

Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta  
Ústav pro dějiny umění  
Dějiny výtvarného umění

**Výstava versus výstavnictví**  
**Československé pavilony na Expo 1967 v Montrealu a Expo 1970**  
**v Ósace**

Exhibition versus “exhibitioning”  
The Czechoslovak pavilions at Expo 1967 in Montreal and Expo 1970 in Osaka

Dizertační práce

Terezie Nekvindová

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Marie Klimešová, Ph. D.

Praha 2014

„Můžeme na výstavu, ale ne na okresní, ani na evropskou, ale na SVĚTOVOU výstavu!“

*Milhouse v seriálu Simpsonovi, 1996, 7. série, 20. díl*

„Nežijeme však jen pro výstavy, proto nás víc než vás těší úspěchy našeho výstavnictví, trápí myšlenky, proč není celá naše země a veškerý náš život v ní výstavní.“

*Literární noviny, 1968, č. 1, s. 3*

Prohlašuji, že jsem dizertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Terezie Nekvindová



## Poděkování

doc. Marii Klimešové za laskavé a podnětné vedení, prof. Rostislavu Šváchovi za cenné konzultace a možnost publikovat dílčí závěry,

architektům Viktoru Rudišovi, Miroslavu Řepovi a Miroslavu Masákovi a prof. Stanislavu Kolíbalovi za věnovaný čas a zpřístupnění jejich textových a obrazových archivů, a stejně tak všem dalším aktérům a pamětníkům, které jmenovitě uvádím v poznámkovém aparátu u příslušných kapitol, zvláště pak Mileně Galuškové za poskytnutí osobních poznámek Miroslava Galušky,

Robertu Lodgovi z Gordon Pinsent Centre for the Arts v Grand Falls-Windsor v Kanadě za milé přijetí a veškerou pomoc při dobrodružné cestě na kraj světa,

Univerzitě Karlově v Praze za poskytnutí finanční podpory v rámci programu Grantové agentury UK a projektového stipendia na badatelské cesty,

pracovníkům Národního archivu v Praze a archivu Národní galerie v Praze za pomoc při orientaci v archivních materiálech,

zaměstnancům fotobanky ČTK za zpřístupnění bohatého obrazového materiálu,

knihovnám UPM v Praze, AVU v Praze, National Art Library ve Victoria and Albert Museum v Londýně a archivu Bureau International des Expositions v Paříži

a od srdce děkuji své rodině a Tomáši Grombířovi za lásku, důvěru a podporu v průběhu psaní práce.

Shromážděné materiály jsou uloženy v archivu Vědecko-výzkumného pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze a přístupné skrze on-line databázi bibliobáze.



## Obsah

Úvod.....	9
Přehled dosavadního zpracování tématu.....	14
Světové výstavy.....	17
Světová výstava: „agent modernizace a imperialismu“.....	17
Světové výstavy v 60. letech a československá účast.....	21
Československé výstavnictví.....	28
Poválečné období a „československá výstavnická škola“.....	29
Charakteristiky výstavnictví.....	33
Od obsahu k formě.....	36
Expo 67: „Poučení z Montrealu“.....	39
Pavilon ČSSR na Expo 67 v Montrealu.....	53
Přípravy.....	53
Epizoda navíc: libreto libereckého Sialu a výstava jako „prostorová báseň“.....	55
Architektonická soutěž.....	61
Budova a interiér pavilonu.....	64
Procházka pavilonem.....	68
Ohlasy.....	83
Druhý život pavilonu: přenesení na Newfoundland.....	86
Expo 70: poslední „opravdová“ světová výstava.....	98
Pavilon ČSSR na Expo 70 v Ósace.....	106
Přípravy.....	106
Soutěž.....	108
Budova československého pavilonu.....	110
Vznik expozice.....	114
Procházka pavilonem.....	119
Pavilon jako protest proti okupaci a reflexe Pražského jara.....	128
Ohlasy.....	131

Proměny galerijního prostoru v českém umění 60. let: výstava jako médium.....	136
Experimenty s formátem výstavy .....	140
Instalace Stanislava Kolíbala.....	143
Výstavní příležitosti československých umělců na konci 60. let v zahraničí.....	148
Výstava: typ „bienále“ .....	149
Benátské bienále .....	150
Documenta v Kasselu.....	153
Bienále v São Paulo.....	155
Bienále mladých v Paříži.....	157
Výstavnictví: typ „expo“ .....	159
Trienále v Miláně.....	159
Československo 1970 v Moskvě.....	162
Le génie tchèque et slovaque, Paříž .....	164
Závěr.....	165
Seznam použité literatury.....	168
Ediční poznámka.....	182
Seznam zkratk.....	182
Abstrakt.....	183
Abstract .....	184
Příloha I.....	185
Příloha II.....	195
Příloha III.....	197
Příloha IV.....	200
Příloha V .....	225
Příloha VI.....	238

## Úvod

Dějiny umění jsou převážně dějinami jednotlivých děl, méně už dějinami celků z nich příležitostně sestavovaných. Přímá zkušenost s výstavami jako pomíjivými událostmi chybí, jejich podoba se dá zrekonstruovat pouze pomocí fotografií, filmových záběrů, modelů, skic, vzpomínek nebo písemných záznamů, proto jejich zkoumání naráží na řadu omezení. Pozornost historiků umění se ale i přes tyto překážky obrací k uvedené problematice stále silněji, zejména od 80. let 20. století.<sup>1</sup> Výstava je totiž v moderní době tím médiem, skrze něhož poznáváme většinu umění a skrze něž se tvoří jeho významy. Je kulturním artefaktem, v němž se kříží estetické, společenské, politické i ekonomické síly. Mary Anne Staniszewski, která podrobně zpracovala mechanismy vystavování v historii Muzea moderního umění v New Yorku, ještě na konci 90. let tvrdila, že jsou výstavy, a zejména jejich formální podoba, přímo vytěsňené do nevědomí dějin umění.<sup>2</sup> Zájem o dějiny výstav v současnosti vzrůstá také díky pokusům o fyzické rekonstrukce přelomových expozic minulosti.<sup>3</sup> Zatímco odborný zájem o historii a podobu výstav 20. století u nás není dosud velký, instalační konvence minulosti se stávají předmětem výzkumu mladé generace umělců, kteří prostřednictvím práce s jejich estetikou a v rámci neomodernistických návratů současného umění komentují minulý i nynější sociálně-kulturní kontext umění. Kupříkladu Dominik Lang vytvořil svou výstavu v Drážďanech v roce 2012 pouze z reminiscencí na výstavní panely a sokly s přímým odkazem k dílům českých umělců 60. a 70. let<sup>4</sup> nebo Jiří Thýn své fotografie galerijní budovy Slovenské národní galerie v Bratislavě nainstaloval na panel, kterým ocitoval výstavní mobiliář Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem z roku 1965.<sup>5</sup> Současný zájem o médium výstavy tak reflektuje posun směrem k sociálním a institucionálním

---

<sup>1</sup> Základní literatura: Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20<sup>th</sup> Century*, University of California Press, 1994; Bruce W. Ferguson – Reesa Greenberg – Sandy Nairne (eds.), *Thinking About Exhibitions*, Routledge 1995; Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations*, The MIT Press 2001. Z nedávných počínů je to například ediční řada *Exhibition Histories* vydavatelství Afterall Books nebo dvojdílný svazek Bruce Altshulera, *Salon to Biennial. Exhibitions that Made Art History, 1863–1959*, Phaidon 2008 a *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History, 1962–2002*, Phaidon 2013.

<sup>2</sup> Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, The MIT Press 1998, s. XXI.

<sup>3</sup> Např. spektakulární rekonstrukce výstavy *When Attitudes Become Form. Live in Your Head* (Bern, Kunsthalle, 1969, kurátor Harald Szeemann) v Palazzo Prada v Benátkách v roce 2013. Viz Germano Celant (ed.), *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, Progetto Prada Arte, Milan 2013. U nás především *Výstava Martin John, Jiří Kovanda, Vladimír Skrepl, 1988* (kurátorka Edith Jeřábková, Praha, Galerie Svit, 2010). K současným strategiím rekonstrukce, reinstalace, reenactmentu ad. viz Martha Buskirk – Amelia Jones – Caroline A. Jones, *The Year in „re-“*, *Artforum*, prosinec 2013, dostupný zde: <http://artforum.com/inprint/issue=201310&id=44068>.

<sup>4</sup> *Dominik Lang, Humble Objects*, Kunsthau, Drážďany, 2012, pohled z do instalace dostupný zde: <http://kunsthau.dresden.de/veranstaltungen/dominik-lang-humble-objects/?lang=en>

<sup>5</sup> *Cena Jindřicha Chaloupeckého 2012*, Dům pánů z Kunštátu, Brno, 2012.

aspektům umění a kurátorský boom 90. let, a s tím související nárůst velkých přehlídek výtvarného umění typu bienále.



Dominik Lang, *Humble Objects*, Kunsthau, Drážďany, 2012, pohled do výstavy. Foto: Philipp Orschler & Dominik Wolf.

Médium výstavy se v moderní době stalo významným nástrojem pro prezentaci nejen výtvarného umění, bylo také důležitým prostředkem komunikace v dalších oblastech lidské činnosti. Od doby průmyslové revoluce se pomocí veřejných expozic prezentují technické i jiné novinky, sdělují se určité myšlenky nebo se slouží politické propagandě. Pod pojmem výstava se ještě na počátku 20. století nerozuměla primárně výstava výtvarného umění jako dnes. Podle hesla v Ottově slovníku naučném měla výstava obecně sloužit především k propagaci, podněcovat soutěživost i pokrok a vzdělávat,<sup>6</sup> což jsou spíše charakteristiky světových výstav. V řadě styčných bodů se oba hlavní druhy výstav – umělecké a ty, které neprezentují primárně výtvarné umění – potkávají, do určité míry mezi nimi existuje i přímý vztah, zatím málo prozkoumaný.<sup>7</sup> Platforma světových výstav v 19. století sloužila podobně jako pařížské Salony k institucionálnímu rozvoji moderního umění,<sup>8</sup> proto i

---

<sup>6</sup> Heslo Výstava, *Ottův slovník naučný*, XXVII. díl, Vůz – Zyzkowski, Vydavatel a nakladatel J. Otto, Praha 1908, s. 55.

<sup>7</sup> Na to upozorňuje například Julie Noordegraaf v knize *Strategies of Display. Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture*. Museum Boijmans Van Beuningen / NAi Publishers, Rotterdam 2004, s. 269.

<sup>8</sup> Bruce Altshuler, *Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History, 1863–1959*, Phaidon 2008, s. 12.

tato kategorie veřejných prezentací patří do oblasti, kterou zkoumají dějiny umění. Objektem zájmu historiků umění se stávají v okamžiku, kdy se s exponátem zachází jako s estetickým objektem, zaměříme-li pozornost na architekturu pavilonů nebo pokud chceme zkoumat umění v širším společenském a politickém kontextu. S globalizací světa a nástupem nových komunikačních technologií ubylo potřeby fyzicky prezentovat nové vynálezy a myšlenky na určitém místě a v určitý čas. Ale naopak ve světě výtvarného umění význam výstav posílil (zejména v případě pravidelně konaných velkoformátových výstav, které koncipuje hlavní kurátor nebo kurátorka).

Tématem této práce jsou dvě výstavy, které nevznikly přímo pro prezentaci výtvarného umění, ale které výtvarné umění přesto vystavily. Užily jej jako prostředek k reprezentaci země a ke sdělení určitých myšlenek na platformě nazývané „světová výstava“, označované také jako „Expo“. Původně jsem zamýšlela psát o Expo 1958, Expo 1967 a Expo 1970, tedy o událostech, které v české kultuře určitým způsobem reprezentují a rámuji tzv. „zlatá šedesátá“. Chtěla jsem se zaměřit na jejich podrobné zpracování, neboť o nich bylo v době zadávání dizertační práce minimum literatury, a také na proměnu výstavních strategií uvnitř československých pavilonů. Téma jsem hledala v době před zveřejněním přípravy *Bruselského snu* (2008), kolektivního projektu, který československou účast na Expo 58 a navíc i životní styl 1. poloviny 60. let důkladně prozkoumal.<sup>9</sup>

Z toho důvodu jsem se posléze rozhodla svou práci zaměřit na „zbylé“ dvě výstavy, na Expo 67 v kanadském Montrealu a Expo 70 v japonské Ósace. Nebylo to pouze proto, že bych chtěla ukázat, že i tyto přehlídky mají své místo vedle slavné bruselské expozice, i když obě představují více než důstojné pokračování příběhu úspěšného československého výstavnictví a navíc Expo 70 – jak se pokusím ukázat – se z něho vyjímá kvalitou vystavených děl i konceptuálním přístupem k celku. Tyto události mě zajímají také proto, že se odehrály v době kolem roku 1968, tedy v období částečného uvolnění poměrů v komunistickém Československu a v revoluční době pro západní Evropu. Prudké změny u nás mimo jiné na dlouhou dobu znamenaly nejsvobodnější podmínky pro umělecké prostředí a chvíli, kdy se progresivní umění částečně překrývalo s kulturní politikou státu. Expo 70 v sobě navíc přímo odrazilo události tzv. Pražského jara i okupaci vojsky Varšavské smlouvy v srpnu 1968, je tedy také příběhem přímého střetu výtvarných umělců a architektů s politickou mocí.

Hlavním důvodem mého zájmu je ale fakt, že obě prezentace proběhly v době, kdy se u nás začíná přistupovat k výstavě jako k celistvému médiu také v případě volného umění. Proměna charakteru umění v 60. letech vede ke koncipování výstav jako určitého komplexního díla, v němž se účinek uměleckých prací násobí

---

<sup>9</sup> Výstava v Galerii hlavního města Prahy (2008) doprovázená katalogem: Vanda Skálová – Daniela Kramerová (eds.), *Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*, Arbor Vitae, Praha 2008.

vzájemnými vztahy. Název práce *Výstava versus výstavnictví* má implikovat tuto skutečnost i rozdíl mezi československou prezentací na Expo 67 a na Expo 70. Chci jím také poukázat na širší rámec, v němž se budu pohybovat. Šedesátá léta jsou dobou, kdy v Československu vrcholí – posílen úspěchem na Expo 58 – obor výstavnictví, široce užívaný pro masovou komunikaci s občany i pro (re)prezentaci země v zahraničí. Jeho hlavní cíl je politický: propagovat a šířit vládnoucí ideologii. Formální podoba těchto výstav se ustavuje ve specifické estetice se svými vlastními pravidly. Na druhé straně se v československém výtvarném umění začíná vědomě pracovat s médiem výstavy jako s celistvě komponovaným celkem, ať prostřednictvím inovativních instalací nebo vystavování environmentů. Zatímco výstavnictví zažívající v 60. letech svůj vrchol, se koncem desetiletí začalo rozměňovat ve zbytnělé manýře, experimenty s formátem výtvarné výstavy teprve začínaly. Zdá se, že pokročilá praxe československého výstavnictví nemůže v 60. letech konkurovat z hlediska „výstavby“ výstavy oblast výtvarných přehlídek v uměleckých galeriích. Zřejmě není náhodou, že i když v zahraničí v současnosti vzniká řada monografií výtvarných výstav 20. století, které určitým způsobem posunuly dobový diskurz či sehrály jinak důležitou roli ve vývoji umění, svou monografii mají v našem prostředí zatím pouze ty přehlídky, které nepatří mezi primárně umělecké výstavy, ale do oblasti výstavnictví.<sup>10</sup>

V této práci jsem se nezaměřila na podrobnou interpretaci jednotlivých děl, ani na architekturu pavilonů. Svůj pohled jsem zacílila na pavilony ČSSR jako na komplexně komponované dílo a na společenskou a kulturně-politickou dimenzi, která vytváří rámec světových výstav. Zájem soustředím na mechanismy vzniku, příprav a okolnosti naší účasti na zmíněných dvou světových výstavách, které mohu podrobně popsat především na základě dosud nezkoumaného a zatím archivně nezpracovaného fondu Kanceláře generálního komisaře pro Montreal i Ósaku, který je uložen v Národním archivu v Praze. Věnuji se i neuskutečněným koncepcím, které se dochovaly v písemném popisu. Kromě archivních pramenů čerpám také z dobového odborného tisku, sekundární literatury a podstatnou část informací rovněž z obrazového materiálu ve formě dobových fotografií a filmů, a z rozhovorů s pamětníky. Právě pamětníci, tvůrci a svědci expozic, mi umožnili nahlédnout do svých osobních archivů a zpřístupnili také velmi cenné fotografie, bez nichž by se mi nepodařilo zrekonstruovat podobu obou výstav v československých pavilonech a zejména přesné rozmístění exponátů. Díky stipendiu Univerzity Karlovy v Praze jsem mohla podniknout cestu na kanadský ostrov Newfoundland a podat první podrobnější zprávu o přesunutí československého pavilonu z Expo 67 – včetně několika uměleckých exponátů – právě sem.

Jelikož se řada umělců, kteří se podíleli na Expo 67 a Expo 70, ve stejné době účastnila také dalších československých výstav pro zahraniční publikum, v nichž

---

<sup>10</sup> Zdeněk Müller (ed.), *Výstava soudobé kultury: Brno 1928*, Veletrhy Brno, Brno 2008; Vanda Skálová – Daniela Kramerová (eds.), *cit. dílo*; Miroslav Masák – Terezie Nekvindová – Markéta Pražanová (eds.), *Viktor Rudiš, Ósaka*, Česká komora architektů, Praha 2011.

reprezentovali stát, pokouším se načrtnout i jejich kontext. Zde rozlišuji mezi uměleckými výstavami typu bienále a účastí na výstavnických expozicích umělecko-průmyslového či kulturně-politického charakteru. Jednou kapitolou se dotýkám proměn výstavního prostoru v českých galeriích a snažím se stopovat příklady, v nichž můžeme hovořit o vědomé práci s médiem výstavy. Vzhledem k tomu, že se jedná o dosud nezpracovanou oblast, která by stála za samostatnou studii, mohu se dotknout pouze některých specifik.

Jak jsem již naznačila v úvodu, nejzávažnější komplikaci, kterou zkoumání výstav přináší, je fakt, že se jedná o události, které zanikly v čase, jsou dostupné pouze prostřednictvím dokumentace a jedinými hmotnými relikty jsou dochované fragmenty. To je obdobná situace jako v případě těch druhů umění, které nejsou založené na hmotné podstatě. Jak ale ukázala Milena Bartlová, malby či sochy se od konceptuálních nebo performativních uměleckých projevů odlišují pouze „tím, že jejich hmotná stopa není „horkým“ uměleckým objektem, nýbrž má povahu sekundární a „chladné“ dokumentace.“<sup>11</sup> Vztáhneme-li tato slova i na médium výstavy, pak k němu můžeme přistupovat jako ke „chladné“ stopě umělecké události rovnocenné se zkoumáním hmotných uměleckých děl. Hlavní otázkou, kterou si v této práci kladu, je, jak k médiu výstavy přistupovaly v 60. letech obě zmíněné oblasti: umělecká a výstavnická. A jakým způsobem tyto vlivy v sobě kříží pavilony ČSSR na Expo 67 a především na Expo 70, který pro jeho pojetí a sevřenou koncepci považuji za významný počín československých umělců a architektů.

---

<sup>11</sup> Milena Bartlová, Co znamená psát dějiny umění?, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2012, č. 13, s. 75–84.

## Přehled dosavadního zpracování tématu

Odborné literatury o světových výstavách existuje poměrně hodně, méně už v českých knihovnách. Základními pracemi zůstávají přehledové knihy Johna Allwooda, Wolfganga Friebeho a Erika Mattieho, k nimž v roce 2008 přibyla práce Anny Jackson, kurátorky londýnského Victoria and Albert Museum.<sup>12</sup> Původní českou publikací o světových výstavách je kniha Jaroslava Halady a Milana Hlavačky, která vyšla při příležitosti obnoveného zájmu o světové výstavy v roce 2000, kdy se konalo Expo v blízkém Hannoveru.<sup>13</sup> I když ji napsali historici, kteří působí nebo působili na univerzitní půdě, a kteří se zabývají světovými výstavami dlouhodobě, není to odborná kniha v pravém slova smyslu. Poprvé u nás ale shrnula historii jednotlivých světových výstav a doplnila ji o českou účast. Popularizační je rovněž obrázková publikace architekta Miroslava Řepy, vycházející z jeho bohatého obrazového archivu.<sup>14</sup> Miroslav Řepa, spoluautor budovy pavilonu ČSSR na Expo 67, navštívil od roku 1958 všechny (!) světové výstavy I. kategorie, a v tomto ohledu u nás nemá konkurenci. Velkou nevýhodou knihy je přetištění dobových časopiseckých textů, které tvoří matoucí koláž bez uvedení zdrojů.

Téma československého výstavnictví teprve čeká na zpracování. Zhodnocující monografii si nevysloužilo ani v době svého největšího rozkvětu, nepočítáme-li dvě sebestopagační publikace<sup>15</sup> a katalog brněnského bienále grafiky z roku 1968.<sup>16</sup> Cenné jsou ale především pro svou bohatou obrazovou přílohu, díky níž dnes známe podobu řady výstav. Velkou prací na zhodnocení oboru výstavnictví vykonaly historičky umění Daniela Kramerová a Vanda Skálová ve své publikaci *Bruselský sen*, soustředí se však primárně na Expo 58.<sup>17</sup> Další nedávnou dílčí studií je precizní kniha Jany Nové o výstavách bižuterie v Jablonci nad Nisou.<sup>18</sup> Samostatná kapitola

---

<sup>12</sup> John Allwood, *The Great Exhibitions*, Studio Vista, London 1977; Wolfgang Friebe, *Buildings of the World Exhibitions*, Leipzig 1985; Erik Mattie, *World's Fairs*, New York 1998; Anna Jackson, *EXPO. International Expositions 1851–2010*, V&A Publishing, London 2008.

<sup>13</sup> Jaroslav Halada – Milan Hlavačka, *Světové výstavy. Od Londýna 1851 po Hannover 2000*, Libri, Praha 2000.

<sup>14</sup> Miroslav Řepa, *Světové výstavy Expo. Československo a česká republika na světových výstavách po roce 1945*, Hélios – Jiří Razskazov, Pardubice 2005.

<sup>15</sup> *Výstavy a jejich tvůrci. Dvacet let národního podniku Výstavnictví 1947–1967*, Praha 1967; *Výstavnictví n. p. Praha v československé výstavní tvorbě 1947–1987*, Praha 1987.

<sup>16</sup> *Mezinárodní přehlídka výstavnické tvorby: 3. bienále užité grafiky*, Moravská galerie – Svaz československých výtvarných umělců – Dům umění města Brna, Brno 1968.

<sup>17</sup> Daniela Kramerová – Vanda Skálová, *Výstavnictví v Československu – experiment a poezie, obchod i propaganda*, in: Daniela Kramerová – Vanda Skálová (eds.), *Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*, Arbor Vitae, Řevnice 2008, s. 188–199. Z archivního pohledu je doplnily Emílie Benešová – Karolína Šimůnková, *EXPO '58: příběh československé účasti na Světové výstavě v Bruselu*, Národní archiv, Praha 2008.

<sup>18</sup> Jana Nová, *Nečekejte na motýla... Jablonecké výstavy 1959–1987*, Muzeum skla a bižuterie, Jablonec nad Nisou 2011.

Výstavnictví byla v polovině 90. let zahrnuta do knihy, která se poprvé pokusila shrnout historii československé, potažmo české architektury poválečné éry. Tento fakt je ještě ozvukem slavného období „československé výstavnické školy“, jak ji v textu pojmenoval Jiří T. Kotalík, ve skutečnosti je už spíše její labutí písní.<sup>19</sup> V dalších podobných syntézách se jí už takového prostoru nedostalo.<sup>20</sup> Velmi hodnotný je dobový dokument, který shrnuje poválečnou éru výstavnictví do začátku normalizace. Je to sborník ze symposia uspořádaného v Brně v roce 1975, na němž vystoupila většina významných představitelů této „školy“. Díky tomu, že obsahuje nejen příspěvky, ale i přepsané následné diskuze, zachovaly se názory a debata mezi jejími tvůrci.<sup>21</sup>

Zahraniční monografie pouze o Expo 67 nebo o Expo 70 zatím neexistují, informativní jsou v tomto případě oficiální publikace vydané při příležitosti výstav<sup>22</sup> i obsáhlé závěrečné zprávy, vytvořené pro potřeby dohlížející organizace Bureau International des Expositions (BIE).<sup>23</sup> V případě českých a slovenských pramenů je situace ještě o něco hubenější. O Expo 67 ve své době informoval novinář Gustav Klika ve stručném, ale informačně nabitěm sešitu.<sup>24</sup> Bohatým pramenem jsou i publikované vzpomínky Miroslava Galušky *Vavříny z Montrealu*, které ještě čerpají z vlny nadšení z mezinárodního úspěchu pavilonu ČSSR.<sup>25</sup> Z Japonska v době konání Expo 70 vyšly knižně reportáže Rudolfa Fabryho.<sup>26</sup> O československém pavilonu na Expo 70 vznikla v nedávné době monografie při příležitosti udělení pocty České komory architektů Viktoru Rudišovi.<sup>27</sup> Ta část dizertační práce, která se ósacké výstavy týká, je doplněnou a rozšířenou verzí jednoho z textů v této knize.

---

<sup>19</sup> Jiří T. Kotalík, *Výstavnictví*, in: Zdeněk Hölzel (ed.), *Česká architektura 1945–1995*, Praha 1995, s. 140–143.

<sup>20</sup> Např. Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění V (1939–1958)*, Praha 2005; Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI (1958–2000)*, I. a II. díl, Praha 2007. Výstavnictví zde zastupuje pouze kapitola Daniely Kramerové o Expo 58.

<sup>21</sup> Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *O výstavní tvorbě*, sborník symposia, Svaz architektů ČSR a Brněnské veletrhy a výstavy, Brno 1975.

<sup>22</sup> *Expo 67. Official Guide / Guide Officiel*, Maclean-Hunter Publishing Company Limited, 1967; *Japan World Exposition, Osaka, 1970. Official Photo Album / Exposition Universelle du Japon, Osaka, 1970. Album de Photos officielles*, Commemorative Association for the Japan World Exposition, Osaka 1971; *Exposition Universelle du Japon, Osaka 1970: Rapport Officiel*, Association Commémorative pour l'Exposition Universelle du Japon, Osaka 1972.

<sup>23</sup> *General Report on the 1967 World Exhibition*, The Canadian Corporation for the 1967 World exhibition, 1969; *General Report*, Osaka 1970. Uloženy v archivu BIE v Paříži.

<sup>24</sup> Gustav Klika, *Svět a my na Expo 67*, Sportovní a turistické nakladatelství, Praha 1967.

<sup>25</sup> Miroslav Galuška, *Vavříny z Montrealu*, Čs. novinář, Praha 1968.

<sup>26</sup> Rudolf Fabry, *Stretnutie pod Sakurami. Reportáže z Expo '70 a z Japonska*, Šport, Bratislava 1971.

<sup>27</sup> Miroslav Masák – Terezie Nekvindová – Markéta Pražanová (eds.), *Viktor Rudiš, Ósaka*, Česká komora architektů, Praha 2011.

Proměny výstavního prostoru naznačil už Vít Havránek v roce 1999 v přelomové výstavě *Akce slovo pohyb prostor* a následném katalogu.<sup>28</sup> Podrobněji se jimi zabývaly dvě, respektive tři diplomní práce z nedávné doby. Magdalena Deverová se soustředila na zrod instalačního umění u nás, Barbora Špičáková na výstavní provoz ve druhé polovině 60. let.<sup>29</sup> Je nutné zdůraznit, že úhel pohledu na toto období je u brilantních prací obou autorek nový. Další dvě diplomní, respektive publikovaná rigorózní práce, mi pomohly při srovnání světových výstav s trienále v Miláně a benátským bienále.<sup>30</sup> Obě obsahují řadu dosud neznámých informací, pocházejících většinou z italských archivů. Za podobné zpracování československé účasti by stálo i bienále v São Paulo či bienále mladých Paříži.

Základem pro studium dané problematiky jsou dobová periodika, česká i zahraniční, na konkrétní tituly odkazují přímo v textu nebo v příloženém seznamu literatury. Archiv zaniklého národního podniku Výstavnictví se bohužel nedochoval, pro tuto studii ale byly podstatnější fondy *Kancelář generálního komisaře Expo 67 Montreal, Praha* (v textu zkráceně jako Národní archiv, fond KGK 67) a *Kancelář generálního komisaře Expo 70 Ósaka, Praha* (Národní archiv, fond KGK 70), uložené v Národním archivu v Praze. Vzhledem k tomu, že jsou archivně dosud nezpracované a obsahují desítky kartonů, věřím, že i v budoucnosti přinesou dalším badatelům své plody. Důležitou inspirací při koncipování této práce mi byly knihy zaměřené na dějiny výstav.<sup>31</sup> Přiměly mě zamyslet se nad tím, čím je pro nás historické téma Expa 67 a Expa 70 aktuální dnes. Za metodologicky podnětnou považuji knihu Anne Mary Stanizewski *The Power of Display*,<sup>32</sup> v níž se autorka zabývá formální podobou výstav v Muzeu moderního umění v New Yorku jako estetickým médiem i historickou, společenskou a politickou kategorií.

---

<sup>28</sup> Vít Havránek, *V prostoru*, in: Vít Havránek, *Akce, slovo, pohyb, prostor*, katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy 1999, s. 178–203.

<sup>29</sup> Magdalena Deverová, *Instalace vnitřního prostoru – její počátky v českém umění*, diplomní práce, Masarykova univerzita v Brně, 2009; Barbora Špičáková, *Ludmila Vachtová 1964–1971: Galerie na Karlově náměstí, Galerie Platýz, Sochařské výstavy v Liberci*, diplomní práce, Vysoká škola umělecko-průmyslová v Praze, Praha 2009; Barbora Špičáková, *Pražské galerie 1965–1971*, diplomní práce, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010.

<sup>30</sup> Petra Nováková, *Čeští a slovenští umělci na Triennale di Milano, 1923–1968*, diplomová práce, Univerzita Palackého v Olomouci, 2012; Veronika Wolf, *Čeští a slovenští umělci na Bienále v Benátkách 1920–1970*, Univerzita Palackého v Olomouci 2005.

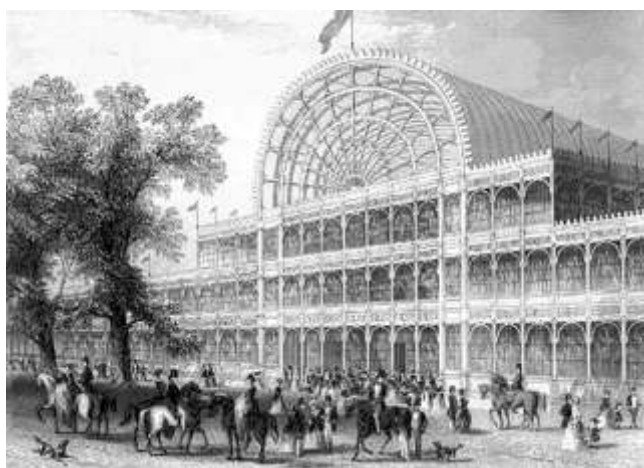
<sup>31</sup> Za všechny z nich zmiňuji recentní kompendia Bruce Altshulera, *Salon to Biennial. Exhibitions that Made Art History, 1863–1959*, Phaidon 2008 a *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History, 1962–2002*, Phaidon 2013.

<sup>32</sup> Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, The MIT Press 1998.

## Světové výstavy

### Světová výstava: „agent modernizace a imperialismu“

Světové výstavy se vyvinuly v polovině 19. století ze soutěže mezi Francií a Anglií o hegemonii nad průmyslovou revolucí, i když potřeba vystavovat se jako jedna z forem lidské komunikace dá vystopovat ještě hlouběji: historik světových výstav John Alwood odkazuje ke středověkým trhům či k hostinám a slavnostem zachyceným už ve Starém zákonu.<sup>33</sup> Nejprestižnější akcí moderní doby byly v tomto ohledu světové výstavy, známé pod zkratkou Expo,<sup>34</sup> které se v různých jazycích označují i jako „velké“, „mezinárodní“ či „univerzální“.<sup>35</sup> Pořádají se od roku 1851, kdy v Londýně proběhla první výstava s tímto přívlastkem, daným možnostmi britského impéria s rozsáhlou sítí kolonií. Pevný řád a přesnou hierarchii jim určila až konvence mezinárodní kanceláře *Bureau International des Expositions* (BIE) zřízené v roce 1928 při Společnosti národů (předchůdce OSN). Vznik instituce, která sídlí v Paříži a požívá diplomatických výhod, ukončil anarchii v pořádání těchto přehlídek. BIE striktně rozděluje mezi akcemi prezentujícími určitou ideu, kterými jsou například světové výstavy, a veletrhy, které slouží obchodu.<sup>36</sup>



Crystal Palace Josepha Paxtona na Světové výstavě v Londýně v roce 1851.

---

<sup>33</sup> John Allwood, *The Great Exhibitions*, Studio Vista, London 1977, s. 7.

<sup>34</sup> Základní literatura ke světovým výstavám: John Allwood, *cit. cílo*; Anna Jackson, *EXPO. International Expositions 1851–2010*, London 2008; Erik Mattie, *World's Fairs*, New York 1998; Wolfgang Friebe, *Buildings of the World Exhibitions*, Leipzig 1985; Jaroslav Halada – Milan Hlavačka, *Světové výstavy. Od Londýna 1851 po Hannover 2000*, Libri, Praha 2000.

<sup>35</sup> World's Fairs, Great Exhibitions, International Expositions, Weltausstellungen nebo Expositions Universelles. V této práci budu používat v češtině zaužívané sousloví „světová výstava“ nebo zkratku „Expo“.

<sup>36</sup> Spolu se světovými a menšími tematickými výstavami spravuje organizace BIE také Trienále v Miláně a Mezinárodní zahradnické výstavy.

Do jisté míry představovaly světové výstavy jeden z veřejných prostorů moderní společnosti i dočasný „svět na dlani“, v němž bylo možné načerpat podstatné informace o současnosti. Podle amerických historiků Roberta W. Rydella a Nancy E. Gwinn vděčí kulturní krajina moderního světa světovým výstavám za mnohé. Přispěly k rozvoji architektury, urbanismu, vědy a technologie, širokým masám ukázaly některé nové vynálezy jako rentgen, telefon, umělou hmotu, satelit. Dosud nepoznaný rozsah těchto akcí vedl ke vzniku jezdících chodníků a schodů, veřejných toalet nebo zmrzlinového kornoutu. Světové výstavy stojící za rozmachem masového turismu, už v 19. století ověřily, co znamenají suvenýry, obzvláště pohlednice. Jejich odvrácenou stranou je propagace konzumerismu, vznik kulturního průmyslu nebo moderního PR (public relations).<sup>37</sup>

Výstavy vždy sloužily především k navázání ekonomických styků a k demonstraci vládnoucích ideologií, i když se na nich jednotlivé země prezentovaly kulturou, progresivní architekturou pavilonů a jejich uměleckou náplní. V době rozpuku průmyslové revoluce se staly – slovy Waltera Benjamina – jakýmsi „poutními místy“, do nichž přicházeli návštěvníci uctívat své novodobé náboženství v podobě „fetišů zboží“.<sup>38</sup> Kromě šíření mechanismů kapitalismu měly i zábavnou a edukativní funkci. Návštěvníci si mohli vytvořit přímou zkušenost s technickými novinkami, zažívali zde exotismy vzdálených kolonií nebo s údivem a zatajeným dechem přemýšleli o budoucnosti, prezentované formou více či méně utopických plánů. Pro diváky byly především obří atrakcí, která překonávala vše, co dosud poznali, co bralo dech a vyvolávalo dojem „věčně čilého bujarého života“ výstavy, jak svůj dojem z *Exposition Universelles et Internationale de Paris 1900* popsal Litomyšlan Quido Šimek.<sup>39</sup> Někteří současníci viděli výstavy už ve své době kriticky, například Lev Nikolajevič Tolstoj si po návštěvě chicagské výstavy (1893) do svého deníku poznamenal, že celý podnik je příkladem nerozumu a pokrytectví, vše je udělané pro výdělek a pro zábavu – ale z nudy a za ušlechtilé zájmy se výstava jen schovává. „Orgie jsou lepší“, zakončil svou litanii.<sup>40</sup> Americké výstavy předznamenaly svým důrazem na zábavu a komerci podobu poválečných výstav v celém světě, a v podstatě i podobu masové zábavy dneška.

---

<sup>37</sup> Robert W. Rydell – Nancy E. Gwinn, Introduction, in: Robert W. Rydell – Nancy E. Gwinn (eds.), *Fair Representations. World's Fairs and the Modern World*, VU University Press, Amsterdam 1994, s. 1–3.

<sup>38</sup> Walter Benjamin, Paříž, hlavní město devatenáctého století, in: Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Odeon, Praha 1979, s. 71–72.

<sup>39</sup> Quido Šimek, *Cestopisy*, Regionální muzeum v Litomyšli 2010, k vydání připravil Martin Boštík, s. 149.

<sup>40</sup> R. F. Christian (ed.), *Tolstoy's Diaries*, New York, 1985, s. 323, cit. dle Robert W. Rydell – Nancy E. Gwinn, Introduction, in: Robert W. Rydell – Nancy E. Gwinn (eds.), *Fair Representations. World's Fairs and the Modern World*, VU University Press, Amsterdam 1994, s. 8.



Rozvržení výstaviště v roce 1900 v Paříži.

Výstavy 2. poloviny 19. století a začátku 20. století jsou z dnešního pohledu problematické především kvůli formě, jakou některé státy prezentovaly své kolonie. Bílý návštěvník pozoroval cizí kultury jako zvířata v zoologické zahradě, necitlivá prezentace nejen diváky utvrzovala v etnických stereotypech, ale nepřipustně zacházela s lidskými bytostmi. Například v Saint Louis v roce 1904 „vystavili“ v jejich „přirozeném prostředí“ tisícovku filipínských domorodců a 700 amerických indiánů. Někteří z nich výstavu nepřežili, a tak antropologové uvítali, že jejich těla mohou využít k vědeckým výzkumům.<sup>41</sup> I proto jsou dnes světové výstavy předmětem zájmu nejen historiků umění a architektury, ale také historiků, sociologů a etnografů.<sup>42</sup>

Ve 20. století se pak tyto výstavy staly souhrnnějšími přehlídkami s hlasitě deklarovaným humanistickým poselstvím, které nadále určovala modernistická víra v pokrok, budoucnost a technickou civilizaci. Sama výstaviště se jakoby sama stávala ostrovem budoucnosti, jak bystře popsal ve svém autobiografickém románu americký spisovatel Edgar Lawrence Doctorow. Když jeho malý hrdina konečně navštíví vysněnou světovou výstavu v New Yorku (Expo 1939/40), jako první chce vidět její největší hit, pavilon General Motors s *Futuramou*, rozsáhlým modelem (přes 3000 m<sup>2</sup>), v němž se diváci pohybovali v pohodlných křeslech několika patry budovy a prohlíželi si domnělý stav světa v roce 1960: „...předváděčka skončila a vy jste s plaketkou VIDĚL JSEM BUDOUCNOST vyšli do slunce a stáli (...) uprostřed

<sup>41</sup> Více viz Jaroslav Halada – Milan Hlavačka, *Světové výstavy. Od Londýna 1851 po Hannover 2000*, Libri, Praha 2000, s. 136–130.

<sup>42</sup> Zejména amerických (např. Smithsonian Institute ve Washingtonu, který tím přehodnocuje i vlastní historii – právě v něm totiž skončila zmíněná těla). Viz např. příspěvky ve sborníku Robert W. Rydell – Nancy E. Gwinn (eds.), *Fair Representations. World's Fairs and the Modern World*, VU University Press, Amsterdam 1994.

budoucnosti a co bylo malé, najednou se rozrostlo, měřítko se zvětšilo a vy už jste se nedívali na budoucnost někde pod sebou, ale stáli jste přímo uprostřed, v budoucnosti, rovnýma nohama na Světové výstavě!<sup>43</sup>

V 19. století sloužily výstavy, tehdy soustředěné v jediném velkém pavilonu, především výrobcům, kdežto ve 20. století se důraz posouvá na konzumenty, kteří se mohli procházet diferencovanějším výstavištěm složeným z jednotlivých – národních, tematických či komerčních – pavilonů. Změnil se i způsob prezentace, prosté vystavení předmětu nahradilo komponování celých prostředí, které ve 20. století využívají nejprve elektrické světlo, posléze audiovizuální prostředky. Světové výstavy byly (a v malé míře jsou dodnes) významnými kulturně-politickými akcemi. Fungují na dichotomii dvou protikladů: nacionalismu a internacionalismu; založily tak tradici mezinárodních setkání, na nichž se v soupeřivém duchu demonstrují národní, potažmo státní zájmy.<sup>44</sup> Jejich hlavní motta sice vždy deklarovala harmonii, mír a humanitu, ale ve skutečnosti se státy konfrontovaly jako rivalové.

I když světové výstavy nevznikly primárně jako umělecké přehlídky, výtvarné umění se na nich začalo záhy objevovat a sehrálo v jejich dějinách významnou roli. Někdy výstavy sloužily jako místo vyzývající ke konfrontaci, jako když si Gustave Courbet při příležitosti *Exposition Universelle 1855* v Paříži postavil v blízkosti výstaviště vlastní pavilon *Realismus*, aby provokativně demonstroval nový malířský názor (v případě další světové výstavy v roce 1867 se k němu přidal i Édouard Manet). Jindy jako mediální platforma k vyjádření politického postoje, která svým významem pomůže přitáhnout pozornost: nejznámějším příkladem je španělský pavilon na Expo 1937 v Paříži, pro nějž Pablo Picasso namaloval rozměrnou *Guernicu*. Světové výstavy rovněž fungovaly jako laboratoře nebo inkubátory nové architektury: v 19. století pomohly v prosazení konstrukcí ze skla a železa, ve 20. století poskytly příležitost pro další experimenty. Architekti si na výstavních pavilonech existujících krátkou dobu zkusili to, co by u trvalejších staveb nebylo možné. Některé oblíbené monumenty zůstaly i přes předem danou efemérotu tohoto druhu architektury a staly se symboly měst, jako notoricky známý případ Eiffelovy věže v Paříži nebo Atomium v Bruselu.<sup>45</sup>

Na našem území se žádná ze světových výstav neuskutečnila (nepočítáme-li *Weltausstellung Wien 1873* z doby Rakouska-Uherska). V 19. století se v jejich pořádání střídaly především Anglie s Francií, následované USA. Před koncem „dlouhého století“ se takovéto přehlídky odehrály vlivem Britů také v jižní Africe, Austrálii a Indii, ve 20. století se rozšířily i do Jižní Ameriky a do Asie. Významným pořadatelem byla vedle tradičních hostinských zemí od konce 19. do poloviny 20. století také Belgie. V českých zemích se odehrály menší výstavy, které měly

---

<sup>43</sup> Edgar Lawrence Doctorow, *Světová výstava*, Dobrovský, Praha 2007, s. 165, přeložila Libuše Burianová-Hasenöhrlová.

<sup>44</sup> V 19. století byly rovněž podstatné pro formování vlastní identity některých národů, např. USA.

<sup>45</sup> Více viz zejména Wolfgang Friebe, *Buildings of the World Exhibitions*, Leipzig 1985.

organismus světových výstav za svůj vzor. Je to především *Zemská jubilejní výstava v Praze* (1891), uspořádaná na oslavu 100. výročí první průmyslové výstavy v pražském Klementinu, která se kvůli bojkotu německých podnikatelů v Čechách stala národní přehlídkou českého průmyslu. Areál pražského Výstaviště byl předobrazem dalších permanentních výstavních areálů, které vznikly ve 20. století v řadě větších měst (Brno, Bratislava, Ostrava, České Budějovice, Liberec ad.).

## **Světové výstavy v 60. letech a československá účast**

Světové výstavy se v 60. letech proměnily v obří spektakulární podívanou. Relativně lidský rozměr bruselské výstavy v roce 1958 v prostředí královského Heyselského parku se na konci šesté dekády 20. století změnil v audiovizuální jarmark, který dobře vystihují slova francouzského situacionisty Guy Deborda, napsaná v roce 1967, o moderním světě jako akumulujícím se spektaklu přičemž „vše, co bylo dříve prožíváno přímo, se vzdálilo v reprezentaci.“<sup>46</sup> Právě problém reprezentace je v případě světových výstav zřetelnější než jinde. Jednak ve smyslu reprezentování, tedy důstojného zastoupení určitého státu nebo národa prostřednictvím speciálního pavilonu, ale také ve smyslu znázornění, zobrazení či znovu zpřítomnění určitých myšlenek výstavními prostředky. Na příkladu Expo 67 v Montrealu ukázal italský sémiotik Umberto Eco, jakým způsobem výstava vystavuje především samu sebe. Zřejmě i na základě vlastní zkušenosti (ideově spolupracoval italský pavilon pro Expo 67) postřehl, že národní pavilony už neukazují, co jednotlivé země produkují, ale především předvádějí „jak chytré jsou v ukazování toho, co produkují“. O prezentování novinek už dávno nejde, průmyslová produkce dosáhla určitého vrcholu, proto soupeření přechází do symbolické roviny, která se projevuje právě technikou vystavování, resp. celým komplexem výstavnictví. Podle Eca je výstava především zprávou o hodnotách, které jednotlivé národy chtějí zprostředkovat, užitková funkce výstavního pavilonu se ocitá až na druhém místě.<sup>47</sup> Ecovo přemýšlení o výstavě jako aktu komunikace koresponduje s – v 60. letech velmi vlivnými – úvahami kanadského mediálního teoretika Marshalla McLuhana, který odhalil, že způsob sdělení ovlivňuje sdělované.<sup>48</sup> O jeho myšlenkách u nás ve své době informovaly i výtvarné časopisy, jako ilustraci k nim časopis *Výtvarná práce* použil v roce 1969 symptomaticky záběry z novomediálních expozic v československém pavilonu na Expo 67.<sup>49</sup> Je-li podle Eca výstava zprávou a podle

---

<sup>46</sup> Guy Debord, *Společnost spektaklu*, Intu, Praha 2007, s. 3, teze č. 1.

<sup>47</sup> Umberto Eco, How an Exposition Exposes Itself, in: Neil Leach (ed.), *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*, Routledge, London – New York 1997, s. 202–204. Srv. Umberto Eco, K znakovosti architektury: jak expozice vystavuje sebe samu, *Era* 21, 2005, roč. 5, č. 2, s. 59, 61.

<sup>48</sup> Slosloví „the medium is the message“ se objevilo v knize *Understanding Media. The Extensions of Man* z roku 1964, česky *Jak rozumět médiím: extenze člověka*, Odeon, Praha 1991.

<sup>49</sup> Marshall McLuhan, Média jako přetvořitelé, *Výtvarná práce*, 1969, roč. 16, č. 8–9, s. 4; Ulrich Saxer, McLuhanova epistemologie, *Výtvarná práce*, 1969, roč. 16, č. 8–9, s. 5; take viz Miloš Calda, McLuhanova pop inspirace, *Výtvarné umění*, 1970, roč. 20, č. 2, s. 87.

McLuhana je zprávou médium, můžeme z těchto pozic na světové výstavy 60. let nahlížet jako médium – nejen symbolické, ale také fyzické ve smyslu komponovaného celku.

Světové výstavy byly v poválečném období také prostředníkem v boji studené války. Tento fakt předznamenovalo už pařížské Expo 37, na němž se v předvečer II. světové války pomyslně střetly jako na „bitevním poli“ dvě převládající ideologie. Tehdejší politická konstelace Evropy tak dostala i svou jasnou vizuální podobu, jak je možné vidět na proslulém záběru, kdy tu ve stínu Eiffelovky proti sobě stojí německý pavilon architekta Alberta Speera s orlem svírajícím svastiku a sovětský pavilon architekta Borise Iofana, ukončený sousoším *Dělník a kolchoznice*, kteří společně třímají srp a kladivo. V poválečné době pokračovala soutěž o dominanci ve velikosti a náplni pavilonů mezi USA a SSSR, a kopírovala tak nově nastolenou geopolitickou situaci. I Expo 58 s mottem „Bilance pro svět lidštější“, přehodnocovalo poválečný svět z hlediska této optiky. Formáty mezinárodních výstav byly v době studené války „jedinými opravdovými příležitostmi“,<sup>50</sup> na kterých se mohly hlavní mocnosti konfrontovat přímo a představit své odlišné vize budoucnosti.



Soupeřící pavilony na Expo 37 v Paříži.

Nedělo se tak ale pouze na světových výstavách. Spojené státy používaly médium výstavy k propagaci svých demokratických ideálů i jinde. Významnou konfrontací konce 50. let byla expozice *American National Exhibition in Moscow*, kdy do moskevského parku Sokolniki přenesli v roce 1959 Američané „trojského koně“ svého konzumního způsobu života v podobě pavilonu navrženého Buckminsterem Fullerem, a díky níž si představitelé soupeřících států, americký prezident Richard Nixon a první tajemník Komunistické strany Sovětského svazu Nikita Chruščov, také

---

<sup>50</sup> Anna Jackson, *Expo. International Expositions 1851–2010*, V&A Publishing, London 2008. s. 36.

„neformálně“ pohovořili ve známé „rozpravě o kuchyni“.<sup>51</sup> Sověti zde mohli uvidět díla amerických abstraktních expresionistů, prvního „ryze amerického“ uměleckého směru, se kterým seznamoval Evropany v průběhu 50. let také Mezinárodní program Muzea moderního umění v New Yorku.<sup>52</sup> Ten mj. připravil výstavu *The New American Painting*, která v letech 1958–1959 putovala po osmi západoevropských městech,<sup>53</sup> a která v poválečné Evropě sehrála rozhodující roli ve formování kulturní identity, založené na internacionalismu, individualismu a modernismu.<sup>54</sup> Moderní umění se jako ideologická zbraň ocitlo také na Expo 64–65 v New Yorku s obřím murálem od Andyho Warhola a na Expo 67, kdy USA – v pavilonu rovněž navrženém Buckminsterem Fullerem – cíleně pracovaly s abstraktním expresionismem a pop artem, aby ve spojení s nejprogresivnějšími uměleckými proudy předvedly individualismus a svobodu jako hlavní hodnoty americké společnosti.<sup>55</sup>

Světové výstavy byly od svého začátku spjaty s modelováním vizí budoucnosti, včetně nejrůznějších utopií. Druhá světová válka však zrelativizovala všechny snahy se na budoucnost připravit, takže se v Bruselu podobné vize prezentovaly už méně, nicméně nadšená víra ve vědu a technologii zůstala. Poměrování sil zejména mezi hlavními představiteli studené války probíhalo také vystavováním výsledků kosmického výzkumu: na Expo 58 triumfovali Sověti, když vystavili Sputnik, na Expo 70 se staly hlavním hitem úlomky z Měsíce v pavilonu USA.<sup>56</sup> Myšlenka, že se ubíráme ke stále lepší budoucnosti, však začala od 60. let na světových výstavách slábnout. V tu dobu se ale ještě věřilo, že světové výstavy ukazují určitý řez aktuálním stavem světa, jak tvrdila i dobová dikce: „Při účasti mnoha zemí, z nichž každá vystavuje své myšlenky a nápady, stává se pak Světová výstava všeobecnou mírou hodnot, pramenem informací, svědectvím o současné úrovni.“<sup>57</sup> I když tehdy už nastával informační věk, který postupně umenšil význam takovýchto setkání: „informace všeho druhu se šíří bleskovou rychlostí po celém světě, a tak jej

---

<sup>51</sup> Susan E. Reid, „Our Kitchen is Just as Good“: Soviet Response to the American National Exhibition in Moscow, 1959, in: David Crowley – Jane Pavitt (eds.), *Cold War Modern. Design 1945–1970*, V&A Publishing, London 2008, s. 154–161.

<sup>52</sup> Více viz 4. kapitola (Installations for Political Persuasion) knihy Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, The MIT Press 1998, s. 210–261 a Jack Masey – Conway Lloyd Morgan, *Cold War Confrontations. US Exhibitions and their role in the Cultural Cold War*, Baden 2008.

<sup>53</sup> *New American Painting As Shown in Eight European Countries 1958–1959: Exhibition*, katalog výstavy, Museum of Modern Art, New York 1959.

<sup>54</sup> Srv. Walter Benjamin, *The Making of American Art, e-flux*, 2011, dostupné na: <http://www.e-flux.com/journal/the-making-of-americans/>. [Text je součástí uměleckého projektu, podepsovaného jménem nežijícího teoretika Waltera Benjamina (1892–1940)]

<sup>55</sup> Odpoutávaly tím také pozornost od války ve Vietnamu. Viz Anna Jackson, *EXPO. International Expositions 1851–2010*, V&A Publishing, London 2008, s. 86.

<sup>56</sup> David Crowley – Jane Pavitt (eds.), *Cold War Modern. Design 1945–1970*, V&A Publishing, London 2008.

<sup>57</sup> Gustav Klika, *Svět a my na Expo 67*, Sportovní a turistické nakladatelství, Praha 1967, s. 3.

integrují“,<sup>58</sup> psalo se v roce 1970, ač dnes máme o „bleskové rychlosti“ jiné představy. K Expům přistupovalo Československo podobně jako ostatní státy: využívalo je především k navázání ekonomických styků a k politické demonstraci vládnoucí ideologie. Zcela jistě si uvědomovalo, že jsou výstavy důležitým masovým komunikačním prostředkem. Smysl těchto akcí vystihl bez příkras v roce 1966 tehdejší generální komisař pro Expo 67 Miroslav Galuška: „Výstava zahrnuje stejně architekturu, stavebnictví, průmyslovou výrobu jako ideologii, estetiku, diplomacii, zahraniční obchod a propagandu.“<sup>59</sup>

První poválečná světová výstava Expo 58 v Bruselu demonstrovala nastávající „atomový věk“ a obnovenou víru v lidství. Pro československé prostředí byla více než významná. Architektura budovy našeho pavilonu i instalace uvnitř, které v mnohém vycházely z dědictví meziválečné avantgardy, u nás pomohly ukončit období importované sořely a staly se impulzem pro změny v architektuře i životním stylu.<sup>60</sup> Naše účast na Expo 58 byla od té doby měřítkem pro jakékoliv další československé výstavy doma nebo v zahraničí. O podobně ucelenou výtvarnou koncepci, založenou na scénáři a pojatou scénografickým způsobem, se pak pokoušely lokální veletrhy v Československu i reprezentativní výstavy mimo republiku. Světové výstavy tak byly vrcholným příkladem, který v Československu udával tón ve výstavní tvorbě, zahrnující také muzejní praxi, ideologicko-propagandistické výstavy, vizuální pojetí oslav státních svátků, spartakiád nebo stranických sjezdů či nejrůznější obchodní veletrhy.

Československo se účastnilo všech tří hlavních světových výstav poválečného období. Expo 58 v Bruselu, Expo 67 v Montrealu a Expo 70 v Ósace byly uznané úřadem Bureau International des Expositions (BIE) jako univerzální a mezinárodní světové výstavy I. kategorie.<sup>61</sup> V 60. letech se uskutečnilo ještě několik dalších přehlídek, které buď nevyhovely požadavkům úřadu BIE nebo se soustředily pouze na určité dílčí téma (vedle „univerzálních“ BIE spravovala také „specializované“ výstavy). V letech 1958–1970 to byly: *Mezinárodní výstava práce* (Itálie, Turín, 1961), *Expozice 21. století* (USA, Seattle, 1962), *Newyorská Světová výstava* (USA, New York, 1964–1965), *Mezinárodní zahradnická výstava Hamburk 1963 / IGA 63* (Německo, Mnichov, 1965 [sic]) a *Hemisfair 1968* (USA, San Antonio, 1968).<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> Miloš Calda, McLuhanova pop inspirace, *Výtvarné umění*, 1970, roč. 20, č. 2, s. 87.

<sup>59</sup> Miroslav Galuška, *dopis Josefu Lenártovi z 29. 4. 1966*. Národní archiv, fond KGK 67.

<sup>60</sup> Více viz Daniela Kameronová – Vanda Skálová (eds.), *Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl I. poloviny 60. let*, Arbor Vitae, Řevnice 2008; Emílie Benešová – Karolína Šimůnková, *EXPO '58: příběh československé účasti na Světové výstavě v Bruselu*, Národní archiv, Praha 2008.

<sup>61</sup> Expo 58 předcházela dlouhá pauza způsobená válkou, naposledy se světová výstava uskutečnila v New Yorku v letech 1939–1940. Československo, respektive protektorát Böhmen und Mähren, zde byl zastoupen samostatným pavilonem.

<sup>62</sup> Seznam výstav podle jednotlivých kategorií viz Anna Jackson, *EXPO. International Expositions 1851–2010*, London 2008, s. 122–125.

Výstava v New Yorku (1964–1965), která svým názvem implikuje univerzální světovou výstavu, nesplnila přísná kritéria mezinárodní organizace BIE, podobně jako předchozí Expo 1939–1940, které se uskutečnilo na stejném místě, v parku Flushing Meadows v Queensu. Američané, kteří se ke konvenci Mezinárodního úřadu pro výstavy oficiálně připojili až v roce 1968,<sup>63</sup> ignorovali mezinárodní konvenci zejména tím, že cíle výstavy nebyly primárně kulturně-politické, ale komerční, a navíc trvala (z důvodu znásobení zisku) více než povolených 6 měsíců. Proto se jí nezúčastnila Kanada, Austrálie, některé z evropských zemí, a chyběl i Východní blok socialistických států v čele se Sovětským svazem. Místo národních pavilonů jí dominovaly stánky amerických korporací a celkově skončila organizačním i finančním fiaskem. Hovořilo se dokonce o tom, že téměř zdiskreditovala typ mezinárodních výstav.<sup>64</sup> I přesto se na ni jeli českoslovenští organizátoři výstav ze studijních důvodů podívat. Navštívil ji jak generální komisař Expo 67 Miroslav Galuška,<sup>65</sup> tak architekt František Cubr a výstavní scénárista Václav Jasanský.<sup>66</sup> Československo se na Expo 64 nepodílelo nejspíše proto, že tuto výstavu ignoroval Sovětský svaz a také proto, že se odehrávala přímo v pomyslném hlavním městě nepřátelského západního světa: jak se vyjádřil Miroslav Galuška, zorganizovala ji „soukromokapitalistická skupina“.<sup>67</sup> Mohly zde sehrát roli i strategické účely, protože Moskva od roku 1960 do roku 1962 chystala Expo 67, které se ale nakonec odehrálo v Montrealu. Konfrontace Moskvy a New Yorku během krátkého období tří let by nemusela pro Východní blok dopadnout dobře.

Výstava *Hemisfair 1968* v San Antoniu v roce 1968 byla tematická, proto tedy pro reprezentační a propagandistické účely Československa málo zajímavá. Z východních zemí se jí nikdo nezúčastnil, Československo zde bylo zastoupeno pouze v oddílu *Private exhibitions (boutiques – entertainment – restaurants)*, v dobových materiálech se zmiňuje *Laterna Magika*<sup>68</sup>, ale z fotografií víme, že zde byl prezentovaný Kinoautomat, umístěný v samostatné budově.<sup>69</sup> Zřejmě tak organizátoři zareagovali na aktuální situaci, Kinoautomat měl po úspěchu na Expo 67 ve Spojených státech amerických velmi dobrou pověst.

---

<sup>63</sup> Jaroslav Halada-Milan Hlavačka, *Světové výstavy. Od Londýna 1851 po Hannover 2000*, Libri, Praha 2000, s. 112. V roce 2001 USA své členství v BIE zrušily.

<sup>64</sup> John Allwood, *The Great Exhibitions*, London 1977. s. 161. Více o výstavě viz Kol., *Remembering the Future. The New York World's Fair from 1939 to 1964*, The Queens Museum, New York 1989.

<sup>65</sup> Miroslav Galuška, *Vavříny z Montrealu*, Čs. novinář, Praha 1968, s. 24.

<sup>66</sup> Václav Jasanský, Diskuze k referátu Josefa Svobody, Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *O výstavní tvorbě*, sborník symposia, Svaz architektů ČSR a Brněnské veletrhy a výstavy, Brno 1975, s. 29.

<sup>67</sup> Miroslav Galuška, *cit. dílo*, s. 5.

<sup>68</sup> *Hemisfair 1968, Final Report to B.I.E., 1968*, strojopis vytvořený pro potřeby BIE, uloženo v archivu BIE v Paříži.

<sup>69</sup> <http://www.kinoautomat.cz/tvurci.htm>, foto samostatné budovy pro Kinoautomat zde: <http://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph65811/m1/1/>

Mimo jmenované výstavy stojí Expo 64 v Lausanne, která nehostilo zahraniční účastníky, ale mělo posílit švýcarskou národní identitu a ukázat zemi v globálním kontextu. Navíc mělo sloužit i jako demonstrace síly a nezávislosti země, zejména vojenské (viz např. militaristicky ztvárněný Pavilon armády).<sup>70</sup> I na ni zavítala česká delegace složená z těch, kteří právě v Praze začali připravovat národní účast na Expo 67.<sup>71</sup> Po ósacké výstavě v roce 1970 se československý pavilon objevil až na Expo 92 ve španělské Seville. Generálním komisařem byl opět Miroslav Galuška, který připravil Expo 67 a Expo 70. Jako někdejšímu představiteli Pražského jara mu byla po ósacké výstavě znemožněna veřejná činnost, jeho práce pro Expo 92 tak nejen těžila z jeho rozsáhlých zkušeností, ale také byla jistou symbolickou satisfakcí.

Dlouhá pauza mezi světovými výstavami prvního řádu Expo 70 a Expo 92 odráží krizi samotného formátu světových výstav i ropnou krizi počátku 70. let, která znemožnila pořádání velkých podniků; v případě Československa se navíc setkává s větším uzavřením se světu v období 70. a 80. let. V době normalizace se čeští umělci a architekti podíleli pouze na *The 1986 World Exposition on Transportation* v kanadském Vancouveru. Autorský tým Martin Rajniš, Jaromír Hník, Jiří Černý a další navrhli expozici na téma *Zlatý věk vynálezectví* pro pavilon The Roundhouse, sochařskou výzdobu vytvořil Kurt Gebauer.<sup>72</sup> Byla to však menší tematická výstava, která opět nepatří mezi světové výstavy a ani se nejednalo o naši národní prezentaci.

S příchodem postmoderního myšlení a postindustriálního a postkoloniálního světa na konci 60. let bylo zřejmé, že výstavy, které propagují modernistické vize pokroku a optimistickou budoucnost technické civilizace, jsou zastaralým jevem. Univerzální a univerzalistický pohled na svět se zproblematizoval, skončilo jedno „velké vyprávění“, jak napsal francouzský filozof Jean Francois Lyotard, a proto bylo nadále obtížné zachytit celý svět prostřednictvím jediné výstavy. Samotný formát nezanikl, ale transformoval se v menší, méně nákladné i méně spektakulární tematické expozice, které většinou postrádaly národní pavilony. Jejich pověst však radikálně utrpěla. V jednom díle populárního amerického kresleného seriálu *Simpsonovi*, v němž hlavní hrdinové bloudí opuštěným výstavištěm s rozpadajícími se pavilony a naklánějící se vyhlídkovou věží, je formát světové výstavy předmětem zesměšnění.<sup>73</sup> Ukazuje tak, že v obecném povědomí jsou tyto někdejší „agenti modernizace a

---

<sup>70</sup> Andrew Gam (ed.), *Exit to Tomorrow. World's Fair Architecture, design, fashion 1933–2005*, Universe Publishing, New York 2007, s. 124; *Lausanne 1964. Construire une Exposition / Eine Ausstellung bauen / Building an Exhibition*, Librairie Marguerat S. A., Lausanne 1965. Na výstavě se velkou měrou podílel Max Bill jako architekt i jako sochař.

<sup>71</sup> Miroslav Galuška, *Vavříny z Montrealu*, Čs. novinář, Praha 1968, s. 21.

<sup>72</sup> Podrobněji viz Věra Váchová, Zlatí vynálezci Kurta Gebauera, *Umění a řemesla*, 1986, č. 2, s. 83–84; Red., Svět v pohybu – svět v kontaktu, Světová výstava EXPO '86, *Architektura ČSR*, 1987, roč. 46, č. 4, s. 359–367; Martin Rajniš – Kurt Gebauer, EXPO 86, *Československý architekt*, 1987, roč. 33, č. 5, s. 5; Jiří Horský, EXPO 1986 – Zlatý věk vynálezectví, *Československý architekt*, 1986, roč. 32, č. 7, s. 1, 7.

<sup>73</sup> *The Simpsons, Bart on the Road*, 7. série, 20. díl, 1996.

imperialismu“<sup>74</sup> spíše symbolem neúspěchu vizí moderního světa. S postupující globalizací je nahradily nové způsoby komunikace, i když velký návrat výstav po roce 2000 naznačuje,<sup>75</sup> že stále sehrávají určitou roli. Mimo jiné ukazují, kam se přesouvají mocenská centra současného světa a který z národů má ambice, sebevědomí i prostředky podobnou megashow zajistit. A také jak který stát vidí sám sebe. Výstavy už ale nejsou tím hlavním kolbištěm, na němž by se prezentovaly novinky, rodila moderní architektura nebo sváděly ideologické boje.<sup>76</sup>



Pavilon USA na Expo 67. Foto: Miroslav Řepa.

---

<sup>74</sup> Robert W. Rydell – Nancy E. Gwinn, Introduction, in: Robert W. Rydell – Nancy E. Gwinn (eds.), *Fair Representations. World's Fairs and the Modern World*, VU University Press, Amsterdam 1994, s. 3.

<sup>75</sup> Od roku 2000 se pořádají jednou za pět let: Hannover, Německo (2000), Aiči, Japonsko (2005), Šanghaj, Čína (2010), Miláno, Itálie (2015). Česká republika se těchto výstav pravidelně účastní, na milánskou výstavu dokonce plánuje postavení samostatného pavilonu (v Japonsku a Číně se pouze upravovaly pronajaté kontejnery).

<sup>76</sup> Srv. Radek Váňa, *Expokýč konce století*, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7–8, s. 107–110; Marek Pokorný, *Světová výstava bez iluzí, ale s vědomím svých možností*, *archiweb.cz*, 2008, dostupné zde: <http://www.archiweb.cz/news.php?action=show&type=6&id=5647>.

## Československé výstavnictví

Na světových výstavách i dalších mezinárodních akcích se Československo podílelo pravidelně už od svého vzniku a postupně se stávalo výstavnickou velmocí.<sup>77</sup> Výstava jako médium, které představuje aktuální úspěchy průmyslu a jejich prostřednictvím prezentuje i nacionální témata, pronikla na konci 19. století také na naše území a čeští umělci a architekti slavili úspěchy i na několika zahraničních výstavách, kterých se účastnili v barvách Rakouska-Uherska (např. v St. Louis, 1904). Tvorba tohoto druhu expozic prošla po I. světové válce výraznou proměnou. Tradiční přístup, který dekorativním způsobem prezentoval jednotlivé předměty, nahradilo výstavnictví jako prostředek masové komunikace a zprostředkovatel jasné a přesné vizuální informace. Z výstavnictví se stal avantgardní obor, který v sobě interdisciplinárně křížil moderní architekturu, scénografii, volné umění, fotografii nebo typografii, a s nimiž sdílel i jejich estetiku. Formát výstavy se podílel na prosazování hodnot moderního světa. Podle Ivy Janákové, autorky monografie předního prvorepublikového odborníka na tvorbu výstav Ladislava Sutnara, bylo nové pojetí výstavnictví také disciplínou, v níž se ve výtvarném umění prvně zrušila hranice mezi dvojrozměrným a trojrozměrným zobrazením a mezi statickým a kinetickým výrazem.<sup>78</sup>

Mladý československý stát dokázal využít mezinárodní platformu světových výstav ve svůj prospěch, prezentoval se jako moderní demokracie, která si zaslouží pozornost.<sup>79</sup> Z meziválečného období patří mezi vrcholy československého výstavnictví například *Výstava soudobé kultury* v Brně v roce 1928 nebo Krejcarův pavilon na Expo 37 v Paříži, které skrze avantgardní umění propagovaly moderní způsob života. Svůj lokální význam měly i méně reprezentativní přehlídky v široké škále od šíření určitých idejí nebo po prodej výrobků. V meziválečném období také začala ve větší míře vznikat místa přímo určená pro pravidelné pořádání výstav, ať v podobě speciálních domů (Veletřní palác v Praze) nebo celých výstavišť (například v Brně nebo Liberci).

---

<sup>77</sup> Základní literatura: Jiří T. Kotalík, Výstavnictví, in: Zdeněk Hölzel (ed.), *Česká architektura 1945–1995*, Praha 1995, s. 140–143; Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *O výstavní tvorbě*, sborník symposia, Svaz architektů ČSR a Brněnské veletrhy a výstavy, Brno 1975; *Výstavnictví n. p. Praha v československé výstavní tvorbě 1947–1987*, Praha 1987; Karel Hetteš, Výstavnictví, *Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 19–20, s. 1 a 3.

<sup>78</sup> Iva Janáková, Design výstav, in: Iva Janáková (ed.), *Ladislav Sutnar – Praha – New York – Design in Action*, Uměleckoprůmyslové museum v Praze – Argo, Praha 2003.

<sup>79</sup> Např. už v roce 1925 v Paříži, viz Kristýna Zajícová, Československá reprezentace na světové výstavě dekorativních umění 1925 v Paříži, in: *Ad Akta 2. texty z diplomových prací studentů Katedry dějin umění a estetiky na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze*, VŠUP v Praze, 2011, s. 56–79.

## Poválečné období a „československá výstavní škola“

V poválečné době zůstala výstava důležitým prostředkem masové komunikace. Po převzetí moci využil komunistický režim tento druh veřejné prezentace k propagandistickým výstavám podporujícím vítěznou ideologii. Institut výstavy se stal mocným nástrojem, který podával – dovnitř i ven – „přesvědčivý obraz života lidu v socialistickém Československu“<sup>80</sup>, i když často tento „obraz“ neodpovídal reálné situaci. Kulturně-politické výstavy měly silný edukativní podtext, vychovávaly československý lid ke komunismu. Metody výstavnictví využívaly i další monumentální formáty veřejných shromáždění jako byly oslavy významných výročí a státních svátků, spartakiády nebo stranické sjezdy. Socialistické výstavnictví svůj počátek odvozovalo z období příprav *Slovanské zemědělské výstavy* v roce 1947, kterou v pražské Stromovce vytvořil architekt Jiří Kroha, představitel meziválečné avantgardy.<sup>81</sup> Právě sem řadí architekt Otakar Nový zlom ve výstavnictví, který vidí v přesunutí těžiště z exteriéru a reprezentativní podoby budovy pavilonů na „imaginativní sílu prostorů interiérů“ vytvořenou scénografickými postupy.<sup>82</sup>

Po druhé světové válce byl formát výstavy vnímán jako nástroj politické propagandy a „totální prostor vlivu“<sup>83</sup> na obou stranách železné opony. Prostřednictvím světových i dalších výstav se utkávali dva hlavní protivníci, USA a SSSR. Proto ideologický boj na kulturním poli sváděli – dobrovolně či nedobrovolně – i ostatní příslušníci obou táborů stojících proti sobě, včetně Československa, jak to potvrzuje i dobová dikce: „V třídně rozděleném světě je nutno chápat výstavní činnost jako prostředek a nástroj podpory třídní politiky. (...) Zvláště na velkých světových výstavách, které jsou přehlídkou lidského myšlení, práce a pokroku, dochází ke konfrontaci úspěchů socialistické a kapitalistické společenské soustavy (...) Za této situace, kdy konfrontace dvou světových ideologií je důležitou součástí boje za socialismus stalo se výstavnictví účinným nástrojem k prosazování státně politických záměrů.“<sup>84</sup> Všem socialistickým zemím bylo společné, že pro ně výstavy představovaly významný prostředek zahraničního obchodu s kapitalistickými státy. V rámci RVHP měla na starost koordinaci oblasti výstavnictví Komunistická strana Československa, i když zůstávalo spíše u deklarované spolupráce, než že by se země

---

<sup>80</sup> *Výstavnictví n. p. Praha v československé výstavní tvorbě 1947–1987*, Praha 1987. V knize se výstavnictví definuje jako „významný obor kolektivního umění, který spojuje tvůrčí, organizační a výrobní činnost v účinný nástroj politické, hospodářské a kulturní výchovy lidu i jeho revolučního mírového díla.“

<sup>81</sup> Marcela Macharáčková (ed.), *Jiří Kroha (1983–1974). Architekt, malíř, designér, teoretik v proměnách umění 20. století*, Muzeum města Brna – Era, Brno 2007.

<sup>82</sup> Otakar Nový, Česká výstavní tvorba, in: Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *O výstavní tvorbě*, sborník symposia, Svaz architektů ČSR a Brněnské veletrhy a výstavy, Brno 1975, s. 76.

<sup>83</sup> Bedřich Votruba, Diskuse k referátu prof. akad. arch. Josefa Svobody, in: Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *cit. dílo*, s. 33.

<sup>84</sup> Lubomír Šilhavý, *Výstavy a výstavní akce. Vybrané otázky metodiky řízení a ideového zaměření výstavní činnosti*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1984, s. 9–10. Citace sice pochází z roku 1984, ale plně vystihuje i období 60. let, které je předmětem této práce.

východního bloku fakticky propojovaly a na mezinárodních výstavách vystupovaly společně.



Repro z knihy *Výstavnictví n. p. Praha v československé výstavní tvorbě 1947–1987*, Praha 1987.

V Československu se výstavní tvorba etablovala po II. světové válce v samostatný obor. Kontinuitu úspěšné praxe první republiky pomohly přenést i některé významné osobnosti, činné v obou etapách, jako byli například architekt František Cubr nebo architekt, typograf a scénograf Zdeněk Rossmann.<sup>85</sup> Už na přelomu 50. a 60. let začaly některé hlasy žádat také teorii a kritiku výstavnictví, která „by se dostala na stejnou úroveň jako úspěšná praxe.“<sup>86</sup> Toto přání, vedené touhou povýšit praktickou činnost na svébytný obor s vlastním diskurzem, který by nastavil určitou úroveň debaty, nebylo po celá 60. léta vyslyšeno. „Ač je výstavnická tvorba závažným prostředkem společenské komunikace, nemá ani vlastní teorii“, stěžoval si grafický designér a zakladatel brněnského Bienále užité grafiky Jan Rajlich v roce 1968.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> O meziválečné a poválečné situaci ve výstavnictví viz Daniela Kamerová – Vanda Skálová, *Výstavnictví v Československu – experiment a poezie, obchod i propaganda*, in: Daniela Kamerová – Vanda Skálová (eds.), *Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl I. poloviny 60. let*, Arbor Vitae, Řevnice 2008, s. 188–199.

<sup>86</sup> Eduard Petrů, *Československé výstavnictví. Přehled zkušeností z let 1958–1961*, Státní vědecká knihovna v Olomouci 1961, s. 4.

<sup>87</sup> Jan Rajlich, *Výstava o výstavách, Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 11, s. 8.

Když Miroslav Klivar ve své knize *Estetika nových umění* určil „umění výstavnictví“ spolu s „grafikou vizuálních komunikací“, Polykránem a Laternou magikou za nové druhy umění, pokusil se jej redefinovat jako součást volného umění.<sup>88</sup> Podobný názor byl spíše výjimkou, nicméně odráží v sobě dobové nadšení pro nové vizuální formy. Výstavnictví se ale po boku výtvarného umění prezentovalo přirozeně: rozsáhlá a reprezentativní přehlídka vzniklá při příležitosti mezinárodního kongresu výtvarných kritiků AICA v Praze v roce 1966, která měla odborníkům z celého světa ukázat to nejlepší z českého umění, se skládala z výstavy *Aktuální tendence českého umění. Obrazy, sochy, grafika* s výběrem Miroslava Míčka<sup>89</sup> a výstavy *Aktuální tendence v Československém užitém umění a průmyslovém výtvarnictví* sestavené Karlem Hettešem, která představila české (ne československé, jak název implikuje) skláče, textilní výtvarníky, grafické designéry, ale i architekty a výtvarné umělce, kteří se věnovali především výstavnictví.<sup>90</sup>

I když patřilo výstavnictví do interiérové tvorby vyučované na fakultách architektury, údajně se na konci 60. let uvažovalo i o zřízení speciálního ateliéru na umělecké škole, na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze.<sup>91</sup> Zkušenosti z této oblasti přenášely některé osobnosti také do prostředí muzeí a galerií a ty na něj měly zpětně vliv. Byl to zejména František Cubr, tvůrce výstavních i muzejních expozic,<sup>92</sup> který věřil, že „všeobecná výstavní tvorba“ je tím nejdůležitějším „experimentálním polem“ pro koncipování muzeí a galerií.<sup>93</sup> Výhody vyzkoušení si nezvyklých řešení prostřednictvím výstavnictví platila i pro celou architektonickou oblast, Otakar Nový s Jiřím Šetlíkem dokonce o výstavnictví hovořili jako o jedné z oblastí

---

<sup>88</sup> Miroslav Klivar, *Estetika nových umění*, Svoboda, Praha 1970.

<sup>89</sup> Praha, Galerie Václava Špály / Mánes / Nová síň / Galerie Čs. spisovatele, září – říjen 1966, komisař Miroslav Míčko.

<sup>90</sup> Praha, Obecní dům, září – říjen 1966, komisař Karel Hetteš, který předtím kurátoroval podobně rozsáhlou výstavu *Bilance '66* (Praha, Mánes, srpen 1966); obě přehlídky se v některých vystavujících prolínají. Všechny výstavy „Aktuální tendence“ instaloval architekt a malíř Josef Wagner (\*1938), který např. také určil rozmístění soch 4. mezinárodního sochařského symposia v Hořicích (1969).

<sup>91</sup> Podle sdělení Jiřího Šetlíka, v 60. letech ředitele Umělecko-průmyslového muzea v Praze, leden 2014. Vedoucím ateliéru by byl zřejmě architekt František Cubr, který ale v roce 1968 přešel z ČVUT na Školu architektury Akademie výtvarných umění v Praze, kde se problematice výstavnictví také částečně věnoval. Jeho asistentkou se stala autorka výstavnických expozic Zdenka Nováková (mj. historicky první žena-pedagožka na této škole), která zde vedla kurz interiérové tvorby. Předmět *Interiér a výstavnictví* se později vyučoval také na VUT v Brně.

<sup>92</sup> Např. autor instalace *Obrazárny Pražského hradu* (s Josefem Hrubým, 1966) nebo expozice v Jiřském klášteře (s Josefem Pilařem, 1976).

<sup>93</sup> O styčných bodech více viz František Cubr, *Světová výstavní tvorba*, in: Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *O výstavní tvorbě*, sborník symposia, Svaz architektů ČSR a Brněnské veletrhy a výstavy, Brno 1975, s. 15–19.

„experimentální architektury.“<sup>94</sup> Už jeho tvůrci si ale uvědomovali „Achillovu patu celé věci“, a to jak „zafixovat“ pro budoucnost pomíjivě expozice.<sup>95</sup>

Slovo výstavnictví se v 60. letech dostalo do slovníku naučného, který jej definoval jako speciální obor architektury a užitého umění, na němž se kromě architektů a výtvarných umělců podílejí nově také scénáristé, kteří mají na starosti sepsání námětu a jeho rozpracování nejprve do libreta, a následně do podrobného scénáře. Slovníkové heslo zdůraznilo jeho odlišnost od předchozího „aranžérského pojetí“ a také vyzdvihlo, že „dosahuje vynikající úrovně a světové pověsti zejména od úspěchu na výstavě Expo 58 v Bruselu.“<sup>96</sup> Ke vzestupu tohoto speciálního oboru pomohla v průběhu 50. a 60. let především řada výstav pro československé i zahraniční publikum (například *Československo 1960*, jubilejní výstava v Praze a Moskvě, 1960). Klíčovou událostí v poválečném období ale zůstává československý pavilon na Expo 58 v Bruselu.

Veškerá výstavní činnost byla řízená státem, prostřednictvím Vládní komise pro výstavnictví, která vznikla v dubnu 1960 jako poradní, metodický a koordinační orgán vlády ČSSR pro výstavní oblast. V následujícím roce (k 1. 1. 1961) založený národní podnik Výstavnictví, řízený ministerstvem kultury, realizoval veškeré politické, kulturní a popularizační výstavy i stálé muzejní a galerijní expozice (výtvarné výstavy organizovalo Výstavní ústředí Svazu československých výtvarných umělců, komerční Brněnské výstavy a veletrhy). Národní podnik sice vznikl jako přímý důsledek našeho úspěchu na Expo 58, ale svou historii odvozoval už z přehlídek, které pomáhaly nastolit novou ideologii (např. *Slovanská zemědělská výstava* v Praze, 1948). Jak už bylo řečeno, vládní podpora ukazuje, že výstavnictví bylo jedním z důležitých prostředků ideologické práce. Přímou mělo napomáhat „realizaci dlouhodobých záměrů politiky Komunistické strany Československa – ku prospěchu všestranného harmonického rozvoje člověka v socialistické společnosti.“<sup>97</sup> I pro samotné výstavní architektky byla práce na výstavách „vyhraněnější po stránce ideové“, když svou práci srovnávali s navrhováním permanentní architektury.<sup>98</sup>

---

<sup>94</sup> Otakar Nový – Jiří Šetlík, *Cubr – Hrubý – Pokorný*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1962, s. 13.

<sup>95</sup> Diskuze mezi Antonínem Kurialem a Josefem Svobodou in: Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *cit. dílo*, s. 34.

<sup>96</sup> Vladimír Procházka (ed.), *Příruční slovník naučný*, IV. díl S–Ž, Praha 1967, s. 771. Narodil od dneška, kdy se výstavnictvím rozumí pouze „pořádání a organizace výstav“, viz *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*, Academia, Praha 1994, s. 521.

<sup>97</sup> *Výstavnictví n. p. Praha v československé výstavní tvorbě 1947–1987*, Praha 1987.

<sup>98</sup> Zdeněk Pokorný, František Cubr, in: Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *O výstavní tvorbě*, sborník symposia, Svaz architektů ČSR a Brněnské veletrhy a výstavy, Brno 1975, s. 6.

## Charakteristiky výstavnictví

Ideálním výsledkem spolupráce různých oborů v rámci výstavnictví měl být často skloňovaný *Gesamtkunstwerk*, komplexně řešené dílo dané prolnutím architektury s volným a užitým uměním, případně s novými médii. Jelikož šlo o komplexní prezentování určitého tématu nebo výrobku v prostoru, zaměstnával národní podnik Výstavnictví kromě technických profesí rovněž architektky, výtvarné umělce, grafiky, typografy, scénografy a také scénáristy. Požadavek *Gesamtkunstwerku* v sobě odrážel dobovou debatu o syntéze umění a architektury, která u nás probíhala po celá 60. léta. Nezodpovězenou otázkou v diskuzi zůstalo, zda předpokladem této syntézy má být vedoucí role architekta, který řídí ostatní profese, nebo zda jsou všichni účastníci na stejné úrovni.

S přesunutím důrazu na sdělení a s tím související politickou propagandou, se proměnila i struktura tvůrčího týmu. Novinkou bylo pevné ustanovení profese libretisty-scenáristy, který vystoupil ze zákulisí a někdy se stával i „tvář“ výstavy v dobovém tisku.<sup>99</sup> Karel Hetteš vzpomínal, že ještě v roce 1947 nebyl scénář pro přípravu trinále v Miláně třeba a nyní že je „nejposvátnějším počátkem všech výstav.“<sup>100</sup> Libreta a scénáře k výstavám se rozvinuly v období 50. let zřejmě i proto, že se vše muselo schvalovat. První skupina scénáristů vznikla v rámci Propagační tvorby, která předcházela národnímu podniku Výstavnictví, a už od počátku bylo podle jednoho z těch, kteří tyto počátky sledovali jasné, že „nejde pouze o literární dílo, ale o ideologický záměr“, takže scénárista měl být rovněž ideově a politicky fundovaný.<sup>101</sup> Nicméně se jako reprezentant umělecké profese mohl stát členem Svazu československých výtvarných umělců, proti čemuž někteří výtvarní umělci protestovali.<sup>102</sup> Seznam těch nejvýznamnějších tvůrců, kteří v průběhu let pracovali pro národní podnik Výstavnictví ukazuje, jak moc byla tato role důležitá: ve výčtu jmen scénáristé mezi architektky a výtvarníky převažují.<sup>103</sup> Přípravy výstavy začínaly námětem, ideový záměr – dnes bychom použili slovo koncept – byl rozpracovaný v libreto, které na několika stranách naznačovalo hlavní téma a jednotlivé podoby jeho ztvárnění. Jeho autorem mohl být výstavní scénárista i neprofesionál.<sup>104</sup> Na

---

<sup>99</sup> Například výrazný mediální obraz měl zejména po Expo 58 Jindřich Santar.

<sup>100</sup> Karel Hetteš, Po Bruselu a Montrealu Osaka, *Umění a řemesla*, 1969, č. 1, s. 20–25.

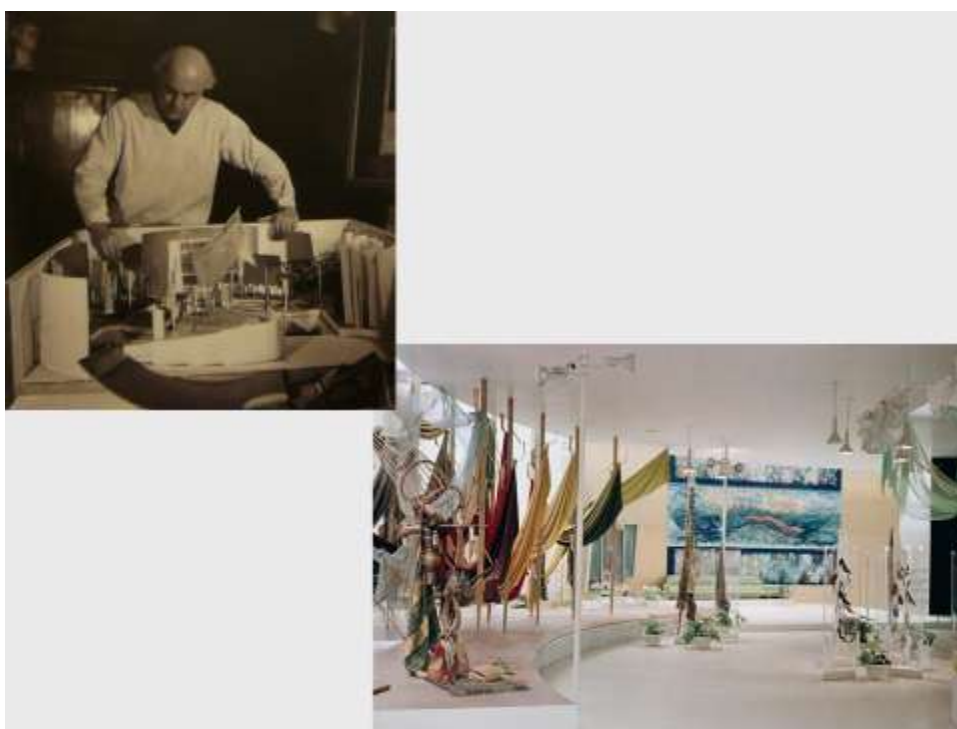
<sup>101</sup> Jan Kaliberka, Úloha scénáře ve výstavní tvorbě, in: Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *O výstavní tvorbě*, sborník symposia, Svaz architektů ČSR a Brněnské veletrhy a výstavy, Brno 1975, s. 46.

<sup>102</sup> Karel Hájek, Diskuze k referátu Jana Kaliberky, in: Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *cit. dílo*, s. 48. Z pohledu dnešní podoby umění je zajímavý argument výtvarníků, že scénáristé pracují „jen“ slovy.

<sup>103</sup> *Výstavnictví n. p. Praha v československé výstavní tvorbě 1947–1987*, Praha 1987, nestr.

<sup>104</sup> V případě Expo 67 vytvořili první libreto architekti Otakar Binar, Miroslav Masák a Lidmila Švarcová spolu s dramatikem Václavem Havlem a filmovým režisérem Pavlem Juráčkem; soutěžní libreto pro Expo 70 zaslal mj. malíř a karikaturista Adolf Hoffmeister, realizovalo se libreto básníků Jana Skácela a Adolfa Kroupy. S n. p. Výstavnictví spolupracovali např. historici umění Alena Adlerová, Jiří Kotalík nebo Jiří Mašín.

základě libreto se vyhlášovala architektonická soutěž a začínala jednání s výtvarníky. Po schválení libreto zpracoval profesionál do podrobného scénáře, který řešil detaily expozice. Slovo libreto přešlo do výstavnictví z oblasti vážné hudby, libreto je textem pro hudební dílo, tedy jakýsi „scénář“ opery, ve výstavnictví však splňuje jinou funkci, která se dá lépe přirovnat k filmařskému prostředí. Svou paralelu má v rozepsaném námětu scénáře, označovaném jako bodový scénář nebo synopse (angl. *film treatment*), z nichž je už patrný obsah budoucího díla, včetně charakterů postav, dějových linií a zvratů. Postupně ale obliba tohoto nového formátu vedla k jeho nadužívání: psala se libreto k prohlídce závodu nebo k uspořádání veřejné schůze.<sup>105</sup> Scénářistická příprava výstav ovlivnila také větší architektonické zakázky, kdy začaly vznikat „výtvarné generely“, které svůj vrchol zažívaly v 80. letech 20. století.<sup>106</sup>



Příklad „scénické expozice“. Antonín Kybal a oddíl Vкус na Expo 58.

Při hledání podstaty společné práce tvůrců výstavních expozic se zdůrazňovalo především „emocionální ovládnutí diváka v daném prostoru všemi prostředky.“<sup>107</sup> Vybuzení emocí mělo zajistit scénografické pojetí československého výstavnictví, které propagovalo „scénickou expozici“ plnou dramatických efektů. Převzetí řady

<sup>105</sup> Karel Hájek, Diskuze k referátu Jana Kaliberky, in: Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *cit. dílo*, s. 49.

<sup>106</sup> Zdenka Nováková, Na křídlech šedesátých let. Spolupráce s Františkem Cubrem, in: Petr Ulrich et al., *Šedesátá léta v architektuře očima pamětníků*, Česká technika – nakladatelství ČVUT, Praha 2006, s. 158.

<sup>107</sup> Bedřich Votruba, Nový obor výtvarného umění, *Výtvarné umění*, 1959, č. 9, s. 415.

postupů ze scénografie (včetně audiovizuálních prostředků)<sup>108</sup> a role scénáristy, který měl zajistit, aby se nevystavovaly pouze předměty, ale také myšlenky, jsou jedním z hlavních motorů tehdejšího výstavnictví, někdy označovaného jako „československá výstavnická škola.“<sup>109</sup> Ambicí vystavovat myšlenky, ne pouhé předměty, přikládal scénograf Josef Svoboda scénáristům, nicméně nebyli to oni, kteří by iniciovali změny ve výstavních strategiích. Jednak se oproti 19. století změnil požadavek diváka, který se na světových výstavách proměnil především v pasivního konzumenta, ale také – vlivem politické situace – sloužily výstavy především šíření ideologie. Výstavní odborníci především přemýšleli nad tím, jak diváka získat a informace sdělit co nejintenzivněji, nejrychleji a pokud možno také nejjednodušeji, aby zábavnou funkci nepřehlušila suchopárná edukace. Faktografie tedy ustupovala do pozadí ve prospěch komponované situace, v níž divák měl informace získat snadně a částečně také mimosmyslově pouhým procházením a zažitím prostředí celým tělem. Autoři výstav hovořili přímo o „inscenaci výstavy,“<sup>110</sup> zkušenosti scénografie byly v tomto ohledu neocenitelné. Ovšem oproti situaci v divadle je divák zaktivovaný, stává se účastníkem a připravenou scénou sám prochází. Zapojení scénografů a aplikace divadelních postupů do výstavnictví s sebou přinesla také vstup audiovizuálních prostředků, a takto proměněné výstavnictví zpětně ovlivnilo divadelní formy (Laterna Magika). Podobně jako architekti, i scénografové mohli prostřednictvím výstav vyzkoušet nové nápady, na které nebyl v divadle prostor. Josef Svoboda, zřejmě náš mezinárodně nejúspěšnější autor „výstavní scénografie“ zdůrazňoval úlohu „gagu“, určitého nápadu, který sehraje při komponování výstavy hlavní roli.<sup>111</sup>

Architekt František Cubr, jeden z těch, kteří dávali československé výstavnické škole její podobu,<sup>112</sup> mluvil také o „zákonu o kontrastu“ jako o základní zásadě, která přerušováním jednotvárného sledu expozic umožnila jitrění divákovy pozornosti. Zatímco u instalování uměleckých děl pro muzejní nebo galerijní účely je nutné

---

<sup>108</sup> Více viz například pohled Josefa Svobody, *Scénografie ve výstavní praxi*, in: Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *cit. dílo*, s. 23–28.

<sup>109</sup> Zřejmě běžně užívaný obrat je zachycený např.: Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *cit. dílo*; Jiří T. Kotalík, *Výstavnictví*, in: Zdeněk Hölzel (ed.), *Česká architektura 1945–1995*, katalog výstavy, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1995, s. 141.

<sup>110</sup> Josef Svoboda, *Scénografie ve výstavní tvorbě*, in: Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *cit. dílo*, s. 23.

<sup>111</sup> Josef Svoboda, *Scénografie ve výstavní tvorbě*, in: Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *cit. dílo*, s. 27.

<sup>112</sup> Spolu s Josefem Hrubým a Zdeňkem Pokorným se podíleli zpracováním I. podlaží už na československém pavilonu na světové výstavě v New Yorku (1939–40), v němž „dosud nebyl uplatňován požadavek komplexnosti řešení“. Společný ateliér založili Cubr a Pokorný v roce 1937, v roce 1949 společně vstoupili do nově vzniklého Stavoprojektu (Cubr se stal jeho vedoucím), kde později potkali Josefa Hrubého. V poválečném období vytvořili národní pavilony pro výstavy ve Stockholmu (1946) nebo Moskvě (1948, 1949). Jako politicky exponovaní tvůrci měli v 50. letech na starost i architektonicko-výtvarná řešení slavnostních shromáždění jakými byl např. IX. sjezd KSČ nebo I. sjezd JZD. Otakar Nový – Jiří Šetlík, *Cubr – Hrubý – Pokorný*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1962.

zabránit veškerým rušivým vlivům okolí tak, aby divák mohl vstoupit do „tichého dialogu“ s uměním, je situace u instalování „neuměleckých výstav“ opačná: bombardování návštěvníka informacemi se uskutečňuje ve prospěch sdělované ideje.<sup>113</sup> Scénárista Václav Jasanský se domníval, že mezi další příčiny úspěchu československého výstavnictví patřilo zapojení umělců, kteří do této profese přinesli neobvyklé postupy (např. audiovizuální projekce).<sup>114</sup> Doplňme, že součástí úspěchu bylo také nadužívání exponátů ze skla ve formě uměleckých děl nebo designových výrobků. Transparentnost skla představovala výraznou kvalitu, s níž se při instalaci dobře pracovalo a obecně transparentnost prostoru i prezentace byla v poválečné galerijní i komerční prezentaci ceněnou kvalitou.<sup>115</sup> Sklo navíc v určitém ohledu patřilo mezi československé, respektive české unikáty – nejméně v umělecké podobě práce s ním, která ve větší míře začala v poválečném období a v 60. letech kulminovala.<sup>116</sup> Stát tuto skutečnost jen podporoval, do jisté míry šlo i o otázku, zda sklářská kultura nezanikne po odsunu sudetských Němců.<sup>117</sup>

Stejně tak u nás v této době vrcholila obliba výstav a veletrhů (Brněnské strojírenské veletrhy, Liberecké výstavní trhy pro odvětví módy a textilu, Flora Olomouc, EX Plzeň pro oblast potravinářství, Země živitelka v Českých Budějovicích, výstavy bižuterie v Jablonci nad Nisou, výstavy životního prostředí na Černé louce v Ostravě, chemické veletrhy v Bratislavě ad.), které se stávaly téměř až národními poutěmi. Sice na nich mohli návštěvníci často vidět především to, co bylo nedostupné, ale atraktivní byly i doprovodné programy v podobě vystoupení populárních zpěváků nebo módních přehlídek. Výstavnictví tak sehrávalo roli masového umění. A podobně jako další hromadné akce – spartakiády nebo průvody na 1. máje – utvrzovalo občany ve správnosti socialistického zřízení.

## Od obsahu k formě

Jako hlavní charakteristika československého výstavnictví se v řadě dobových textů na prvním místě se objevuje převrácení poměru exponátu a konceptu výstavy, označovaného jako „myšlenka“. Zatímco v předchozí době stály v popředí předměty, na nichž se idea výstavy předváděla, v poválečné době se ideje tlumočily

---

<sup>113</sup> František Cubr, Světová výstavní tvorba, in: Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *cit. dílo*, s. 16.

<sup>114</sup> Srv. Václav Jasanský, Diskuse k referátu prof. akad. arch. Josefa Svobody, in: Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *cit. dílo*, s. 29.

<sup>115</sup> Julie Noordegraaf, *Strategies of Display. Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture*, Museum Boijmans Van Beuningen / NAi Publishers, Rotterdam 2004, s. 163–164.

<sup>116</sup> Srv. Helmut Rieke (ed.), *Czech Glass: Design in an Age of Adversity, 1945–1980*, Düsseldorf 2005; Sylva Petrová, *České sklo*, Gallery, Praha 2001, s. 80–87.

<sup>117</sup> Karel Hetteš, Po Bruselu a Montrealu Osaka, *Umění a řemesla*, 1969, č. 1, s. 23.

prostřednictvím exponátů. Samotný exponát se dostal do role jakéhosi ilustrátora. I sdělovanou informaci však začal postupně přehlušovat způsob, jak ji podat. Mnozí současníci kritizovali stav, kdy instalace a výstavní efekty potlačily důležitost samotného exponátu.<sup>118</sup> To odpovídalo obecnému trendu ve světovém výstavnictví. Jisté je, že se v Československu z výstavnictví stala v průběhu 60. let manýra s dobře rozpoznatelnými znaky. Proto se v některých textech začíná užívat sousloví „výstavní expoziční“ v negativním duchu.<sup>119</sup> Znalec uměleckého skla Karel Hetteš, který sám připravil řadu výstav, byl v 60. letech zřejmě nejhlasitějším kritikem vývoje výstavnictví. Neúměrně se podle něho zvýšil význam scénáře výstavy a scénáristé se „stali vzájemně se podporujícím klanem,“<sup>120</sup> motivovaným především dobrým finančním ohodnocením.<sup>121</sup> Tento postřeh by se dal vztáhnout i na další tehdejší tvůrce i organizátory zapojené do „výstavního průmyslu“.

Na konci 60. let tedy stálo výstavnictví na jakémsi rozcestí, už při přípravách pavilonu pro Ósaku se ukázalo, že úspěch novomediálních prezentací byl pouze na krátko, technologicky vyspělejší země měly k jejich dalšímu rozvoji větší možnosti. Ještě horší situace byla v případě komerčních výstav, tedy veletrhů, kde už nejpozději v polovině 70. let bylo zřejmé, že československé výstavnictví poněkud ztrácí dech. Diskuze na sympoziu *O výstavní tvorbě*, konaném v roce 1975 v Brně tuto bezradnost zaznamenala: „nemáme z čeho, nevíme jak“, prohlásil architekt Otta Hauk.<sup>122</sup> O několik let dříve se však v Brně ještě pokusili iniciovat širší konfrontaci a zasadit československé výstavnictví do světového kontextu, když se sem sjela mezinárodní elita výstavní tvorby. V rámci *III. bienále užité grafiky 1968* se uskutečnila přehlídka zhruba stovky autorů z 20 zemí zaměřená na výtvarnou složku řešení expozic. Prostřednictvím fotografií, diapositivů, originálů grafických návrhů, modelů a maket, se prezentovaly špičky oboru včetně Victora Vasarelyho, Hanse Holleina, Tapio Wirkkaly či Ladislava Sutnara. Významný prvorepublikový tvůrce československých výstav, nyní emigrant žijící v USA, Ladislav Sunar pro výstavu také připravil historickou expozici o světovém výstavnictví 20. a 30. let. Československo se mj. pyšnilo připomínkou svého pavilonu na Expo 67 v Montrealu prostřednictvím bohaté fotodokumentace, filmové projekce a ukázek originálních exponátů. Bienále i doprovodné sympozium bylo „první mezinárodní příležitostí k ujasnění řady

---

<sup>118</sup> Barbara Spitzová, *Problémy výstavnictví, Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 15, s. 9; Karel Hetteš, *Výstavnictví, Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 19–20, s. 3.

<sup>119</sup> Např. Karel Hetteš, *Vzrušené dny v Miláně, Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 16–17, s. 10.

<sup>120</sup> Karel Hetteš, *Výstavnictví, Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 19–20, s. 3.

<sup>121</sup> Např. rozpočet jen na scénář čs. pavilonu na Expo 67 byl 150 000 Kčs, zatímco generální komisař Miroslav Galuška pobíral měsíční plat cca 5 000 Kč, který byl sice nadprůměrný, ale ne tak výrazně. Národní archiv, fond KGK 67.

<sup>122</sup> Otta Hauk, *Diskuze k referátu ing. Lubomíra Šilhavého*, in: Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *O výstavní tvorbě*, sborník sympozia, Svaz architektů ČSR a Brněnské veletrhy a výstavy, Bmo 1975, s. 61.

speciálních odborných otázek výstavnické tvorby.“<sup>123</sup> Toto mezinárodní srovnání vedlo k utvrzení často opakované výtky: „na našich výstavách je příliš zdůrazňována výtvarná stránka řešení často na úkor vlastních exponátů“, psala česká recenzentka Barbara Spitzová,<sup>124</sup> ale stejný dojem nabyl i Brit Frederik Henrion, když ve svém sympoziálním příspěvku srovnal československý pavilon na Expo 67 s tematickými výstavami v době války v Anglii: české ztvárnění podle něho působilo „především na oko a sluch a informace ustupovaly do pozadí.“<sup>125</sup> Důraz na způsob sdělení na úkor samotného obsahu sdělení však byl typický pro celý svět. Nastávalo nové období, v němž se výstavy více specializují a informace se předávají nejen prostřednictvím samotných expozic, ale i doprovodných kongresů a symposií. S vývojem nových technologií a komunikačních prostředků se situace změnila ještě radikálněji.



Dobový tisk informuje o Libereckých výstavních trzích.

<sup>123</sup> Jan Rajlich, Výstava o výstavách, *Výtvarná práce*, 1968, č. 11, s. 8. Katalog výstavy, která proběhla 19. 6. – 22. 9. 1968: *Mezinárodní přehlídka výstavnické tvorby: 3. bienále užité grafiky*, Moravská galerie – Svaz československých výtvarných umělců – Dům umění města Brna, Brno 1968.

<sup>124</sup> Barbara Spitzová, Problémy výstavnictví, *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 15, s. 9. Přesun důrazu z obsahu na formu ji jako pozdější odborníci v oblasti světa médií Barbaru Köpplovou zřejmě příliš nepřekvapoval.

<sup>125</sup> Obsah jeho příspěvku zaznamenala Barbara Spitzová, *cit. dílo*, s. 9.

## Expo 67: „Poučení z Montrealu“

I když je Kanada rozlohou druhou největší zemí světa, v 60. letech ji obývalo pouze kolem 20 milionů obyvatel, z nichž čtvrtina mluvila francouzsky a zbytek anglicky. Bilingvní Montreal v provincii Quebec nebyl v roce 1967 s 2,6 miliony obyvatel jedním z mocných severoamerických velkoměst, už tehdy ale patřil k intelektuálním a uměleckým centrům Kanady, sídlily v něm tři univerzity a v roce 1964 se zde konalo i první sochařské sympozium v Severní Americe. Teprve Expo 67 se dá označit za jakýsi „bod obrátu“, od kterého Montreal odvozuje svůj další rozvoj, i když proměna centra města započala už koncem 50. let budováním mrakodrapů finančního okrsku. Expo 67 bylo příležitostí, jak ověřit některé teorie o urbanismu a architektonické podobě moderního města.<sup>126</sup> Dílčím předělem se Expo 67 stalo i pro formát světových výstav – poprvé se výstava I. řádu uskutečnila mimo Evropu.<sup>127</sup>



Montreal v roce 1967. Foto: Otakar Binar.

---

<sup>126</sup> André Lortie, *The 60s: Montreal Thinks Big*, The Canadian Centre for Architecture, Montreal 2004.

<sup>127</sup> Světové výstavy se na severoamerickém kontinentu uskutečnily již předtím (např. 1893 v Chicagu), tato kategorizace platí od roku 1928 kdy 31 zemí založilo organizaci BIE, která pořádání světových výstav zaštiťuje. Světová výstava v New Yorku v roce 1964 kvůli své komerční povaze statut výstavy I. kategorie nezískala.

Myšlenka uspořádat světovou výstavu v Montrealu vznikla už v roce 1960. Jak bylo zvykem, propagační a komerční zájmy se ospravedlňovaly významnými výročími: v roce 1967 mělo uplynout sto let od vzniku Kanadské konfederace a také 325 let od založení města. Nicméně v soutěži o možnost uspořádat světovou výstavu v roce 1967 nejprve vyhrála Moskva, která argumentovala oslavou padesáti let Velké říjnové socialistické revoluce. O dva roky později se ale Sovětský svaz této možnosti zřekl, takže se od listopadu 1962 rozběhly přípravy v Montrealu.<sup>128</sup> Na organizaci výstavy se podílela federální vláda spolu s městem a vládou provincie, generálním komisařem se stal Pierre Dupuy, který znal dobře československé reálie.<sup>129</sup> Hybatelem celé události byl také starosta města Jean Drapeau, jenž se nebál rozhodnutí vytvořit výstaviště z ostrovů řeky sv. Vavřince. Île Sainte-Hélène se mezi srpnem 1963 a červnem 1964 navážkou zdvojnásobil (jeho součástí byla i zábavní část výstavy nazvaná La Ronde), Île Notre-Dame vznikl nově zhruba ve stejné proporci jako ostrov sv. Heleny, členila jej umělá jezera, laguny a kanály, které vytvářely klidové zóny. I přesto někteří návštěvníci výstavu kritizovali jako „chaotické a disharmonické prostředí“, jak napsal slovenský architekt Ferdinand Milučký, spoluautor interiéru restaurace v československém pavilonu.<sup>130</sup> Nevěděl ale ještě, jakou podobu dostane o tři roky později Expo v Ósace. Sochař Vladimír Preclík, který v Montrealu strávil zhruba dva měsíce, naopak vzpomínal na velkorysý, urbanisticky řešený prostor s přírodními zákoutími.<sup>131</sup>



Most Svornosti v Montrealu. Foto: Miroslav Masák.

---

<sup>128</sup> Tyto peripetie podrobněji viz *Expo 67. Official Guide / Guide Officiel*, Maclean-Hunter Publishing Company Limited, 1967; Miroslav Galuška, *Vavřiny z Montrealu*, Čs. novinář, Praha 1968.

<sup>129</sup> Původně diplomat a zástupce Kanady u BIE v Paříži, který měl jako kanadský velvyslanec u československé vlády v exilu za druhé světové války k Československu dobrý vztah. Miroslav Galuška, *cit. dílo*, s. 10.

<sup>130</sup> Ferdinand Milučký, Člověk a jeho svět, *Terre des Hommes, Man nad His World* [sic], *Projekt*, 1967, roč. 9, č. 7, s. 160.

<sup>131</sup> Rozhovor s Vladimírem Preclíkem, březen 2008.

Hlavním shromažďovacím místem byl Place des Nations architekta André Blouina, umístěný v západní části Île Sainte-Hélène, kde se odehrávaly oficiální oslavy včetně zahájení a ukončení a tzv. národních dnů.<sup>132</sup> Výstava probíhala také na Cité du Havre, mysu na levém břehu řeky sv. Vavřince, rovněž uměle rozšířeném a s výstavištěm spojeném nově postaveným mostem Svornosti. Celková plocha areálu čítala zhruba 400 hektarů. Jednotlivé – národní, tematické či komerční – pavilony a další budovy jako byla galerie, divadlo, sportoviště, restaurace nebo rozhlasové středisko, spojovala dopravní síť tvořená vlakem Expo-Express, úzkokolejnou železnicí minirail, rikšami i gondolami. Vytvoření nového areálu jednak umožnilo nezasáhnout do zastavěné plochy, a také pomohlo zkultivovat tuto část města. Z Expo 67 však těžilo město celé. Při příležitosti mezinárodní výstavy vzniklo metro – zemina získaná z jeho hloubení našla své uplatnění při tvorbě výstaviště –, kulturní centrum na náměstí Place des Arts a řada dalších budov.<sup>133</sup>

Výstava se odehrála mezi 27. dubnem a 29. říjnem 1967, zúčastnilo se jí 62 zemí a navštívilo přes 50 milionů návštěvníků. Hlavní motto výstavy svým důrazem na člověka a lidskost navázalo na Expo 58. Organizátoři jej převzali ze stejnojmenné knihy francouzského spisovatele Antoina de Saint-Exupéryho *Terre des hommes* (Země lidí) z roku 1939, u nás se ujal spíše překlad vycházející z anglického ekvivalentu názvu výstavy *Man and His World* (Člověk a jeho svět). Z motto vyšel i grafický znak pro celou výstavu, který vytvořil montrealský umělec Julien Hébert: abstrahovaný symbol pro člověka se zdviženými pažemi uspořádaný v osmi dvojicích do kruhu představoval myšlenku jednoty lidstva na celém světě.



Montreal v roce 2009. Pohled na někdejší výstaviště a pavilon USA. Foto: Terezie Nekvindová.

---

<sup>132</sup> Československý národní den se uskutečnil 16. 5., zahájil ho prezident Antonín Novotný. Byla to první oficiální návštěva takto vysoce postaveného čs. politika od II. světové války na severoamerickém kontinentu.

<sup>133</sup> André Lortie, *The 60s: Montreal Thinks Big*, The Canadian Centre for Architecture, Montreal 2004.

Expo 67 nebylo výstavou experimentální a futuristické architektury, a ani nenabídlo vize, jak by mělo vypadat město budoucnosti. I když některé pavilony splňovaly požadavky aktuálně diskutovaných megastruktur, většina pavilonů zvolila jednoduché geometrické formy budov, které bylo snadné postavit i vybavit. Utopie spočívala spíš v tématu, vznešené ideji humanismu, kterou sice měly společné všechny poválečné výstavy, ale zde byla přítomná nejvíce a navíc i fyzicky, například v pojetí sítě tematických pavilonů (*Man as Explorer, Man as Producer, Man as Creator, Man in the Community, Man as Researcher, Man as Manufacturer, Man and Life, Man and Health*), iniciovaných organizátory výstavy, na kterých se podílel soubor mezinárodních přispěvovatelů. Pavilony, soustředěné vždy na jednu oblast lidské činnosti, měly podpořit hlavní akcent výstavy, zaměření na člověka. Prezentovaly výtvarné umění, kosmický výzkum, problematiku urbanismu, medicíny, nových technologií ad. Měly ale kolísavou úroveň: „mnohdy jsou tyto pavilony pojety jako výuka na nižších ročnících základní školy, informace jsou nekompletní a povrchní“.<sup>134</sup> Ve srovnání s Expo 1964–1965 v New Yorku a Expo 1970 v Ósace byla taková koncentrace „nadmárodních“ tematických pavilonů výjimkou, stejně jako malá komerčnost celé výstavy způsobená i tím, že se zde severoamerický průmysl – zřejmě nasycen newyorskou výstavou – nepředvedl tolik, jak se čekalo. Tematickými pavilony se montrealská výstava pokusila změnit konvenční soutěživost ve spolupráci mezi národy. Zpětně viděno, Expo 67 je v tomto ohledu výjimkou.



Výstaviště Expo 67. Foto: Otakar Binar.

Svémi expozicemi byly zastoupeny také kanadské provincie, různá náboženství a několik kanadských firem (Quebec Industries, The Brewers pavilion, Telephone Pavilion, Polymer, Air Canada ad.). National Film Board of Canada připravil

---

<sup>134</sup> Paulhans Peters, *Expo 67, Baumeister*, 1967, č. 7, s. 851–865.

novomediální pavilon *Labyrinth*. Jeden z nejambicióznějších projektů výstavy chtěl navázat na úspěch československé Laterny Magiky a na obsah Le Corbusierova pavilonu Phillips z Expo 58. Tříčtvrtěhodinový film *Story of Man* měl představit lidstvo v celé jeho šíři pomocí záběrů ze všech koutů světa, které byly s pomocí zrcadel a skleněných hranolů promítané v několika místnostech na projekční plátna umístěná na zdi, na podlahu nebo plně obklopující diváka. Metafora mytologického labyrintu s Minotaurem a Théseem symbolizujícím člověka ale nesplnila očekávání ani ve formování architektury, ani ve výsledné oblibě – přehlušil jej zájem o zábavnější Kinoautomat v československém pavilonu. Téma humanismu bylo také podnětem ke vzniku monumentální (20,5 x 28 m) kovové sochy *Člověk* objednané u Alexandra Caldera.<sup>135</sup> V prostoru výstaviště se objevila i řada dalších soch u jednotlivých pavilonů i v podobě venkovní Sculpture Garden prezentující výběr zhruba padesáti sochařů světa, včetně Vladimíra Preclíka,<sup>136</sup> až se některým účastníkům mohlo zdát, že se spíše než na světové výstavě ocitli na výstavě „umění z kovu.“<sup>137</sup> Ale nejen kovu, celé Expo 67 si zakládalo na velké koncentraci kvalitního výtvarného umění, ať v exteriéru nebo uvnitř pavilonů. Především ale bylo reprezentativní přehlídkou poválečného evropského sochařství.<sup>138</sup>

Kritici se nemohli shodnout, čím je ale Expo 67 přínosné po architektonické stránce a co jej charakterizuje.<sup>139</sup> I přes pár výjimek se na výstavě nenašly avantgardní příklady přelomové experimentální architektury, která by rozšířila architektonický slovník, a tak mohlo být Expo 67 pro mnohé zklamáním. Jeho vklad ale spočíval jinde: v pojmání výstaviště jako celku, zejména v organizaci dopravy a v zaměření se na environment, „totální prostředí“ výstavy.<sup>140</sup> Druhým přínosem byly multimediální podívané, prezentované v pavilonu *Labyrinth*, v československém, rakouském, italském nebo britském národním pavilonu, které ukázaly architektuře, že se bude muset vypořádávat s jiným pojetím prostoru. Kupříkladu časopis *Der Aufbau* tato „iluzivní prostředí“ hodnotil mnohem výše než architektonickou stránku výstavy.<sup>141</sup> Právě audiovizuální projekce v Montrealu vedly ke vzniku technologie IMAX, prvně prezentované na Expo 70 v Ósace. Ale ne pro všechny architekty bylo Expo 67

---

<sup>135</sup> *Expo 67. Official Guide / Guide Officiel*, Maclean-Hunter Publishing Company Limited, 1967, s. 57.

<sup>136</sup> *International Exhibition of Contemporary Sculpture* v rozáriu na ostrově sv. Heleny. O účasti Vladimíra Preclíka viz níže.

<sup>137</sup> Wolfgang Friebe, *Buildings of the World Exhibitions*, Edition Leipzig 1985, s. 172.

<sup>138</sup> Kromě již zmíněných zde vystavovali: Henry Moore a Barbara Hepworth (pavilon Velké Británie, arch. Basil Spence), Alberto Giacometti, Max Bill, Jean Tinguely (Švýcarsko, arch. Werner Gantenbein), Fritz Wotruba (Rakousko, arch. Karel Schwanzer) ad.

<sup>139</sup> Reyner Baham, *L'uomo all'Expo*, *Casabella*, 1967, listopad, č. 320, s. 48–50; Sibyl Moholy-Nagy, *Expo 67*, Montreal, *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1967, září, č. 133, s. IX–XI.

<sup>140</sup> Dorothy Todd Hénaut, *Environmental aspects of Expo 67 / Aspekte der Umweltgestaltung an der Expo 67 / Aspects de l'environnement à l'Expo 67*, *Graphis*, 1967, roč. 23, č. 132, s. 336–357 a 394–396.

<sup>141</sup> Günther Feuerstein, *What's happening in Montreal?*, *Der Aufbau*, 1967, č. 6, s. 236–241.

zajímavé alespoň zčásti. Když psal Robert Venturi se svými kolegy *Poučení z Las Vegas*, jeden z manifestačních textů postmoderní architektury, zmínil se také o pět let staré události, Expo 67 v Montrealu. Zaujal jej pouze z kuriózních důvodů československý pavilon, téměř všechno ostatní hodnotil v duchu svého hesla „Less is a bore“ jako nudné.<sup>142</sup>



Moshe Safdie, Habitat , stav v roce 2009. Foto: Terezie Nekvindová.

Jedním z hlavních témat poválečných světových výstav byla proměna městského prostředí, a proto organizátoři za dominantu výstaviště určili komplex Habitat mladého izraelsko-kanadského architekta Moshe Safdieho, z něhož se ale nakonec na nábřeží na Cité du Havre realizovalo jen torzo. Obytný dům v sobě vršil byty tak, aby zajistil obyvatelům co nejvíce pohodlí i soukromí, střecha jedné obytné buňky zároveň tvořila zahradu druhé. Technologicky zajímavá stavebnice vznikala přímo na staveništi a jako prototyp měla vést k řešení otázky bydlení.<sup>143</sup> Ambiciózní plán Habitatu ale v praxi zastínil fotogenický pavilon USA Buckminstera Fullera, který se stal neoficiální dominantou výstaviště. Na výstavě převládaly lehké ocelové konstrukce, které začaly být v 60. letech široce užívány zejména pro dočasné nebo výstavní či sportovní stavby.<sup>144</sup> Levně a rychle mohly překrýt velké prostory a také se snadno demontovaly. Byl to i případ Fullerovy geodetické kupole s průměrem 76 metrů. Příhradovou ocelovou konstrukci tvořící šestiúhelníková pole z vnitřní části doplnily průhledné vypoulené pláty ze syntetické pryskyřice. Trojúhelníkové stěny

<sup>142</sup> Robert Venturi – Denise Scott Brown – Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, The MIT Press 1977 (Revisited Edition), s. 151. Za upozornění na tuto zmínku děkuji Rostislavu Šváchovi. O Venturiho hodnocení československého pavilonu viz kapitola *Československý pavilon na Expo 67: ohlasy*.

<sup>143</sup> Irena Žantovská Murray (ed.), *Moshe Safdie: buildings and projects 1967–1992*, McGill-Queen's University Press, Montreal 1996.

<sup>144</sup> V českém prostředí např. pavilon Z na brněnském výstavišti od konstruktéra Ferdinanda Lederera (1958–1959).

na kulové ploše zajistily největší objem na co nejmenším povrchu, a zároveň odolnost vůči vnějším tlakům. Touto synergickou stavbou se na světovém fóru potvrdila celoživotní snaha tohoto legendárního guru o ekonomii a ekologii stavby vycházející z přírodních zákonů; zde si navíc konstrukčně prvně dovolil vytáhnout dóm výše nad zem do podoby tříčtvrtěční koule. Pavilon umně pracoval s přirozeným i umělým světlem. Expozice nazvaná *Creative America* se pyšnila novými technologiemi i současným výtvarným uměním. Mnohoúrovňová výstava uvnitř Fullerovy průhledné „bubliny“ propojená jezdícími schody a výstavním vláčkem mixovala lidové umění, film, výtvarné umění a výjevy měsíční krajiny, kterými si Američané zatím jen vizualizovali dobytí Měsíce o dva roky později. Hlavní kurátor Alan Salomon vytvořil nejspektakulárnější pavilon výstavy, který obsahoval 16 (!) metrovou malbu Roberta Indiany zasahující přes pět podlaží. Výběr umělců vědomě cílil na představitele nejsoučasnějších proudů, zastoupen zde byl pop art nebo color field painting, kombinovaný s velkoformátovými fotografiemi hollywoodských hvězd.<sup>145</sup> S velkými rozměry se v pavilonu nepracovalo jen z toho důvodu, že byl koncipovaný pro velký počet návštěvníků, kteří nemají čas soustředit se na drobné nuance, ale velkoformátovost byla také typickým rysem amerického poválečného umění, které se snažilo o odlišení od evropské malby, a tak velké rozměry pláten interpretovalo jako typicky americký rys vyjadřující rozlehlost demokratické země. Současné umění zde bylo nástrojem ideologické polemiky se socialistickými státy.<sup>146</sup>



Stavba pavilonu USA. Foto: Miroslav Řepa.

---

<sup>145</sup> Např. Jim Dine, Helen Frankenthaler, Robert Indiana, Ellsworth Kelly, Roy Lichtenstein, Robert Motherwell, Kenneth Noland, Tom Wesselmann, James Rosenquist, Jasper Johns, Andy Warhol, Frank Stella, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Barnett Newman. Michael Ballantyne, *Expo 67: Art*, Tundra Books, 1967, s. 54.

<sup>146</sup> Viz kapitola *Světová výstava: „agent modernizace a imperialismu“*.



Buckminster Fuller, Pavilon USA, stav v roce 2009. Foto: Terezie Nekvindová.

Konstrukčně byl pozoruhodný také západoněmecký pavilon architektů Frei Otta a Rolfa Gutbroda, obří stanová konstrukce potažená polyesterem a zavěšená na kabelech, kterou Frei Otto brzy nato zopakoval ještě pro mnichovský olympijský stadion. Skulpturální budovu doplňovaly v jejím okolí také více či méně tradiční sochařské práce, kinetické objekty Heinze Macka, Otto Pieneho nebo Günthera Ueckera se podle kritiků „třpytily jako svítící města budoucnosti.“<sup>147</sup> Z dnešního pohledu se zdá úsměvná konspirační teorie, že tvarování budovy je skrytou nacistickou mapou Německa, zahrnující území Sudet po zřízení protektorátu Böhmen und Mähren. Kauzu zřejmě vyvolalo Východní Německo, odkud informaci převzal kanadský tisk, informovalo o tom také Rudé právo.<sup>148</sup> Případ konzultovala Kancelář generálního komisaře se zástupci sovětského pavilonu; od oficiálního protestu ale ustoupili. Z této marginální příhody je zřejmé, v jakém ovzduší nedůvěry a napětí se světové výstavy v době studené války připravovaly.<sup>149</sup>

Největší budova na výstavišti, pavilon SSSR navržený architektem města Moskvy M. V. Posokhinem, svou expozici podřídila 50. výročí vzniku Sovětského svazu. Věvodil jí monumentální reliéf s podobiznou V. I. Lenina, v předpolí pavilonu byla umístěná obří socha srpů a kladiv. Prosklený pavilon, který na některé působil dojmem lehkosti a elegance a na jiné „neohrabaně“,<sup>150</sup> v sobě obsahoval přebujelou

---

<sup>147</sup> Michael Ballantyne, *Expo 67: Art*, Tundra Books, 1967, s. 40.

<sup>148</sup> 21. 1. 1967.

<sup>149</sup> Zdeněk Koudelka, Několik poznámek ke konturám německého pavilonu na Světové výstavě v Montrealu, 4. 2., 1967. Národní archiv v Praze, nezpracovaný fond Kancelář generálního komisaře Expo 67 Montreal, Praha, součástí zprávy jsou také výstřižky zahraničních novinových článků.

<sup>150</sup> Např. Paulhans Peters, Expo 67, *Baumeister*, 1967, č. 7, s. 851–865.

prezentaci úspěchu Sovětů ve všech odvětvích za padesát let – statistické informace, diagramy či modely se prolínaly s mixem ukázek od živého ješetera po vesmírnou technologii. Pro severoamerické diváky to byla jedna z mála příležitostí vidět prostředí mytizovaného nepřítele, a tak pavilon přitahoval velkou pozornost. Ocelová konstrukce se zavěšenými fasádami, jejíž střecha spočívala na dvou podpěrách ve tvaru V a nad hlavním vstupem se šikmě vzdouvala, byla po výstavě přenesena do Moskvy, kde je možné ji navštívit i dnes.

Kruhový pavilon Francie architekta Jeana Fougersona z vertikálních hliníkových lišt, který dodnes na výstavišti stojí, obsahoval největší kolekci umění ze všech pavilonů. Budova byla podle kritika Michaela Ballantyna doslova „vycpaná“ uměním od románské doby po současnost, včetně řady originálů z Louvre. Pro Francii byla prezentace ve frankofonním Montrealu důležitá, proto chtěla na umění předvést bohatství své historie a kultury. Soudobé umění reprezentovali umělci nového realismu i lyrické abstrakce, na střeše se nacházely hravé sochy Niky de Saint-Phalle spolu se strojkou Jeana Tinguelyho, podobně jako je tomu dnes v blízkosti Centre George Pompidou v Paříži. Uvnitř pavilonu připravil Iannis Xenakis, spoluautor Corbusierova pavilonu Philips na Expo 58, diaprojekci spojenou se světelnými efekty a hudbou.<sup>151</sup>



Frei Otto, německý pavilon. Foto: Otakar Binar.

---

<sup>151</sup> Michael Ballantyne, *Expo 67: Art*, Tundra Books, 1967, s. 24. Vystavovali: Jean Bazaine, Roger Bissière, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Jean Ipoustegy, Hans Hartung, Manessier, Jacques Monory, Pierre Soulages, Nicolas de Staël, Yves Klein, Martial Raysse, Jena-Paul Riopelle, Germaine Richier; tapiserie od Alexandra Caldera, Jeana Arpa, Le Corbusiera, Hanse Hartunga nebo Joana Miro. Barevná schémata uvnitř pavilonu navrhl Victor Vasarely. Po Francii měla jednu z největších kolekcí umění Jugoslávie (arch. Miroslav Pesic) s důrazem na soudobé umění.



Spekulace ohledně německého pavilonu. Národní archiv v Praze.

Československý pavilon stál mezi dvěma výraznými budovami Itálie a Venezuely. Tři jednoduché kvádry venezuelského architekta Carlose Raula Villanuevy, které mj. obsahovaly práce op-artového umělce Jesuse Rafaela Sota, lákaly výrazně barevným zevněškem. Návštěvníci jeho fasády využívali jako zajímavou kulisu pro pořízení rodinných snímků z výstavy. Italský pavilon s výraznou šikmou střechou patřil mezi konceptuálně pojaté přehlídky. Pracoval na něm celý tým architektů, umělců a vědců, kteří se chtěli vyvarovat monumentální rétorické expozici založené na kontrastech a výstavu pojali jako dialog s historií.<sup>152</sup> Zároveň vznikla pozoruhodná publikace, která se pokusila zachytit také soudobý obraz země. Podílela se na ni tehdejší intelektuální elita: Umberto Eco psal o italském způsobu života a italské soudobé hudbě, Giulio Carlo Argan o soudobém výtvarném umění nebo Bruno Zevi o italské architektuře.<sup>153</sup> Svým zevněškem na výstavě zaujaly i dva pavilony, které se skládají v souvislosti s československou architekturou: izraelský pavilon A. Sharona, D. Reznika&E. Sharona, dvouúrovňová stavba s výraznou kubickou

<sup>152</sup> Bruno Zevi, *L'Architecture Italienne et l'exposition de Montreal / The Italian Architecture and the Montreal Exhibition / L'Architettura Italiana e l'esposizione di Montreal*, in: Valentino Bompiani (ed.), *L'Italie par elle-même. A Self-Portrait of Italy, Autoritratto dell'Italia*, Milano 1967, s 124 – 125. Architekti: C. Argan, G. Franci, V. F. a L. Pasarelli, B. Zevi, Expozice: B. Munari, L. Ricci, C. Scarpa, E. Vedova.

<sup>153</sup> Valentino Bompiani (ed.), *cit. dílo*. O Umberto Ecovi a Expo 67 více viz kapitola *Světová výstava: „agent modernizace a imperialismu“*. V pavilonu byly vystaveny malby od vrcholných reprezentantů poválečné malířské abstrakce A. Burriho, L. Fontany nebo E. Vedovy, před budovou byla umístěna socha od Gia Pomodora, bronzovou kouli na střeše vytvořil jeho bratr Arnaldo Pomodoro.

fasádou, obklopená „biblickou zahradou“, která měla vliv na tvorbu Miroslava Masáka<sup>154</sup> a kanadský pavilon Katimavik,<sup>155</sup> obrácená pyramida, pojmenovaná podle eskymáckého výrazu pro místo setkávání. Návrh podobně tvarované budovy slovenského rozhlasu v Bratislavě Štefana Svetka, Štefana Durkoviče a Barnabáše Kisslinga ale pochází už z roku 1962.<sup>156</sup>

Výtvarné umění bylo na výstavišti k vidění také v Expo Art Gallery na rozsáhlé přehlídce *Man and His World. International Fine Arts Exhibition*, jež obsáhla téměř 200 děl z 20 zemí z období od roku 2500 př. Kr. po současnost, a kterou připravila mezinárodní komise v čele s Alfredem H. Barrem. „I kdyby nebylo Expo 67, pouze tato výstava by stála za návštěvu Montrealu“, napsal magazín Time.<sup>157</sup> Návštěvník nemusel zcestovat celý svět, aby viděl to nejlepší ze světových muzeí a galerií, i zde tedy světová výstava splnila svou roli „světa na dlani“, v němž je možné získat základní informace na jednom místě. Československo, které bylo z východní Evropy spolu se SSSR zahrnuto jako jediné, zapůjčilo prostřednictvím Národní galerie v Praze malbu Rakušana Oskara Kokoschky *Karlův most v Praze* (1934), kterou umělec vytvořil na svém útěku před nacismem.<sup>158</sup> Další obraz tohoto malíře, tentokrát se salcburským námětem, reprezentoval Rakousko v jeho národním pavilonu postaveném zkušeným architektem Karlem Schwanzerem, který už předtím navrhl bruselskou expozici.<sup>159</sup> Toto náhodné setkání připomnělo v době studené války někdejší tekutý prostor předválečné střední Evropy. Výstava *Man and His World* neměla pro naše prostředí takový přínos jako *Padesát let moderního umění* na Expo 58 v Bruselu, v pokročilých 60. letech měli českoslovenští umělci větší možnost cestovat a seznámit se s díly současnosti i jinde. Nicméně i tak bylo pro některé české umělce obohacující uvidět tolik umění, včetně dalších děl, roztroušených po celém výstavišti.<sup>160</sup> V tomto ohledu je zajímavé srovnání s mezinárodní výstavou umění na Expo 70. Zde už bylo víc zástupců z Česka i Slovenska, ale jejich výběr se lišil. Česká strana poslala díla zakladatelů moderny, Bohumila Kubišty, Oto Gutfreunda a Františka Kupky, kdežto slovenské umění se prezentovalo nejsoučasnějšími umělci (Jozef Jankovič, Stano Filko a Milan Laluha). Z jakého důvodu se tak stalo, je stále nejisté, významnou roli zřejmě sehrály osobní preference odborníků dané země, s nimiž se organizátoři výstavy zkontaktovali.

---

<sup>154</sup> Viz kapitola *Epizoda navíc: libreto libereckého Sialu a výstava jako „prostorová báseň“*.

<sup>155</sup> Autoři návrhu: Ashworth, Robbie, Vaughan&Williams, Schoeler&Barkham, A. Matthew Stankiewicz.

<sup>156</sup> Henrietta Moravčíková, Monumentality in Slovak architecture of the 1960s and 1970s: authoritarian, national, great and abstract, *The Journal of Architecture*, 2009, č. 1, s. 45–65.

<sup>157</sup> Cit. podle Michael Ballantyne, *Expo 67: Art*, Tundra Books, 1967, s. 5. Československo tedy ze

<sup>158</sup> *Man and His World. International Fine Arts Exhibition, Expo 67*, katalog výstavy, National Gallery of Canada, 1967, s. 224.

<sup>159</sup> Hans Mukarovsky (ed.), *Expo 67. Österreich. Bundeskammer der gewerblichen Wirtschaft, österreichische Geschäftsstelle für die Weltausstellung*, katalog pavilonu [1967].

<sup>160</sup> Rozhovor s Vladimírem Preclíkem, březen 2008.



Expo Museum, Osaka. v pozadí environment Stana Filka. Foto: archiv ČTK.

Z československých umělců byl v mezinárodní konkurenci zastoupen svou sochou z cyklu *Staré provensálské město* (1966) Vladimír Preclík na výstavě *International Exhibition of Contemporary Sculpture*,<sup>161</sup> která probíhala na ostrově sv. Heleny pod volným nebem, poblíž pavilonu USA. Preclík zde jako vůbec nejmladší autor (narozen 1929) vystavoval po boku zhruba padesáti klíčových sochařů světa. Přehlídka „současného umění“ představila vývoj sochařství od Augusta Rodina, tudíž aktuální tvůrce (Barbara Hepworth, Jean Ipoustéguy, Isamu Noguchi nebo Fritz Wotruba) doplnili i jejich předchůdci (Umberto Boccioni, Alexandre Archipenko nebo Pablo Picasso). Podle Preclíkových slov vyjednal československou účast Miroslav Galuška, který byl v Montrealu v kontaktu s tvůrci expozice. Na jeho podnět připravil Jiří Šetlík portfolia soudobých českých a slovenských sochařů a jménem Svazu československých výtvarných umělců je poslal přípravnému výboru výstavy.<sup>162</sup> Výběr provedli kurátoři významných galerií, mezi nimi i ředitel newyorského Guggenheimova muzea Thomas R. Messer. Zda to byl právě tento odborník s českými kořeny, kdo stál i o československé sochaře, není zřejmé. V katalogu se v úvodním textu Guye Roberta nebo v reprodukcích objevují také práce Zbyňka Sekala, Vincence Vinglera, Andreje Rudavského a Rudolfa Uhera; jsou to

---

<sup>161</sup> *Exposition internationale de sculpture contemporaine / International Exhibition of Contemporary Sculpture* v zahradách na ostrově Ile Ste Hélène, Expo 67, Montreal. Výběr provedli kurátoři muzea Brera v Miláně, Muzea moderního umění v Paříži, Guggenheimova muzea v New Yorku, Whitechapel v Londýně, Muzea západního umění v Tokiu a Kunsthausu v Curychu, zvláštním konzultantem byl pařížský umělecký kritik Denys [sic] Chevalier.

<sup>162</sup> Rozhovor s Vladimírem Preclíkem, březen 2008.

zřejmě informace ze Šetlíkem pečlivě připravených podkladů. Je možné, že se ve výběru Preclík – který byl mimo jiné v poradním sboru pro výběr exponátů do československého pavilonu na Expo 67 – ocitl i jako zástupce formátu sochařských symposií, neboť ta jsou v úvodním textu zmíněna v souvislosti s nejnovějším vývojem sochařství a Československo patřilo k významným pořadatelům tohoto nového formátu.<sup>163</sup> Komise si od něho původně vyžádala dílo ze symposia v Jugoslávii, ale to bylo poškozené, takže v létě 1966 vytvořil pro jistotu dvě práce, z nichž jednu vybral.<sup>164</sup> Dřevěná polychromovaná socha představovala abstraktně organický tvar evokující anticivilizační fetiš; z československé sochařské produkce se vyjímal nejen pojetím, ale také materiálem. Zařazení Preclíka do výstavy potvrdilo jeho mezinárodní úspěchy, které se datovaly už od bienále mladých v Paříži v roce 1961.<sup>165</sup>

V Montrealu je dodnes znát, že město vděčí Expo 67 za mnohé, i když Parc Jean Drapeau, jak se místo bývalého výstaviště jmenuje, je nyní spíše zapomenutým koutem velkoměsta, v němž návštěvník bloudí téměř sám. Z původní výstavy zůstalo jen pár připomínek. Pavilon USA v roce 1976 vyhořel, takže dnes ocelová konstrukce tvoří pouze ornamentální schránku, v níž je vestavěné muzeum životního prostředí Biosphere. Zachovaný zůstal i pavilon Francie, v současnosti několikapatrové kasino nebo monumentální socha Alexandra Caldera. Stále v provozu je zábavní čtvrť La Ronde, která už v době Expo 67 nabízela kuriózní zážitky: „zde najde návštěvník vše: od jarmarečních zábav a striptýžů až po vzrušující africké safari, jež vrcholí jízdou na hřbetě osedlaného pštrosa“, informoval v roce 1967 novinář Gustav Klika;<sup>166</sup> mezi atrakcemi diváci mohli najít také budovu Laterny Magiky nebo dřevěnou restauraci Koliba se slovenskými specialitami, které zde československý stát provozoval komerčně. Stále obývaný je také Habitat, z něhož se – místo předobrazu, jak masově řešit problém bydlení ve městech – stal luxusní areál přístupný pouze svým rezidentům. Překvapivá je ale živá paměť na Expo 67, která ve městě stále zůstává, řada lidí si také dobře vzpomíná na návštěvu československého pavilonu, který patřil k „must see“ atrakcím výstaviště.<sup>167</sup>

---

<sup>163</sup> Marcel Fišer, *Sochařská symposia šedesátých let*, in: Roman Prahel – Tomáš Winter (eds.), *Proměny dějin umění*, Scriptorium, Dolní Břežany 2007, s. 177–183.

<sup>164</sup> *Provensálské město V. a Provensálské město VI.* (dnes obě ve sbírce Národní galerie v Praze). V Montrealu byla vystavená druhá z jmenovaných, 1966, polychromovaná dřevěná, výška 300 cm. Preclík se účastnil také Expo 58 v Bruselu prací z cyklu *Orchestrion*.

<sup>165</sup> Vladimír Preclík, *Deset zastavení v Provence*, Kant, Praha 2000.

<sup>166</sup> Gustav Klika, *Svět a my na Expo 67*, Praha 1967, s. 9.

<sup>167</sup> Situace v říjnu 2009, kdy jsem Montreal a Newfoundland díky podpoře Univerzity Karlovy v Praze navštívila.



Střecha francouzského pavilonu se sochami Niky de Saint Phalle a Jeana Tinguelyho. Foto: Miroslav Masák.

## Pavilon ČSSR na Expo 67 v Montrealu

### Přípravy

Expo v Montrealu v roce 1967 bylo první světovou výstavou, které se Československo účastnilo po úspěchu na Expo 58, kde Československo získalo Zlatou hvězdu za nejlepší pavilon a řadu dalších ocenění jednotlivých děl. Na ty, kteří naši expozici připravovali, tato okolnost kladla poměrně velké nároky. „V Československu není problém dát celkem hravě dohromady slušnou výstavu, která by neudělala ostudu. Nám však šlo o víc: obhájit vavříny z Bruselu a zase vyhrát. A to už tak snadné nebylo.“<sup>168</sup> vzpomínal generální komisař výstavy Miroslav Galuška. Podmínky měli tvůrci ztížené také tím, že měli zhruba dvakrát nižší rozpočet výstavy.<sup>169</sup> Československá vláda rozhodla o účasti 30. 10. 1964,<sup>170</sup> ze socialistických států jsme se přihlásili jako první.<sup>171</sup> To bylo pro Kanadany obzvláště důležité. Pořadatelé se báli, že by se mohla opakovat situace z neúspěšného Expo 64–65 v New Yorku. Jen s účastí zemí východního bloku mohla být výstava skutečně mezinárodní a univerzální. Socialistické země se v Montrealu ocitly v menšině, kromě nás je zastupovaly už jen SSSR, Kuba a Jugoslávie.

Podle vládního usnesení měla být československá účast „uvážena a střízlivá“<sup>172</sup> a mělo se dbát na maximální návratnost devizových prostředků. Naše prezentace byla z velké části podmíněna právě ekonomickou výhodností, rozvinutím československo-kanadských obchodních styků (potažmo i vývozu do USA) a přilákáním amerických turistů do Československa. Celá výstava i naše prezentace cílily na severoamerické diváky proto, že podle předběžných průzkumů více jak polovinu měli tvořit občané USA, potom místní a malé procento lidí z ostatních zemí.<sup>173</sup> Byla to tedy příležitost, jak se prezentovat Spojeným státům americkým na relativně neutrální půdě nebo alespoň na půdě ne tak horké.

Pro přípravu výstavy v Montrealu byla usnesením vlády zřízena k 30. 10. 1964 samostatná Kancelář generálního komisaře, která ve svých začátcích složitě hledala své sídlo, až zakotvila ve Valdštejnském paláci v Praze. Na termínovaný úkol také složitě hledala zaměstnance, které státní podniky nechtěly uvolnit. Kancelář generálního komisaře podléhala již existující Vládní komisi pro výstavnictví při

---

<sup>168</sup> Miroslav Galuška, *Vavříny z Montrealu*, Čs. novinář, Praha 1968, s. 35.

<sup>169</sup> Celková částka na přípravu výstavy v Montrealu činila 70 milionů Kčs (s 10 milionovou rezervou) při výstavní ploše 3 000 m<sup>2</sup> (tj. třemi pětinami bruselské plochy) na pozemku 5 000 m<sup>2</sup>.

<sup>170</sup> Vládním usnesením č. 576. Předtím ještě účast schválilo ÚV KSČ, usnesení č. j. P 3545 ze dne 16. 6. 1964, bod I e). Národní archiv, fond KGK 67.

<sup>171</sup> Miroslav Galuška, *cit. dílo*, s. 18.

<sup>172</sup> *Soutěž na architektonické řešení pavilonu a restaurace čs. expozice na Světové výstavě v Montrealu 1967*, 29. 1. 1965, podepsán Miroslav Galuška. Národní archiv, fond KGK 67.

<sup>173</sup> Miroslav Galuška, *cit. dílo*, s. 24.

Ministerstvu školství a kultury (v čele s ministerským náměstkem Františkem Kahudou), která koordinovala práci nejen Kanceláře generálního komisaře, ale i příslušná ministerstva, jež se na přípravě výstavy podílela. Vládní komise a ÚV KSČ schvalovaly rozhodnutí generálního komisaře, kterým se stal někdejší novinář a velvyslanec v Británii Miroslav Galuška.<sup>174</sup> Jeho zkušenosti z diplomacie byly pro organizování světové výstavy fungující v diplomatickém režimu velkou výhodou. Svou roli nepochybně sehrálo i jeho charisma a vzhled reprezentující spíše moderního gentlemana než komunistického ideologa 50. let.



Miroslav Galuška v Montrealu. Foto: archiv Mileny Galuškové.

Svým náměstkem jmenoval Vladimíra Štěpánka a ředitelem své kanceláře Zdeňka Koudelku. Světové výstavy byly také vítanou platformou pro proniknutí československých zpravodajských služeb do zahraničí, v Montrealu si StB dokonce zřídilo svou rezidenturu, aby především bránilo emigraci pracovníků nebo československých návštěvníků pavilonu (plánovalo se vyjetí zhruba 2 500 Čechoslováků). Kapitán kontrarozvědky Josef Zeman se oficiálně stal zástupcem ředitele Kanceláře generálního komisaře<sup>175</sup> a jak je zřejmé z korespondence, aktivně se podílel na přípravách výstavy.

---

<sup>174</sup> *Miroslav Galuška (1922–2007)* byl také generálním komisařem českých účastí na světových výstavách v japonské Ósace (1970) a ve španělské Seville (1992). Původně jako novinář pracoval v Rudém právu a Tvorbě, později se stal šéfredaktorem Kulturní tvorby, spoluzaložil časopis Reportér. V letech 1958–1961 působil jako velvyslanec ČSSR ve Velké Británii, v období Pražského jara byl ministrem kultury. V této funkci prosadil přijetí tiskového zákona, který zakázal cenzuru. V období normalizace mu byla znemožněna veřejná činnost a živil se převážně překlady z angličtiny.

<sup>175</sup> Více viz Michal Miklovič, *Rezidentúra Expo 67. ŠtB na svetovej výstave v Montreale, Paměť a dějiny*, 2011, č. 4, s. 62–72. Autor uvádí, že ze 492 zaměstnanců pavilonu (sekretariát generálního

## Epizoda navíc: libreto libereckého Sialu a výstava jako „prostorová báseň“

Součástí vládního rozhodnutí o naší účasti bylo vypsání veřejné anonymní soutěže na ideový námět a libreto a rovněž na architektonické řešení pavilonu, přičemž výsledek soutěže na libreto se měl stát základem pro další práci na scénáři a podkladem pro architektonickou soutěž.<sup>176</sup> Soutěž na libreto byla vyhlášena 4. 11. 1964 s termínem uzávěrky do 31. 12. 1964. Autoři měli vycházet z ústředního tématu světové výstavy „Člověk a jeho svět“ a aplikovat jej na socialistické zřízení.<sup>177</sup> Do soutěže se přihlásilo celkem 54 návrhů, z nichž čtyři byly pro nedodržení podmínek vyřazeny. Porota, jíž předsedal Adolf Hoffmeister, neudělila první cenu, protože žádný z návrhů nesplnil požadavky vypisovatele, a nemohl tak bez dalších úprav sloužit jako podklad pro vypracování scénáře expozice.<sup>178</sup> Druhé, nejvyšší, ocenění dostal v anonymní soutěži překvapivě tým mladých architektů Miroslav Masák, Otakar Binar a Lidmila Švarcová, zaměstnanců Krajského projektového ústavu v Liberci.<sup>179</sup> Ti už cenné výstavnické zkušenosti nabyli při práci pro každoroční Liberecké výstavní trhy (LVT), oblíbený veletrh s textilem a módou, na nějž se v 60. letech sjížděli lidé z celého Československa. Architekti si zde mohli na dočasných stavbách i instalacích expozic vyzkoušet mnohé takřka bez rizika. Miroslav Masák navíc předtím navrhl pro liberecké výstaviště prosklený, v zeleni téměř levitující Pavilon F (1962–1965), který se v celku i detailech inspiroval německým národním pavilonem na Expo 58 v Bruselu Egona Eiermanna a Sepa Rufa. Společně s Otakarem Binarem posléze ještě vytvořili generel nového

---

komisaře, obchodní středisko, restaurace a technicko-provozní úsek) bylo 13 řídicích důstojníků, 140 evidovaných a 41 využívaných spolupracovníků StB.

<sup>176</sup> *Informace o současném stavu příprav čs. účasti (pro předsedu Vládní komise pro výstavnictví s. dr. F. Kahudu)*. Zapsal Z. Koudelka, 26. 5. 1965. Národní archiv, fond KGK 67.

<sup>177</sup> Vypisovatel měl na mysli především ideologické aspekty: „*Při vytváření ideové koncepce musejí soutěžící předpokládat ideové střetnutí s hlavními tendencemi kapitalistické propagace budoucího světa jako technického ráje, v němž všestranná technizace světa vyřeší i všechny sociální problémy.*“ Národní archiv, fond KGK 67.

<sup>178</sup> Porota zasedala v tomto složení: karikaturista a od roku 1965 předseda Svazu československých výtvarných umělců Adolf Hoffmeister, generální komisař Miroslav Galuška, architekt Karel Honzík, profesor pražské AVU a pozdější ředitel Národní galerie Jiří Kotalík, herec Jan Werich, slovenský výtvarník Ladislav Guderna (který v roce 1968 emigroval do Kanady) a blíže neurčený Dr. Balló.

<sup>179</sup> Návrh byl v anonymní soutěži ukrytý pod heslem „Kohout v aspiku“ (Miroslav Masák ve svých pamětech na s. 27 mylně uvádí „kapoun v aspiku“), porota jej odměnila 10 000 Kčs. Dále byly uděleny dvě III. ceny ve výši 5 000 Kčs č. 20 (V. Cabalka, K. Čemý, Z. Červený, J. F. Kaisler a O. Jiráček) a č. 19 (B. Michajlov), dvě IV. ceny honorované 3 000 Kčs: č. 47 (J. Raban) a č. 32 (Š. Sokol, M. Sokolová) a mimořádná odměna 2 500 Kčs č. 15 (S. Machonin, M. Schulz). Porota zdůraznila, že nedostatkem všech došlých návrhů byl malý důraz na slovenské reálie. *Protokol o závěrečném zasedání poroty soutěže na ideový návrh a libreto čs. účasti na Světové výstavě v Montrealu 1967, které bylo dne 13. ledna 1965 v Praze 1, Malá Strana, Valdštejnské náměstí č. 4*. Národní archiv v Praze, nezpracovaný fond Kancelář generálního komisaře Expo 67 Montreal, Praha; viz také Úspěch trojice libereckých architektů pro Expo 67, *Průboj*, 1965, roč. 17, š. 174, 22. 7. 1965, s. 1.

výstaviště, které mělo rozšířit stávající areál LVT (1964–1966); nakonec byl realizovaný jen zčásti.<sup>180</sup>



Expozice na LVT v Liberci. Publikace 20 let Krajského projektového ústavu v Liberci.

Ve svých pamětech Miroslav Masák píše, že se s přáteli původně chtěl zúčastnit architektonické soutěže na budovu pavilonu. Trojice však neměla žádné informace, a tak se „pro zahřátí“ přihlásila do soutěže na scénář expozice.<sup>181</sup> Libreto stavělo na humoru, na kontrastu historie se současností a na dětských projevech. Autoři plánovali vyvolat v návštěvníkovi silný dojem, který by vedl k jeho návštěvě Československa. Propagaci země chtěli též podpořit pořádáním četných kulturních akcí mimo pavilon. Do pavilonu měl návštěvník vstupovat „železnou oponou“, která by odhalila pošestilost předsudků o rozdílném životě před ní a za ní. Poměrně odvážné použití motivu se nesetkalo s úspěchem už při hodnocení porotou, která jej shledala „nevhodným“.<sup>182</sup> Pavilon se měl skládat z pěti částí: zmíněného vstupu, oddílu „česká krajina“ s jejími typickými prvky v podobě votivních soch či božích

<sup>180</sup> Práce Sialu pro Liberecké výstavní trhy i okolnosti soutěže viz Terezie Nekvindová, Pavilon F pro Liberecké výstavní trhy, in: Rostislav Švácha (ed.), *Sial*, Arbor Vitae a Muzeum umění Olomouc 2010, s. 42–49. Tato kapitola je rozšířenou a doplněnou verzí části uvedeného textu.

<sup>181</sup> Miroslav Masák, *Tak nějak to bylo*, Kant, Praha 2006, s. 27.

<sup>182</sup> *Protokol o závěrečném zasedání poroty soutěže na ideový návrh a libreto čs. účasti na Světové výstavě v Montrealu 1967, které bylo dne 13. ledna 1965 v Praze 1, Malá Strana, Valdštejnské náměstí č. 4.* Národní archiv, fond KGK 67.

muk, a tři tematických skupin: *Umění, minulost, práce srdce; Řemeslo, současnost, práce rukou a Myšlení, budoucnost, práce hlavy*. Do jednotlivých místností autoři počítali i se zvukovou kulisou – od Janáčka přes štěkání psa po nejsoučasnější konkrétní hudbu. Pouze v případě oddílu *Řemeslo, současnost, práce rukou* jmenovali současné umělce, a to sochaře Vladimíra Preclíka a malíře a keramika Zdeňka Sigmunda,<sup>183</sup> umění ale, jak se podle libreta zdá, spíše vnímali historicky. Odmítali také tradiční výstavní architekturu a plánovali „syntézu exteriéru s interiérem kde exteriér je rovnocennou výstavní plochou.“<sup>184</sup> Přízemí později realizovaného pavilonu bylo na tomto prvku založené, je zřejmé, že se architekti inspirovali právě zde. Návrh byl ale i tak málo konkrétní, a tak zkomplikoval situaci kolem vyhlášení architektonické soutěže.



Průboj, 1965, roč. 17, š. 174, 22. 7. 1965, s. 1.

Kancelář generálního komisaře byla v lednu 1965 připravena na více alternativ: buď se podaří libreto upřesnit, nebo se bude muset soutěž bez něho obejít, případně se soutěž rozdělí a vyhlásí se pouze na budovu pavilonu a na interiéry později, nebo se interiéry zadají přímo.<sup>185</sup> Libretistům organizátoři doporučili, aby k sobě přibrali profesionálního výstavního scénáristu, který by pomohl libreto zkonkretizovat.<sup>186</sup>

<sup>183</sup> Otakar Binar – Miroslav Masák – Ludmila Švarcová, *Ideový námět a libreto čs. účasti na Světové výstavě v Montrealu 1967*, leden 1965. Národní archiv, fond KGK 67. Zdeněk Sigmund je uveden pouze příjmením, dovozují, že to mohl být právě on.

<sup>184</sup> Otakar Binar – Miroslav Masák – Ludmila Švarcová, *cit. dílo*. Národní archiv, fond KGK 67.

<sup>185</sup> *Soutěž na architektonické řešení čs. pavilonu a interiérů na Světové výstavě Montreal 1967*, Čestmír John, 21. 1. 1965, podle poznámky předáno téhož dne s. Zemanovi. Národní archiv, fond KGK 67.

<sup>186</sup> *Důvodová zpráva o ideovém námětu, libretu a stavebním programu pro arch. Soutěž čs. účasti na Světové výstavě Montreal 1967*. Národní archiv, fond KGK 67.

Miroslav Galuška navrhoval scénáristu Expo 58 Jindřicha Santara, kterého blíže mohli znát z libereckých veletrhů, oni sami však uvažovali o Vratislavu Blažkovi, Zdeňku Mahlerovi nebo Bohuslavu Štěpánovi.<sup>187</sup> Nakonec oslovili jiné své přátele, v únoru odevzdali druhou verzi libreta, s níž jim pomohli dramatik a pozdější prezident Václav Havel a filmový režisér Pavel Juráček, v letech 1962–1970 dramaturg Filmového studia Barrandov, jeden z výrazných představitelů české nové vlny 60. let a – z našeho hlediska především – autor několika scénářů k vlastním i cizím filmům. Ani jeden z nich však nebyl profesionálním výstavním scénáristou. Navíc Juráčkova účast na tvorbě libreta netrvala dlouho, jak sugestivně popsal ve svém deníku: „Tak jsem snad po prvé v životě kardinálně selhal... Měl jsem ohromnou příležitost; začal jsem spolupracovat na libretu čs. expozice na Světové výstavě v Montrealu, dělal jsem, co jsem mohl, málem jsem se zhroutil, když jsem psal dva dny a dvě noci bez jediné hodiny spánku, ale nakonec se ukázalo, že všechno, co jsem udělal, není k ničemu. Vašek Havel u toho zůstal... Já jsem vypadl jako neschopný.“<sup>188</sup> O rok později si mohl pachut' ze selhání kompenzovat jako jeden ze spoluautorů filmu *Člověk a jeho dům* (1966) pro Kinoautomat na Expo 67.<sup>189</sup>

Pětice autorů v druhé verzi doplnila nosnou myšlenku celé expozice – ústřední heslo světové výstavy *Člověk a jeho svět* pozměnili na *Svět pro člověka*, aby zdůraznili aktivní účast člověka ve světě (jimi definovanou jako „socialistický humanismus“). Člověka chtěli zobrazit v jeho mnoha podobách, stejně jako předtím zdůraznili hravost, humor, fantazii a dětské vnímání světa, ale nezapírali ani „sféru chyb, omylů, neúspěchů a rozporů člověka.“ Existencialistický prvek „bloudění“ zcela popírající státní jásavost, pravděpodobně přinesl Václav Havel, Masákův přítel. Sám Miroslav Masák si podle Havla původně přál, aby koncepci expozice připravoval mezioborový tým.<sup>190</sup> Inspirovalo ho Bienále mladých v Paříži, které se ve snaze reagovat na kolektivní potřeby nové společnosti už od svého vzniku zaměřovalo na koncepci *travaux d'équipe*, která navazovala na teorie francouzského psychologa Rogera Mucchielli a prosazovala skupinovou práci, kdy projekt řeší celý tým odborníků z humanitních disciplín, vedle architekta také sociolog, psycholog, výtvarný umělec či hudební skladatel. Teoreticky uvažující Masák, dobře obeznámený se současným děním, tento koncept aplikoval při projektování relaxačních lázní pro sídliště Šanov II v Teplicích (1966–1967) nebo při organizování mezinárodního symposia o volném času mládeže v Liberci (1966), jehož se účastnily i týmy z Francie a Velké Británie, s nimiž se seznámil právě prostřednictvím

---

<sup>187</sup> Rozhovor s Otakarem Binarem, červen 2009.

<sup>188</sup> Zápis ze 17. 2. 1965, in: Pavel Juráček, *Deník (1959–1974)*, edičně připravil Jan Lukeš, Národní filmový archiv, Praha 2003, s. 352.

<sup>189</sup> I když ani to nebylo bez problémů: „Dělám s Činčerou nerad. Nemohu mu zapomenout Kinoautomat. Byla to především jeho zásluha (a zřejmě i vůle), že jsem byl jaksí postaven mimo – dodnes se mluví a píše o Činčerovi, Horníčkově, Roháčovi a Svitáčkovi, o mně zřídka. Kdybych tenkrát neudělal scénář, Kinoautomat by prostě neexistoval.“ Pavel Juráček, *cit. dilo*, s. 752.

<sup>190</sup> Rozhovor s Václavem Havlem, květen 2008.

pařížského bienále.<sup>191</sup> Československý pavilon na Expo 67 mohl být dalším z příkladů uplatnění této koncepce, která rozšířila možnosti spolupráce umělců a architektů, tedy problematiky, která se u nás v 60. letech široce diskutovala.

Hlavní prostory expozice autoři určili umění, výrobě a vědě. Spojovaly je místnosti věnované hrám – první z nich dětskému projevu, druhý rekreaci dospělých. Tři hlavní prostory rytmizované dvěma „intermezzy“ připomínají strukturování československého pavilonu na Expo 58 v Bruselu (*Práce, Odpočinek a Kultura v Československu* v samostatných kubusech propojených prosklenými koridory). V tomto případě byly ale oddíly *Umění, Výroba a Věda* pojaty sofistikovaněji jako dialektická spirála materiální a duševní sféry. Prostřední *Výroba* byla obklopena dvěma tvůrčími oblastmi, a tak se přímo v rozvržení expozice demonstrovalo, jak se protikladné sféry vzájemně podmiňují a rozvíjejí, přičemž materiální *Výrobu* v centru jakožto předpoklad a základ uvádí *Umění*, které svět „poznává“ a pavilon zakončuje nejvyšší forma – *Věda*, respektive obecně myšlení, které podle autorů dokáže svět „měnit“. Rozdělení expozice a především její textové odůvodnění zřejmě vznikalo pod vlivem četby nedávno vydané knihy *Dialektika konkrétního* (1963) filozofa Karla Kosíka, s nímž se Václav Havel nejspíš už v tu dobu znal i osobně. V libretu se autoři vyjádřili také k pojetí instalace, v němž je vidět, že o expozici přemýšleli jako o celku: výstava by neměla být pouhým sledem na sobě nezávislých exponátů, ale měla by být „komplexním prokomponovaným uměleckým dílem“, které „směřuje k probuzení jednotného a celistvého zážitku.“<sup>192</sup> Z obou verzí libreta je zřejmé, že se jejich autoři snažili udržet v mantinelech výstavnické expozice, i když ji pojímali nejen jako významovou strukturu, ale dokonce jako „prostorovou báseň o člověku a o světě.“<sup>193</sup> Důraz kladli na přirozenost, neokázalost a prostotu instalace, která by působila klidným dojmem. Při koncipování výstavy mysleli především na práci s recipientem, vtáhnout diváka do prohlídky plánovali například pomocí symetrického kompozičního členění a práce s rytmem expozice.

Dopracované libreto se chystala posoudit skupina odborníků a v případě nesouhlasu měla Kancelář generálního komisaře s libretisty podle interní směrnice „radikálně přerušit jakoukoliv další spolupráci.“<sup>194</sup> I když posouzení dopadlo dobře, 15. 2. 1965 nařídili zástupci Kanceláře generálního komisaře zbylým čtyřem libretistům spolupráci s profesionálním scénáristou, pracovníkem Brněnských veletrhů a výstav

---

<sup>191</sup> Podrobněji viz Jana Zajoncová, *Relaxační lázně pro Teplice*, in: Rostislav Švácha (ed.), *Sial*, Arbor Vítas a Muzeum umění Olomouc 2010, s. 68–73 a Marcela Hanáčková, Dolní centrum Liberce, symposium o volném času a obchodní středisko Ještěd, in: *Ibidem*, s. 74–83.

<sup>192</sup> Otakar Binar – Václav Havel – Pavel Juráček – Miroslav Masák – Ludmila Švarcová, *Libreto československé expozice na Světové výstavě v Montrealu 1967 (II. verze)*, únor 1965. Národní archiv, fond KGK 67.

<sup>193</sup> *Ibidem*.

<sup>194</sup> *Přehled bodů k projednání a rozhodnutí v souvislosti s libretem a další prací na scénáři*, 8. 2. 1965, zapsaly: Forejtová, Gendlová. Národní archiv, fond KGK 67.

Václavem Jasanským.<sup>195</sup> Potíže s libretem byly zřejmě známé širšímu okolí, neboť se na Miroslava Galušku začátkem března obrátil Jindřich Santar, úspěšný scénárista bruselského pavilonu, který chtěl převzít práci na scénáři s podmínkou, že se bude vycházet z jeho libreta.<sup>196</sup> V březnu 1965 byl generálním komisařem jmenován hlavním scénáristou Václav Jasanský.<sup>197</sup> Na úvodním scénáři ještě spolupracoval z původní pětky Václav Havel, u říjnové verze scénáře už není uveden.<sup>198</sup>

Liberečané od práce odešli sami, mimo jiné i proto, že se jim už přejídaly intriky profesionálních scénáristů.<sup>199</sup> Jak se s nimi spolupracovalo, vzpomíná Václav Havel: „My jsme měli s nimi vytvořit jakýsi harmonický celek, což se absolutně nepovedlo, to byli lidé myslící úplně jinak. Došli jsme postupně [k odstoupení od spolupráce], já o něco později než Mirek Masák, neboť jsem takovej zdvořilej člověk, kterej furt hledá ještě šanci k nějakému kompromisu, ale žádný kompromis s nimi nebyl možný.“<sup>200</sup> Podle architekta Emila Příklad se nerealizování libreta pro Expo 67 v Sialu považovalo za velké zklamání.<sup>201</sup> Miroslav Galuška viděl důvody v nedostatku profesionální zkušenosti a malých časových možnostech scénáristů.<sup>202</sup> Nakonec se odjeli Otakar Binar a Miroslav Masák na Expo 67 podívat s Čedokem jako turisté. Československý pavilon – soudě dle jimi pořízených diapozitivů – je ale moc nezajímavý, na rozdíl od jiných staveb. Izraelský pavilon Arieha Sharona inspiroval Miroslava Masáka při koncipování půdorysu obchodního střediska Ještěd v Liberci (1968–1979), stejně tak jeho kortenový povrch má původ v Expo 67, kde byl hojně rozšířený.<sup>203</sup>

---

<sup>195</sup> *Záznam o jednání o libretu a členění čs. pavilonu*, 16. 2. 1965, zapsal Č. John. Národní archiv, fond KGK 67. Václav Jasanský se po absolvování pražské obchodní akademie v roce 1929 začal věnovat propagaci a reklamě (za první republiky v reklamní agentuře Rudolfa Mosse) a později se stal výstavním scénáristou. V roce 1966 se uvádělo, že je autorem scénářů ke 110 výstavám, mj. *Československo 1960 v Moskvě*, *Československo-země přátel* v Havaně, *Výstava práce* v Turíně a 4 veletrhy v Brně, navíc se podílel jako spoluautor na scénáři pro čs. účast na Expo 58. Podle konceptu *Bulletinu Československo na Expo únor–duben 1967*, Národní archiv, fond KGK 67.

<sup>196</sup> Koncept Galuškovy odpovědi z 18. 3. 1965 na Santarův dopis z 2. 3. 1965. Národní archiv, fond KGK 67.

<sup>197</sup> Národní archiv, fond KGK 67.

<sup>198</sup> *Úvodní scénář*, 5. 6. 1965. Národní archiv, fond KGK 67. Kromě hlavního scénáristy Jasanského a Václava Havla na scénáři také pracovali Jan Novotný a Jaroslav Šmejkal. Konzultantem byl František Cubr.

<sup>199</sup> Vyjádření Miroslava Masáka e-máilem ze 29. 8. 2007. Otakar Binar v červnu 2009 mluvil o „nedůvěře při každém setkání“ ze strany Kanceláře generálního komisaře.

<sup>200</sup> Rozhovor s Václavem Havlem, květen 2008.

<sup>201</sup> V diskuzi po přednášce Ireny Murray-Žantovské *Pavilon v pohybu: Česká kultura, ideologie a Expo 67*, která se uskutečnila 14. 5. 2007 na Akademii výtvarných umění v Praze. Záznam je uložen v archivu VVP AVU v Praze.

<sup>202</sup> Miroslav Galuška, *Vavříny z Montrealu*, Čs. novinář, Praha 1968, s. 23.

<sup>203</sup> Podrobněji viz Marcela Hanáčková, Dolní centrum Liberce, symposium o volném času a obchodní středisko Ještěd, in: Rostislav Švácha (ed.), *Sial, Arbor Vitae a Muzeum umění Olomouc 2010*, s. 79.

## Architektonická soutěž

Podrobný popis neúspěšného zajišťování libreta ukázal, kolik komplikací se vyskytlo hned na počátku. I přesto se organizátoři rozhodli, že budou pokračovat v původním plánu a vyhlásí veřejnou architektonickou soutěž na budovu pavilonu. Nemuseli, kromě Československa uspořádalo ze všech zúčastněných zemí soutěž na své národní pavilony pouze Západní Německo a Rakousko. Otevřený výběr prosazoval už v prosinci 1964 předseda Svazu československých architektů Jiří Gočár.<sup>204</sup> Předsednictvo Svazu také požadovalo, aby byla budova i interiér řešeny současně, to už však nebylo z časových důvodů uskutečnitelné.<sup>205</sup> I když libreto neposkytlo podklady k tomu, aby mohli soutěžící architekti navrhnout také interiéry, k projektování budovy pavilonu bylo třeba poskytnout alespoň hrubou kostru scénáře.<sup>206</sup>

Spolu s intenzivní prací na druhé verzi libreta začala kvůli časové tísní probíhat i architektonická soutěž. Celostátní, veřejná a anonymní soutěž na architektonické řešení pavilonu a restaurace čs. expozice byla vypsána 1. 2. 1965 s termínem odevzdání do 30. 4. 1965. Návrhy měla posoudit sedmičlenná porota, do níž byli za vypisovatele jmenováni Miroslav Galuška, Bohuslav Fuchs (předseda poroty) a Adolf Benš, za Svaz architektů ČSSR Jaroslav Paroubek a Vladimír Machonin a za Svaz slovenských architektů Emil Vicián a Ladislav Greč. Architekta Machonina posléze na jeho vlastní žádost (zřejmě se chtěl soutěže také účastnit) nahradil Jaroslav Otruba.<sup>207</sup> Přihlásilo se 92 návrhů, 4 z nich byly vyřazeny pro nesplnění podmínek. Jeden ze zbývajících 88 návrhů obsahoval také koncept scénáře s nástinem scénicko-výtvarného provedení.<sup>208</sup> Mezi předsedou a místopředsedou poroty, významnými funkcionalistickými architekty Bohuslavem Fuchsem a Adolfem Benšem, vznikla v diskusi ideová pře. Fuchs požadoval umírněnou architekturu pavilonu: „Je třeba se vyhnouti výstředním náročným konstrukcím“, prohlásil. Kdežto jeho oponent byl pro experiment: „Je třeba zvolit reálné řešení, ale nelze

---

<sup>204</sup> *Záznam o jednání s předsedou Svazu čs. architektů s. Gočárem ze dne 21. 12. 1964*, zapsal Holšan. Přítomni: Gočár, Kopecký (Sekretariát umělecké soutěže), John a Holšan (oba KGK). Národní archiv, fond KGK 67.

<sup>205</sup> *Záznam o projednání soutěžních podmínek a stavebního programu čs. pavilonu a restaurace na Světové výstavě v Montrealu 1967 s předsednictvem Svazu architektů ČSSR*. Za KGK přítomni M. Galuška, Z. Koudelka a Č. John, předsednictvo SA: J. Gočár, V. Machonin, J. Novotný, Paulů a členové předsednictva Ústředního svazu čs. výtvarných umělců Paderlík, J. Novotný a arch. Beneda. Zapsal Č. John, 28. 1. 1965. Národní archiv, fond KGK 67.

<sup>206</sup> Soutěžícím měla být dodána do 16. 2. 1965. *Zápis z ustavující schůze poroty soutěže na architektonické řešení pavilonu a restaurace čs. účasti na Světové výstavě v Montrealu 1967*, 28. 1. 1965, nepodepsáno. Národní archiv, fond KGK 67.

<sup>207</sup> *Dopis Vladimíra Machonina Miroslavu Galuškově z 2. 3. 1965 a Závěrečný protokol poroty pro posuzování soutěžních návrhů z celostátní anonymní soutěže na architektonické řešení pavilonu a restaurace čs. expozice na Světové výstavě v Montrealu 1967*. Národní archiv, fond KGK 67.

<sup>208</sup> *Informace o současném stavu příprav čs. účasti (pro předsedu Vládní komise pro výstavnictví s. dr. F. Kahudu)*. Zapsal Z. Koudelka, 26. 5. 1965. Národní archiv, fond KGK 67.

zavrhnutí krásné odvážné tvarování svědčící o sochařském promyšlení!“<sup>209</sup> I když komise nezněla stejným hlasem, musela se řídit požadavky Kanceláře generálního komisaře: měli vzít v potaz vysokou architektonickou úroveň pavilonu, který by nás důstojně reprezentoval; upřednostnit jednoduchost konstrukce, jež by umožnila výrobu v ČSSR a montáž na místě a v neposlední řadě také dbát na použitelnost pavilonu po skončení výstavy. „Restaurace by měla být prodána a vlastní pavilon pokud možno také. (...) Pavilon navržený jako ‘architektura-sкульпtura’ by byl např. prakticky nepoužitelný.“, upozorňovali organizátoři.<sup>210</sup> Benšovo přání tedy nebylo vítané ani z hlediska čistě utilitárního. Kancelář generálního komisaře také komisi žádala, aby z časových důvodů jeden z návrhů vybrala i přesto, že by to nebyl návrh ideální.

Komise věnovala výběru poměrně hodně času, zasedala ve dnech 3. 5.–14. 5. 1965 a jak vzpomínal Miroslav Galuška, nastala rozsáhlá a bojovná diskuze, která neurčila vítěze. Proto se přistoupilo ke stanovení pořadí aritmetickým součtem. Daná metoda způsobila, že vyhrál návrh, který „neměl v porotě ani nadšené příznivce, ani rozhodně odpůrce, avšak byl přijatelný pro všechny.“<sup>211</sup> Byl to návrh mladých architektů Miroslava Řepy a Vladimíra Pýchych, kteří se domnívali, že v anonymní soutěži vyhráli proto, že se jejich návrh podobal estetice architektů Cubra, Hrubého a Pokorného, autorů pavilonu pro Expo 58.<sup>212</sup> Druhou cenu obdržela skica manželů Nedy a Miroslava Cajthamlových a třetí získal slovenský architekt Vojtěch Vilhan se svými spolupracovníky Jurajem Kozákem, Stanislavem Talašem a Rudolfem Gažou.<sup>213</sup> Z dopisu předsedy Svazu architektů ČSSR Jiřího Gočára generálnímu komisaři Miroslavu Galuškovu se dozvídáme, že „žádný z předložených návrhů neměl jednoznačné předpoklady pro nejvyšší ocenění“, vyhrál návrh, který měl nejméně problémů, ale „není dostatečně přesvědčivý po architektonické stránce.“<sup>214</sup> Podle názoru předsednictva Ústředního výboru Svazu architektů by Řepův a Pýchův projekt mohl v tehdejší podobě „ztěžít [sic] (...) důstojně reprezentovat Československo na Světové výstavě.“<sup>215</sup> Už v době, kdy Gočár dopis psal, bylo ideologickou komisí ÚV KSČ rozhodnuto, že se bude pokračovat beze změn. Jednak kvůli dodržení postupu přípravných prací, ale především aby se zabránilo chaosu, který by mezi zúčastněnými architekty mohl vzniknout vyhlášením nové soutěže. Ve

---

<sup>209</sup> Zázpis z ustavující schůze poroty soutěže na architektonické řešení pavilonu a restaurace čs. účasti na Světové výstavě v Montrealu 1967, 28. 1. 1965, nepodepsáno. Národní archiv, fond KGK 67.

<sup>210</sup> Návrh na připomínky KGK porotě architektonické soutěže na čs. pavilon. Zapsal J. Zeman, 3. 5. 1965. Národní archiv, fond KGK 67.

<sup>211</sup> Miroslav Galuška, *Vavříny z Montrealu*, Čs. novinář, Praha 1968, s. 22.

<sup>212</sup> Terezie Nekvindová, Hurdisky nám dodnes znějí v uších. Rozhovor s architektem čs. pavilonu na Expo 67 Miroslavem Řepou, *Stavba*, 2008, roč. 15, č. 1, s. 66.

<sup>213</sup> *Vyhlášení výsledku soutěže na architektonický návrh čs. pavilonu pro Světovou výstavu „EXPO 67“ v Montrealu*. Národní archiv, fond KGK 67. Dodejme, že 1. cenu byla honorovaná 25 000 Kčs, 2. cena 15 000 Kčs, 3. cena 10 000 Kčs a dalším pěti návrhům byly rozděleny odměny po 5000 Kčs.

<sup>214</sup> Dopis Jiřího Gočára Miroslavu Galuškovu ze dne 28. 5. 1965. Národní archiv, fond KGK 67.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

hře bylo také možné vržení „vážného stínu“ na naši účast jako na celek.<sup>216</sup> Ještě předtím, než byly oficiálně vyhlášené výsledky, si architekt Vlastibor Klimeš, autor jednoho z pěti odměněných návrhů, stěžoval na ÚV KSČ.<sup>217</sup> Předsednictvo Svazu architektů reagovalo navržením užší soutěže osmi odměněných návrhů, při níž „bylo možno výsledky vylepšit“. Kancelář generálního komisaře však s novou soutěží nesouhlasila: „Vypisovatel je toho názoru, že po menších úpravách a ve spolupráci s architektem interiérů bude pavilon vhodně reprezentovat čs. účast.“<sup>218</sup>



Model vítězného návrhu. Foto: archiv Mileny Galuškové.

Další prodlevy nebyly možné především z ekonomických důvodů. Brněnské Královopolské strojírně musely převzít detailní technické podklady k výrobě ocelové konstrukce budovy nejpozději 10. 6. 1965. Také bylo třeba začít co nejrychleji jednat s kanadskými dodavateli, aby si mohli tvůrci vybrat nejvýhodnější nabídku. A především – bylo nutné stihnout poslední loď z Evropy, která odplouvala kolem 20. listopadu, aby přepravila konstrukci budovy. Řeka sv. Vavřince v zimě v Montrealu zamrzá a jiná doprava by znamenala zvýšení finančních nákladů. Se samotnou stavbou pavilonu se mělo začít v říjnu. Komisař Galuška tedy 28. 5. 1965 jmenoval Miroslava Řepu vedoucím a zodpovědným projektantem budovy čs. pavilonu a restaurace a Františka Cubra vedoucím a zodpovědným architektem projektu interiérů čs. pavilonu a restaurace,<sup>219</sup> který přizval své kolegy Josefa Hrubého a Zdeňka Pokorného. Svou roli mohla sehrát i dobrá jazyková vybavenost Miroslava Řepy, který tak mohl dohlédnout na stavbu pavilonu bez problémů. Autoři budovy se dnes neshodnou, zda byla spolupráce s trojicí interiéristů dobrovolná nebo tvrdě

---

<sup>216</sup> Dopis Miroslava Galušky Jiřímu Gočárovi ze dne 1. 6. 1965. Národní archiv, fond KGK 67.

<sup>217</sup> Stížnost byla podána 15. 5. 1965.

<sup>218</sup> *Informace o současném stavu příprav čs. účasti (pro předsedu Vládní komise pro výstavnictví s. dr. F. Kahudu)*. Zapsal Z. Koudelka, 26. 5. 1965. Národní archiv, fond KGK 67.

<sup>219</sup> Národní archiv, fond KGK 67.

příkázaná, architekt Řepa tvrdí, že se s Františkem Cubrem dohodli,<sup>220</sup> jeho kolega Pýcha naopak řekl, že jim byla spolupráce nařízena.<sup>221</sup>

František Cubr byl u příprav pavilonu téměř od začátku, už v únoru roku 1965 se jako člen výtvarného poradního sboru účastnil diskuze o zadání projektu interiérů, která proběhla krátce po vyhlášení soutěže na pavilon. Tehdy byl zásadně pro vypsání soutěže na budovu i interiér, neboť „jedině skloubením stavby s vnitřkem se můžeme dostat do přední poloviny mezi pavilony“.<sup>222</sup> Rozdělení na architekta pavilonu a architekta interiéru bylo neplánovanou komplikací, tento formát ale byl v předválečné době vcelku běžný.<sup>223</sup> Spíše zarážející může být fakt, že mu Kancelář generálního komisaře práci zadala i přesto, že se sám účastnil architektonické soutěže a jeho návrh nepatřil ani mezi prvních osm oceněných.<sup>224</sup> V osobě Františka Cubra organizátoři sáhli po osvědčeném a nadmíru zkušeném architektovi, který byl zárukou, že expozice bude mít odpovídající úroveň; navíc požívali i politické podpory.<sup>225</sup>

## Budova a interiér pavilonu

Československý pavilon se nacházel na břehu ostrova Notre-Dame mezi pavilony Itálie a Venezuely. Po obou jeho delších stranách (západní a východní) byl obehnaný vodou – na jedné řekou sv. Vavřince, na druhé umělým kanálem s malými transportními loďkami a luxusnějšími gondolami. Fullerův dome, který reprezentoval USA, stál na druhém ostrově na dohled, a tak se jeho obrys odrážel ve skleněné fasádě západní části naší restaurace. Jak je z předchozí kapitoly zřejmé, architekti Miroslav Řepa a Vladimír Pýcha měli navrhování budovy ztížené neúplnými informacemi o náplni pavilonu. Vyprojektovali proto co nejuniverzálnější „kontejner“, který v přízemí počítal s přirozeným a v prvním patře bez oken s umělým světlem.<sup>226</sup> Jako by se také přesně řídili radami ředitele Kanceláře

---

<sup>220</sup> Terezie Nekvindová, Hurdisky nám dodnes znějí v uších. Rozhovor s architektem čs. pavilonu na Expo 67 Miroslavem Řepou, *Stavba*, 2008, roč. 15, č. 1, s. 66.

<sup>221</sup> Přednáška Ireny Murray-Žantovské *Pavilon v pohybu: Česká kultura, ideologie a Expo 67* se uskutečnila 14. 5. 2007 na Akademii výtvarných umění v Praze. Záznam přednášky je uložen v archivu VVP AVU v Praze.

<sup>222</sup> *Pracovní záznam o poradě, konané v KGK dne 11. února 1965*. Národní archiv, fond KGK 67.

<sup>223</sup> Viz historický výklad Otakara Nového, Česká výstavní tvorba, in: Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *O výstavní tvorbě*, sborník symposia, Svaz architektů ČSR a Brněnské veletrhy a výstavy, Brno 1975, s. 76.

<sup>224</sup> Podle sdělení Miroslava Řepy, duben 2007. Podle archivních materiálů není možné identifikovat další účastníky soutěže.

<sup>225</sup> Jak naznačil architekt Řepa: Terezie Nekvindová, *cit. dílo*, s. 68, ale jak dokládá i korespondence Kanceláře generálního komisaře.

<sup>226</sup> Základní údaje shrnul ve svém článku spoluautor pavilonu Miroslav Řepa, Československý pavilón na Světové výstavě v Montrealu, *Architektura ČSSR*, 1967, roč. 26, č. 10, s. 647–650.

generálního komisaře Zdeňka Koudelky publikovanými v Československém architektu před vyhlášením architektonické soutěže. Účastníci se měli pokusit o návrh „střízlivé a uvážlivé“ montovatelné konstrukce ozvláštněné nějakým neobvyklým, nejlépe typicky českým nebo slovenským materiálem, která by pro případ prodeje mohla plnit i jiné funkce než výstavní.<sup>227</sup>



Pavilon ČSSR v Montrealu, 1967. Foto: Miroslav Řepa.

Řepa a Pýcha funkčně rozdělili výstavní a restaurační část. Pro hlavní budovu navrhli jednoduchou hmotu ze šroubované konstrukce s vnitřním atriem, nesenou čtyřmi rohovými pilíři; obvodové stěny tvořily vysoké příhradové nosníky. Plášť přízemí sestával ze skleněné stěny z tabulí tehdy neobvyklých rozměrů. Přečnívající fasádu prvního patra z hurdisk<sup>228</sup> rytmizovaly vertikální zářezy v délce jedné cihly. Ve skutečnosti byl pavilon jednou velkou skládačkou: hmota fasády vznikla tak, že se na ocelovou konstrukci vršily bez malty jednotlivé hurdisky. Jejich povrch výtvarně pojednaly Děvana Mírová, Lydie Hladíková a Marie Rychlíková gestickým nanášením glazury.<sup>229</sup> Známa trojice keramiček v tu dobu vytvářela díla do architektury už víc jak deset let. Umělkyně právě připravovaly kolekci pro experimentální sídliště v Praze na Invalidovně (kde se také točil film pro Kinoautomat, největší atrakci našeho pavilonu na Expo 67) a také dokončovaly keramickou výzdobu vstupu do divadla v Gottwaldově, jehož spoluautorem byl Miroslav Řepa. Velkou výhodou

---

<sup>227</sup> Zdeněk Koudelka, *Expo 67, Československý architekt*, 1964, č. 24, s. 3; Zdeněk Koudelka, *Expo 67, Československý architekt*, 1965, č. 1, s. 4.

<sup>228</sup> Hurdiska je dutá tvárnice z pálené hlíny, užívaná zvláště pro stropní konstrukce.

<sup>229</sup> Podle Miroslava Řepy se jednalo o novou technologii, která se později osvědčila při výzdobě pražského metra (např. stanice Dejvická). Keramičky řešily ztvárnění tak velké plochy pomocí metal, kterými glazuru nanášely přímo v cihelně v Tuněchodech u Pardubic, kde se hurdisky vypalovaly. Rozhovor s Miroslavem Řepou, duben 2007.

keramického povrchu v architektuře byla vysoká odolnost při použití v exteriéru, jeho umělecké ztvárnění odráželo povýšení materiálů užitého umění (keramika, sklo, textil aj.) v československém umění 60. let.



Detail hurdisek při montování pavilonu. Foto: archiv Miroslava Řepy.

Pavilon spojovala s restaurační částí nízká budova, která oproti dvěma hlavním kubusům ustupovala směrem k řece sv. Vavřince. Rovněž sloužila jako hlavní vchod, technické zázemí pavilonu a prostor pro snack bar. Jednopodlažní prosklenou restauraci architekti řešili jako plnostěnnou rámovou konstrukci, kterou ve fasádě členily dvě výrazné horizontály. Část pavilonu byla podsklepená a sloužila jako technické zázemí. Výstavní budova počítala v proskleném přízemí s prolínáním exteriéru a interiéru, příroda do interiéru vstupovala v podobě vodního prvku nebo travnaté plochy. Ve vnitřním uspořádání pavilonu kladli autoři důraz na „jednoduchý a přirozený směr pohledy, který by v sobě zahrnul i návštěvu kulturního střediska a restaurace.“<sup>230</sup> Zakomponování atria do výstavního pavilonu nedopadlo podle jeho kritiků šťastně, pro expozici se příliš nevyužilo, jen komplikovalo výstavní prostor.<sup>231</sup> Pro návštěvníky ale mohlo být místem odpočinku či kontemplace, ke které vybízely originály barokních soch Jana Jiřího Bendla, Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa a Matyáše Bernarda Brauna z Národní galerie v Praze. Omezení se na funkční tvarování bylo dané nejen požadavky zadavatele, ale i rukopisem architekta Miroslava Řepy.<sup>232</sup> V určitém smyslu architekti navázali na

---

<sup>230</sup> Miroslav Řepa, Československý pavilón na světové výstavě v Montrealu, *Architektura ČSSR*, 1967, č. 10, s. 650.

<sup>231</sup> Vratislav Růžička, Československý pavilón na světové výstavě v Montrealu, *Architektura ČSSR*, 1967, č. 10, s. 652–663.

<sup>232</sup> O Miroslavu Řepovi viz Terezie Nekvindová, Hurdisky nám dodnes znějí v uších. Rozhovor s architektem čs. pavilonu na Expo 67 Miroslavem Řepou, *Stavba*, 2008, roč. 15, č. 1, s. 68. Miroslav Řepa, v roce 1965 pětatřicetiletý syn funkcionalistického pardubického architekta Karla Řepy, právě

bruselský pavilon, který si podřízení se obsahu vytknul jako program.<sup>233</sup> Ovšem architekti navrhli tak nenápadný pavilon, až téměř ztratil svou architektonickou osobitost.<sup>234</sup>

Mnohem lépe byla hodnocená práce interiéristů, kteří „dokázali celému obsahu našeho pavilonu vtisknout jednotný konceptní ráz.“<sup>235</sup> Z důvodů uvedených v předchozí kapitole provedla projekt expozic, interiérů a exteriérových úprav trojice František Cubr, Josef Hrubý a Zdeněk Pokorný z Krajského projektového ústavu v Praze.<sup>236</sup> Hlavní slovo měl František Cubr, který si vzal starost také koncepci výstavní náplně. Částečně mu pomohl scénograf Josef Svoboda (oddíl *Symfonie*, *Proměny/Konflikty* a koncepce Kulturní síně), Jiří Trnka pojednal *Diorama pohádek* a Antonín Kybal oddíl *Inspirace*. Interiéry některých doprovodných prostor zpracovali slovenští architekti Vojtech Vilhan (*Bratislavská restaurace*) a Ferdinand Milučký (*Bratislavská restaurace* a *Kulturní síň*), z nichž prvně jmenovaný skončil se svým projektem v soutěži na budovu pavilonu jako třetí. Vojtech Vilhan a Stanislav Talaš také navrhli v zábavní části La Ronde Kolibu,<sup>237</sup> dřevěnici odkazující svou formou k lidovým stavbám. Slovenští architekti se v případě interiérů na Expo 67 pokoušeli transponovat řeč lidové architektury do moderního projevu,<sup>238</sup> stejně jako většina výtvarných umělců zde zastoupených.

---

s Františkem Rozhonem dokončoval budovu divadla v Gottwaldově, kterou navrhl se svým otcem; později se realizoval především v rekonstrukcích divadelních budov. Vladimíra Pýchu, 26 letého studenta Adolfa Benše na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze a zlínského rodáka, přijal na gottwaldovskou zakázku na letní praxi. Více o Vladimíru Pýchovi viz <http://www.vladimirpycha.cz>. Na projektu pro Expo 67 spolupracovali Jasan Burin a Ivo Šimoník, kteří měli za úkol řešení dílčích problémů. Budova se kreslila v Konstruktivě v Praze v ateliéru Jana Šrámka. Originální skici Řepy a Pýchy jsou uchovány ve sbírce architektury Národní galerie v Praze, archiv Miroslava Řepy v Muzeu umění v Olomouci.

<sup>233</sup> „Snažili jsme se (...) vytvořit co nejvhodnější vnitřní i vnější prostory, které by co nejučinněji podporovaly působivost (...) výtvarných děl nejrůznějšího druhu. To přímo vyžadovalo co největší jednoduchost vlastní architektury budovy.“ red., Úspěch československého umění [vyjádření trojice František Cubr – Josef Hrubý – Zdeněk Pokorný], *Tvar*, 1959, č. 9–10, s. 266.

<sup>234</sup> Ocelovou konstrukci, kterou vyrobily brněnské Královopolské strojírný, na místě postavila kanadská firma Janin za dozoru Miroslava Řepy a kanadského architekta Jeana Gélinaise; pro každou participující zemi byl místní architekt-společník povinný.

<sup>235</sup> Vratislav Růžička, Československý pavilón na světové výstavě v Montrealu, *Architektura ČSSR*, 1967, č. 10, s. 654.

<sup>236</sup> Na studiích prostorového řešení expozice spolupracovala Zdenka Nováková.

<sup>237</sup> O tomto typu v více viz Peter Černo, Slovenská koliba, *Projekt*, 1983, roč. 10, s. 18–19.

<sup>238</sup> Srv. Ján Bahna, Vojtech Vilhan, *Projekt*, 1986, č. 9, s. 32–34; Katarína Andrášiová, Ferdinand Milučký, in: Petr Ulrich et al., *Šedesátá léta v architektuře očima pamětníků*, Česká technika – nakladatelství ČVUT, Praha 2006, s. 250–259. Slovenští architekti také o výstavě referovali kolegům doma: Stanislav Talaš, O Expo 67 všeobecně; -fm- [Ferdinand Milučký], *História výstav*; Ferdinand Milučký, Člověk a jeho svět, *Terre des Hommes*, Man nad His World [sic]; Vojtech Vilhan, O Expe 67 – o jeho architektonickom výraze, -st- [Stanislav Talaš], *Habitat 67*; -fm- [Ferdinand Milučký], Slovenská koliba, Bratislavská reštaurácia, *Projekt*, 1967, roč. 9, č. 7, s. 155–169; Stanislav Talaš, Expo '67. Projekty pre Montreal, *Výtvarný život*, 1967, roč. 7, č. 1, s. 23–25.

Zmíněná trojice měla zkušenosti se světovými výstavami nepochybně větší než Miroslav Řepa a Vladimír Pýcha. Nejen že vytvořili budovu i instalaci exponátů československého pavilonu na Expo 58, ale už jako mladí se podíleli na jedné z expozic pro Expo 39–40 v Roškotově pavilonu v New Yorku, také připravili národní účast na 8. trienále v Miláně (1947) nebo navrhli podobu průmyslových výstav v Moskvě v letech 1948 a 1949.<sup>239</sup> V Montrealu potlačili profesi architektů ve prospěch umělecké práce, zejména František Cubr věděl, že „výstava je především vizuální záležitost, proto má být stylovým výtvarným celkem.“<sup>240</sup> Ve své vlastní výstavnické tvorbě tito autoři preferovali absolutně oproštěný vnitřní plášť interiéru budovy a „nenápadnost až suchost“ architektonických detailů, aby žádný výrazný prvek nerušil exponáty.<sup>241</sup> Proto jim neutrální pavilon Řepy a Pýchy poskytl dobrou příležitost. Také vlivem práce italského architekta Carla Scarpy lpěli na kvalitně a nápaditě provedených detailech a uvědomovali si, jakým způsobem se dá v prostoru s exponáty sémanticky pracovat: „Už samotné odtržení obrazu ode zdi a jeho postavení na stojan znamená jeho významové vykročení z řady,“ prohlásil František Cubr.<sup>242</sup> V instalaci montrealského pavilonu, kde se setkávaly Teodorikovy obrazy s gotickými sochami, mohli využít i své zkušenosti z nedávno dokončené instalace Obrazárny Pražského hradu (František Cubr a Josef Hrubý, 1966). Zde na rozdíl od dobových zvyklostí vytvořili kompoziční napětí mezi obrazy a sochami. Umně také pracovali se samotným rytmizováním prostoru, architekt Vratislav Růžička byl okouzlen „jistotou rozložení akcentů vystavovaných děl a předvídavým smyslem při vytváření předpokladů pro vnímání toho, co po otevření výstavy uchvátí a zaujme návštěvníky. Tato intuice prolíná celý provoz výstavy a je realizována logickou diferenciací prostorů.“<sup>243</sup>

## Procházka pavilonem

Expozice shromáždila příklady vývoje české a slovenské kultury za několik století. Jejím hlavním úkolem bylo představit Československo jako moderní socialistický stát s bohatou historií a sledem uměleckých slohů, které jsou severoamerickému publiku vzácné. Dělo se tak prostřednictvím řady originálů, včetně Věstonické venuše, devíti deskových obrazů mistra Teodorika nebo transferu originální barokní fresky, což by

---

<sup>239</sup> Otakar Nový – Jiří Šetlík, *Cubr – Hrubý – Pokorný*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1962; srv. Zdeněk Pokorný, František Cubr, in: Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *O výstavní tvorbě*, sborník symposia, Svaz architektů ČSR a Bměnské veletrhy a výstavy, Brno 1975, s. 5.

<sup>240</sup> Antonín Zrůstek – Jarmila Husáková, *Důvěřovat ve schopnosti lidí [rozhovory s tvůrci čs. pavilonu na Expo 67]*, *Literární noviny*, 1968, č. 1, s. 3.

<sup>241</sup> František Cubr, *Světová výstavní tvorba*, in: Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *O výstavní tvorbě*, sborník symposia, Svaz architektů ČSR a Bměnské veletrhy a výstavy, Brno 1975, s. 16.

<sup>242</sup> František Cubr, *Světová výstavní tvorba*, in: Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *cit. dílo*, s. 17.

<sup>243</sup> Vratislav Růžička, *Československý pavilón na světové výstavě v Montrealu*, *Architektura ČSSR*, 1967, č. 10, s. 655.

dnes už zřejmě nebylo možné.<sup>244</sup> Druhou podstatnou částí prezentace bylo české sklo, ať v podobě volného umění monumentálních forem nebo drobných designových výrobků, instalované převážně v přízemí pavilonu. První patro, kam návštěvník vyjel po schodech, se oddalo scénickým expozicím a hlavním atraktivním pavilonu, audiovizuálním novinkám. Z výstavní části mohl divák přejít na střechu pavilonu nebo sjet zpět do přízemí, kde pokračoval v prohlídce. Pro současné umění, respektive pouze sochařství, zbyl prostor v předpolí pavilonu a na jeho střeše. Výběr uměleckých děl prováděl František Cubr za pomoci výtvarného poradního sboru složeného z odborníků v čele se Stanislavem Libenským. Podle čeho umělce vybírali, není zřejmé, dochovala se pouze lakonická zpráva, že dbali, aby „nebyla preferována žádná škola nebo skupina a zejména aby se dostalo náležitého podílu vynikajícím umělcům ze Slovenska.“<sup>245</sup> Politická korektnost byla na místě, slovenská participace byla v Bruselu i na dalších mezinárodních přehlídkách vždy poměrně malá.<sup>246</sup>

Ve velkoryse pojednané úvodní *Síni staletí* vítal návštěvníky nápis „Vstupujete do pavilonu Československa, země, která výstavbou socialismu naplňuje odkaz svých dějin.“<sup>247</sup> Část exponátové náplně v prostoru se ztlumeným světlem připravil Historický ústav Akademie věd, objevilo se zde například mírové poselství krále Jiřího z Poděbrad. Kontemplativní místnost rušili návštěvníci vycházející z expozice, vchod a východ nebyly dostatečně oddělené.<sup>248</sup> I tak byl úvod expozice působivý, ze šerosvitu se vynořovaly nasvícené gotické sochy na tenkých kovových soklech a instalace obrazů mistra Teodorika evokovala jejich původní umístění v kapli sv. Kříže na Karlštejně. Oltář mistra Pavla z Levoče byl vložen do speciální zděné architektury. Doplnovala je vitráž Jaroslavy Brychtové a Stanislava Libenského, jejíž modré a žluté tóny rozehrávalo prosvítající přirozené světlo.<sup>249</sup>

Oddíl *Tradice* pokračoval v představování skla a konfrontoval moderní díla s historickými ukázkami, které vybral Karel Hetteš z Uměleckoprůmyslového muzea; drobná soudobá designová díla se řešila formou soutěží. Této části ale dominovala umělecká díla ze skla vytvořená přímo pro tuto výstavu. Byl to především *Skleněný*

---

<sup>244</sup> Už v době příprav proti tomu protestovali někteří historici umění.

<sup>245</sup> Miroslav Galuška, *Vavříny z Montrealu*, Čs. novinář, Praha 1968, s. 53.

<sup>246</sup> Tato problematika by si zasloužila samostatnou studii, která by zohlednila širší vztahy Čechů a Slováků v průběhu 60. let. O slovenském zastoupení na Expo 67 poměrně hrdě informuje např. Ján Prídavok, Slovenské umenie pre svetovú výstavu, *Výtvarný život*, 1967, roč. 7, č. 3, s. 102–113, který zdůrazňuje, že na této důležité události participuje „aj Slovensko.“

<sup>247</sup> Podobu rozmístění exponátů rekonstruuji podle monografického čísla časopisu *Architektura ČSSR*, 1967, č. 10, dalších dílčích zmínek, archivních pramenů, rozhovorů s pamětníky, fotografií a filmu *Expo 67. Svědectví první – Československo* (Československá televize, 1967, režie Vladimír Tosek).

<sup>248</sup> Vratislav Růžička, Československý pavilón na světové výstavě v Montrealu, *Architektura ČSSR*, 1967, č. 10, s. 655.

<sup>249</sup> *Slunce staletí*, 1967, 400 x 180 cm.

*les* René Roubíčka,<sup>250</sup> který spolu s vodní hladinou, v níž byl umístěn, volně přecházel z exteriéru do interiéru pavilonu. Křehké skleněné trubice, po nichž stékala voda, patřily mezi nejfotografovanější exponáty pavilonu a obecně u nás patřily k výstaně nejfrekventovanějším.<sup>251</sup>



Model *Sklenného lesa*, ateliér René Roubíčka. Foto: Terezie Nekvindová.



*Sklenný les* René Roubíčka. Foto: Archiv výtvarného umění v Praze.

---

<sup>250</sup> Skládal se z několika dílů, rozměry nezjištěny. René Roubíček také vytvořil křišťálový pohár, který generální komisař věnoval za Československo vítězi Stanley Cupu Toronto Maple Leafs. Toto cílené PR si vysloužilo velký ohlas v kanadských médiích. Také Miluše Roubíčková byla v expozici *Tradice* zastoupena několika skleněnými objekty.

<sup>251</sup> Více viz kapitola *Výstavnictví: „typ expo“, Triennale v Miláně*.

Za zástěnou stála fontána Bohumila Eliáše,<sup>252</sup> vitráž dvojice František Burant a Benjamin Hejlek<sup>253</sup> a osmidílná vertikální vitráž Ladislava Olivy. V prostoru byly umístěny i další dvě plastiky Brychtové a Libenského.<sup>254</sup> Pro pavilon také vytvořila skleněnou vitráž Alena Kučerová, kde byla umístěná a jak vypadala, není známo.<sup>255</sup> Blízko atria se nacházela křehká stěna Jana Kotíka, kterou vytvořil ve spolupráci s René Roubíčkem,<sup>256</sup> skleněná plastika Pavla Gruse a Pavla Hlavy, skleněný objekt Pavla Hlavy a barevná vitráž Vladimíra Kopeckého. Součástí expozice byly také abstrahující mozaiky dvou slovenských umělců, Ľudovíta Fully, složená z téměř 20 tisíc kostek barevného skleněného smaltu, která v sobě kombinovala moderní výraz i lidové prvky.<sup>257</sup> Druhou, černobílou mozaiku nazvanou *Traja chlapi* (1966) vytvořil Milan Laluha, vykazovala jeho typický rukopis, který v tu dobu rozvíjel v malbě. Na výstavišti měl náš pavilon v případě výstavy ze skla konkurenci snad jen pouze ve skandinávské expozici, která ukazovala ceněné švédské sklo. Situace v českém sklářství ale byla v něčem ještě jiná, sebevědomá skupina autorů poválečné generace jej vnímala ne jako umělecké řemeslo, ale jako jedno ze médií volného umění, jak se vyjádřil jeden z jeho hlavních představitelů Stanislav Libenský: „... v Československu péčí uměleckých tvůrců a některých oblastí výroby vytváříme zcela nový československý sloh, ve svém výrazu zcela specifický“.<sup>258</sup>



Skleněná plastika Pavla Hlavy a Pavla Gruse. Foto: archiv ČTK.

<sup>252</sup> 440 cm, dnes na Newfoundlandu, viz kapitola *Druhý život pavilonu: přenesení na Newfoundland*.

<sup>253</sup> Dvě vitráže, které poslaly do Montrealu, se cestou poničily, vystaven byl pouze nevelký fragment, jak informuje zpráva o jejich výstavě v Galerii bratří Čapků v roce 1968: H. Š., Co nebylo v Montrealu, *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 3, s. 5.

<sup>254</sup> *Velký konus*, 1966–1967, v. 390 cm a *Modrá konkrece*, 1966–1967, 180 x 200 cm. Všechna tři zmíněná díla jsou také uváděna pod souhrnným názvem *Montrealský triptych*. Pouze *Modrá konkrece* se vrátila zpět do Československa, dnes je ve sbírce Cafesjian Center for the Arts v Jerevanu, další dvě díla se prodala vládě Newfoundlandu a dnes jsou ztracená.

<sup>255</sup> Reprodukován byl pouze model, viz Marie Klimešová, *Alena Kučerová*, Galerie Pecka, Praha 2005. Podle kartonu se „lineární vitráž“ leptala v červnu 1966 v Ústředí uměleckých řemesel, rozměry: 120 x 400 cm, jak dokládá korespondence Kanceláře generálního komisaře.

<sup>256</sup> Bez názvu, dekorativní stěna, 1967, křišťálové hutní sklo, 350 x 175 cm.

<sup>257</sup> 150 x 240 cm.

<sup>258</sup> Antonín Zrůstek – Jarmila Husáková, *Důvěřovat ve schopnosti lidí* [rozhovory s tvůrci čs. pavilonu na Expo 67], *Literární noviny*, 1968, č. 1, s. 3.



Fragment vitráže Františka Buranta a Benjamina Hejlka, která se poničila cestou na výstavu. Foto: archiv ČTK.



Vitráž Ladislava Olivy. Foto: archiv ČTK.

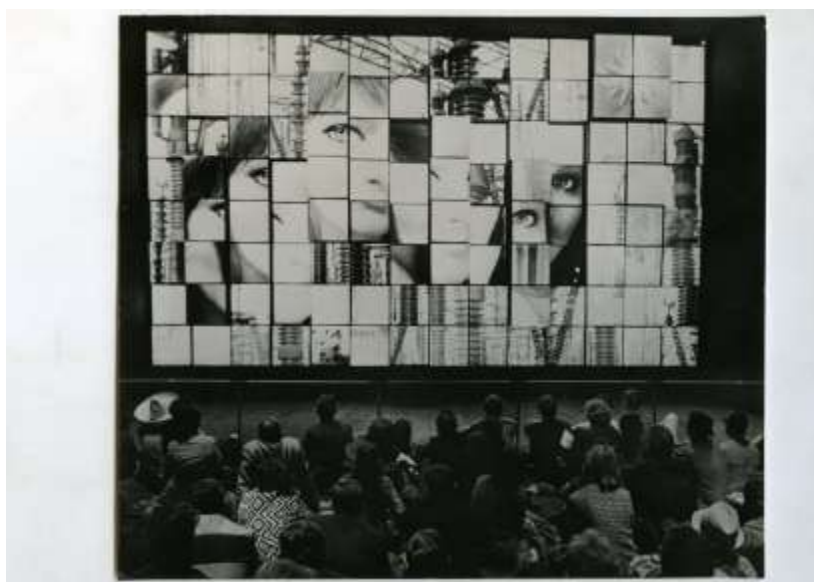
Třetí část nazvaná *Svět dětí* předvedla originál dřevěného Třebechovického betlému s pohyblivými figurkami, vůbec nejobdivovanějšího z exponátů v našem pavilonu, a instalaci Jiřího Trnky kouzelné říše 700 loutek s motivy z 22 pohádek od bratří Grimmů po Boženu Němcovou. Proslulý český animátor navázal na svůj *Strom hraček* z bruselského Expo 58 a rozšířil jej do celé místnosti. Po shlédnutí poklidné pohádkové sekce doplněné instalací z dětských kreseb vedli tvůrci pavilonu návštěvníkovy kroky do prvního patra, kam vyjel po jezdících schodech a hned ho překvapilo množství vizuálních informací, které dostal. V pavilonu bylo třeba představit československý průmysl, ale organizátoři výstavy od začátku věděli, že to už není možné prostým vystavením exponátů: „V New Yorku jsme se přesvědčili, že amerického výstavního návštěvníka nezajímají stroje. (...) Lidé je berou jako samozřejmost.“<sup>259</sup> Proto zvolil Josef Svoboda jako hlavní dominanty oddílu *Symfonie* dvě audiovizuální novinky: diapolyekran a polyvizi.<sup>260</sup> V obou případech je diváci sledovali vstoje ve tmavém prostoru, který by se dal přirovnat k dnešním galerijním *black boxům* pro promítání videoartu. *Polyvize* Josefa Svobody prezentovala československý průmysl v desetiminutovém programu. Záběry do různých typů závodů se objevovaly, pohybovaly a mizely v tmavém prostoru. Na scéně hluboké šest metrů bylo rozmístěno 36 projekčních ploch, které se pohybovaly vertikálně a horizontálně. Na ty ve tvaru krychle se promítaly diapozitivy (diaprojektory byly uvnitř těchto krychlí), na další dopadal film z promítacích kabin, jedna z projekčních

<sup>259</sup> Miroslav Galuška, *Vavříny z Montrealu*, Čs. novinář, Praha 1968, s. 25.

<sup>260</sup> Srv. Vít Havránek, *Laterna Magika, Polyekran, Kinoautomat. Media, Technology and Interaction in the Works of Set Designers Josef Svoboda, Alfréd Radok and Radúz Činčera, 1958–1967*, in: Jeffrey Shaw – Peter Weibel (eds.), *The Cinematic Imaginary after Film*, ZKM Karlsruhe a The MIT Press 2003, s. 102–107.

ploch měla tvar rotující koule a při promítání na ni se používalo stroboskopického efektu. Celkový dojem umocňovala dvě polopropustná zrcadla. Program, který řídil automatický systém, běžel ve smyčce. Vedle něho téměř zanikl jediný fyzicky přítomný technický exponát, bezvřetenový stav.

*Diapolyekran* Emila Radoka pokrýval stěnu o rozměrech 9,5 x 6 m a obsahoval 112 polí, resp. stěn krychlí. V každém z nich v nichž byly umístěny dva diaprojektory se 160 diapozitivů. Všechny krychle byly pohyblivé, takže v rámci plochy diapolyekranu vytvářely do určité míry plasticitu a reliéfnost. Obraz se opět měnil a pohyboval. Čtrnáctiminutové pásmo *Stvoření světa*, k němuž hudbu složil Zdeněk Liška, ukazovalo člověka jako nositele technického pokroku: člověk přetváří hmotu, kterou mu dala příroda, a vytváří tak novou přírodu. Částečně bylo také reklamou na Škodovy závody v Plzni, odkud pocházela většina ze zhruba 30 000 promítaných fotografií. V pokusu o obecnější výpověď měl svého předchůdce v *Poème électronique* Le Corbusiera, Edgarda Varèse a Iannis Xenakise promítaném v Pavilonu Philips na Expo 58, Radokovo pojetí však současnost tolik neproblematizovalo a vyznívalo ryze optimisticky.



Diapolyekran. Foto: Archiv výtvarného umění v Praze.

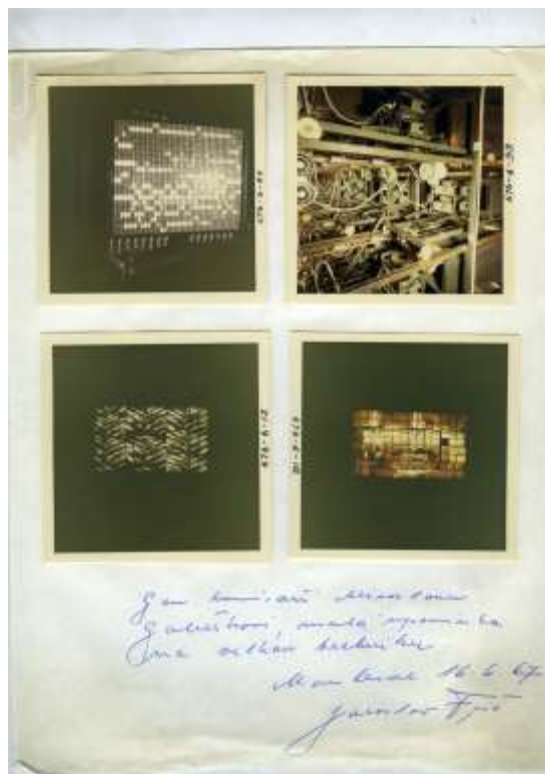
Složité technické novinky se v pavilonu prosadily zřejmě také díky osobní iniciativě Miroslava Galušky, ÚV KSČ o nich nejprve nechtěl ani slyšet.<sup>261</sup> Návštěvníky tato novomediální show velice zaujala, u vytržení zde trávili v průměru 25 minut.<sup>262</sup> Na složitém výtvarně kinetickém systému pracoval tým z n. p. Výstavnictví pod vedením ing. Jaroslava Friče, který později realizoval další podobné produkce v různých

---

<sup>261</sup> Miroslav Galuška, *Vavříny z Montrealu*, Čs. novinář, Praha 1968, s. 36.

<sup>262</sup> Miroslav Galuška, *cit. dílo*, s. 26.

částech světa.<sup>263</sup> A jak nedávno ukázala Daniela Kameronová, postupně se tento převratný audiovizuální vynález rozmělnil v komerční rutině.<sup>264</sup>



"Malá vzpomínka na velkou techniku" od Jaroslava Friče a Miroslavu Galuškovi. Foto: archiv Mileny Galuškové.

Následovala sekce *Inspirace*, odehrávající se kolem zvládnuté paneláže, která měla představit tradiční odvětví: textil, bižuterii a šperkařství. Hlavní autor tohoto „environmentu“ Antonín Kybal, tvůrce expozice *Vkus* na Expo 58, se inspiroval přírodou a stvořil snovou instalaci z krajek; doplnil ji expozicí šperků nainstalovaných ve vertikálních vitrínách.<sup>265</sup> František Cubr navrhl, aby se součástí tohoto oddílu staly módní přehlídky, které v Československu úspěšně probíhaly například jako součást Libereckých výstavních trhů. Československé modelky se procházely každou hodinu po zrcadlové scéně řešené Josefem Svobodou, doprovodil je barevný film o pražské módě od Juraje Jakubiska.<sup>266</sup>

---

<sup>263</sup> Svatopluk Malý, *Vznik, rozvoj a ústup multivizuálních programů. Laterna magika a polyekrany*, Akademie múzických umění v Praze, Praha 2010.

<sup>264</sup> Daniela Kameronová, 'We Sell Dreams': Work Commissioned by the Shah of Iran from Czech Artist in the 1970s, *Umění*, 2013, roč. 61, č. 4, s. 341–355.

<sup>265</sup> Snad zde byl také gobelín J. Johna, mozaiky A. Kybala a výtvarné úpravy přehlídkové scény J. Svobody. Autorem stropu byl Albín Brunovský. Podoba jmenovaných exponátů není známá.

<sup>266</sup> Miroslav Galuška, *cit. dílo*, s. 26.



Prezident Antonín Novotný v sekci *Inspirace*. Foto: archiv ČTK.

Občerstvit se mohli unavení návštěvníci na terase střechy nízké budovy, která spojovala výstavní pavilon s restaurační částí a odkud byl zajímavý výhled na výstaviště. Odpočinkové plochy a zeleň oživily keramické figury Pravoslava a Jindřišky Radových,<sup>267</sup> s nimiž se návštěvníci rádi fotografovali. Na střeše chtěli organizátoři původně vystavit kolekci různých koníčků a kuriozit jakožto zástupců „českého humoru“. Výsledky veřejné výzvy je ale neuspokojily, zjistili, že pro většinu lidí u nás tato aktivita „není projevem humorných sklonů, nýbrž nějakého zvláštního, spíš smutného sentimentu.“<sup>268</sup> Keramické sochy doplnila kinetická plastika Jiřího Nováka mírně zapuštěná pod úroveň terénu,<sup>269</sup> v jihozápadním cípu, za restaurační budovou se rozkládala práce Stanislava Kolíbala, geometrická kompozice složená z půlkruhu, vykrojeného válce a dvou nakloněných kvádrů, které pracovaly s dichotomií stability a lability.<sup>270</sup> Zároveň byly uměleckým dílem bez užitkové funkce i mírně nebezpečným odpočívadlem a květináči pro zkrášlení místa. Novákovo i Kolíbalovo dílo v publicitě přehlušila fotogeničnost keramiky manželů Radových.

---

<sup>267</sup> Celkem 8 objektů: strašidlo (4x), busta ptáka, bílá hlava, kočka (2x).

<sup>268</sup> Miroslav Galuška, *cit. dílo*, s. 28.

<sup>269</sup> *Mobil pro Expo 67 v Montrealu*, 1967, ocel, tombak, elektromotor, 400 x 400 cm, dnes Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou.

<sup>270</sup> *Řešení terasy čs. pavilonu*, 1966–1967, železo.



Jedna z mála barevných fotografií střechy pavilonu s keramičkými figurami manželů Radových. Foto: archiv Mileny Galuškové.



Střecha pavilonu s keramičkými figurami manželů Radových, vlevo vzadu mobil Jiřího Nováka. Foto: archiv Jindřišky a Pravoslava Radových.



Stanislav Kolíbal, řešení střešní terasy na Expo 67, záběr do ateliéru před transportem do Kanady. Foto: archiv Stanislava Kolíbala.



Stanislav Kolíbal, řešení střešní terasy na Expo 67. Foto: archiv Stanislava Kolíbala.

Po návratu z čerstvého vzduchu pokračovali diváci poslední expozicí v prvním patře, která podle dobových ohlasů dopadla nejrozpačtěji.<sup>271</sup> Sekce *Proměny*, někdy označovaná jako *Konflikty*, se věnovala znečišťování přírody. Problém společný západnímu i východnímu bloku sloužil především k prezentaci kulového čeríče na čištění vody, československého vynálezu. Nevýrazná instalace nepomohla ani modelu experimentálního sídliště Etarea architekta Gorazda Čelechovského, jediného architektonického exponátu v celém pavilonu. Prohlídka pokračovala v přízemí sekcí *Pozvání*, která Československo představila jako turisticky atraktivní zemi prostřednictvím stěny z fotografií barokních památek, rituálních předmětů ze Státního židovského muzea a transferu originální fresky Václava Vavřínce Reinera, který restaurátoři připevnili na strop místnosti. I když umístění židovských obřadních předmětů zde působilo „náhodně a neurčitě“,<sup>272</sup> bylo použité cíleně. Pavilon se tak stal „univerzálním“ pro východní i západní část železné opony: mladý, sebevědomý socialistický stát s hrdosť přiznával své nesekulární dějiny, a tak si na své přijde jak výprava kanadských jeptišek, které obdivují Bibli kralickou, gotické Madony ze Slovenska nebo Mistra Teodorika, tak izraelský zájezd v případě jmenované expozice.<sup>273</sup>

Z úzkého koridoru, kterým se z expozice vycházelo, byla přístupná kulturní síň (arch. Ferdinand Milučký) s největší atrakcí pavilonu, Kinoautomatem Radúze Činčery. Třikrát denně se v něm promítal „první interaktivní film na světě“ *Člověk a jeho dům* s jednoduchou zápletkou, ale náročným technickým řešením, diváci totiž mohli pomocí tlačítek sami rozhodovat o vývoji děje, a tak musela být technika připravená na různé varianty. Miroslav Horníček, který hrál hlavní postavu, byl přítomný na jevišti a večer moderoval.<sup>274</sup> Film končil ale vždycky stejně, proto se někteří západní novináři posmívali, že s Kinoautomatem je to podobné jako s československou demokracií – ať volíte jakkoliv, výsledek je vždycky stejný.<sup>275</sup> V mezidobí v sále uváděl Jiří Šlitř i variantu Kinoautomatu pro děti. V budově *Restaurantu Praha* se nacházelo hned několik podniků, odlišených nabízeným sortimentem i interiérem. Organizátoři si od začátku představovali restaurace jako „pokračování výstavy, jako integrální součást čs. pavilonu, jako exponát svého druhu, kde bychom umístili stejně krásné věci jako v pavilonu.“<sup>276</sup> Proto se i zde objevila řada uměleckých děl.

---

<sup>271</sup> Vratislav Růžička, Československý pavilón na světové výstavě v Montrealu, *Architektura ČSSR*, 1967, č. 10, s. 658; Miroslav Galuška, Vavříny z Montrealu, Čs. novinář, Praha 1968, s. 27.

<sup>272</sup> Vratislav Růžička, *cit. dílo*, s. 660.

<sup>273</sup> Stanislav Budín, EXPO – svět – my, *Reportér*, 1967, roč. 2, č. 14, s. 24–27. V pavilonu se měla nacházet ještě díla dalších umělců, jejichž podobu ani umístění se nepodařilo dohledat: J. Brychta, V. Cígler, M. Hrstka, B. Novák, V. Jelínek, J. Jiříčka, J. Kren, J. Novotný, E. Rožátová, Z. Sklenář, F. Tejml, J. Wunsch. Většinou se zřejmě jednalo o menší práce ze skla. Erna Masarovičová vytvořila státní znak z kovu umístěný u vstupu.

<sup>274</sup> Scénář Pavel Juráček, režie Ján Roháč, Vladimír Svitáček a Radúz Činčera, hlavní role Miroslav Horníček, jeho partnerku alternovaly Zuzana Neubauerová a Sylva Daníčková.

<sup>275</sup> Robert Fulford, *This was Expo*, McClelland and Stewart limited, 1968, s. 129. K obnovení atrakce viz: Martin Mazanec, Obnovený Kinoautomat, nedůstojný hybrid, *Cinepur*, 2007, č. 52, s. 6.

<sup>276</sup> Miroslav Galuška, Vavříny z Montrealu, Čs. novinář, Praha 1968, s. 30.

*Staropražská pivnice* zabírala větší část přízemí, byla rozdělená na menší útulné buňky s klenutými stropy, podávala se lidová jídla a točilo plzeňské pivo. Stěny byly vyzdobené naivistickými kresbami s motivem starých pražských legend a pověstí. *Zámecká restaurace* podávala vybranější jídla a nacházela se v prvním patře, z ní byl přístup na terasu k plastikám Stanislava Kolíbala. Dětila se na tři oddělené prostory: *Křišťálový salón* s podsvícenými stěnami obloženými tabulemi skla s vyleptanými motivy karnevalu podle návrhu Aloise Fišárka, *Hráčský salon* se štukolustrem s motivy z karetních her Ladislava Guderny a *Lovecký salon* s textilíí art protis Antonína a Ludmily Kybalových, její spodní polovina se dochovala v Grand Falls-Windsor.<sup>277</sup> Stěny *Bratislavské restaurace* (arch. F. Milučký, V. Vilhan) v I. patře pojednal Vladimír Kompánek geometrizujícím dřevěným obkladem. Kompánkova bronzová socha *Nevesty* (příp. *Slovenské nevesty*), která se rovněž nachází na Newfoundlandu, byla umístěná ve spojovacím prostoru mezi pavilonem a restauracemi, i když zvolený materiál by napovídal spíše venkovní užití, její přesné umístění není známo. Stejně tak se zde nacházela i dílo J. Hladíka a plastika Věry Janouškové *Černá postava*, s níž autorku zachytil reportér ČTK ještě v jejím pražském ateliéru.<sup>278</sup> Stěny, strop i barový pult snack-baru, který se nacházel hned proti hlavnímu vchodu ve spojovací budově, vyzdobil humornými kresbami Bohumil Štěpán.



Restaurační část pavilonu ČSSR. Foto: Miroslav Řepa.

---

<sup>277</sup> Viz kapitola *Druhý život pavilonu: přenesení na Newfoundland*.

<sup>278</sup> Lipové dřevo, výška 143 cm.



Bratislavská restaurace, dřevěný reliéf



Vladimír Kompánek. Foto: archiv autora.

Umění se nacházelo také v předpolí pavilonu, přímo z něho vycházela proskleným přízemím spolu s vodní hladinou i skleněná plastika René Roubíčka. Toto dílo umožnilo triu autorů interiérů uplatnit jednu z jejich zásad, kdy „souběžný pohled na čisté přírodní prvky jako základní životní hodnoty může s velkou pravděpodobností příznivě psychicky podpořit vnímání výtvarných děl.“<sup>279</sup> Proto současné sochy v předpolí pavilonu citlivě zasadili do přírodního rámce. Terén kolem pavilonu projektanti upravili v různých výškách ve formě teras, plošin a svahů a řešili je jako „nedílnou součást expozice.“<sup>280</sup> Hned poblíž vchodu se nacházela figurální plastika Karla Hladíka<sup>281</sup>, kterou oceňoval například umělecký kritik The Montreal Star Michael Ballantyne.<sup>282</sup>



Jaroslava Brychtová - Stanislav Libenský, Slunce staletí.

<sup>279</sup> František Cubr, Světová výstavní tvorba, in: Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *O výstavní tvorbě*, sborník symposia, Svaz architektů ČSR a Brněnské veletrhy a výstavy, Brno 1975, s. 16.

<sup>280</sup> Miroslav Řepa, Československý pavilón na světové výstavě v Montrealu, *Architektura ČSSR*, 1967, č. 10, s. 650.

<sup>281</sup> Na výstavě uváděná jako *Milenci*, v Hladíkově monografii jako *Na slunci*, 1966, beton a pryskyřice, délka 250 cm. Dílo vzniklo zvětšením stejnojmenné plastiky, kterou Karel Hladík vystavil před československým pavilonem na bienále v Benátkách v roce 1964, bronzová verze je dnes v zahradě Bílkovy vily v Praze. Hladík podle svědectví jeho ženy údajně litoval, že se socha prodala na Newfoundland, František Cubr ji plánoval umístit do zahrad Pražského hradu. Věra Hladíková, *Můj manžel sochař Karel Hladík. Život, dílo, dokumenty, vzpomínky*, Gallery, Praha 2002, s. 102–103.

<sup>282</sup> Michael Ballantyne, *Expo 67: Art*, Tundra Books, 1967.



Plastika Karla Hladíka. Foto: archiv ČTK.

Další sochy od Miloslava Chlupáče,<sup>283</sup> Zdeňka Palcra<sup>284</sup> a Vladimíra Janouška<sup>285</sup> byly rovněž figurální, ale více abstrahované. Výjimku tvořil zcela abstraktní prolamovaný objekt Rudolfa Uhera<sup>286</sup> nejen tvarováním, ale i způsobem instalace: jako jediný byl kolmo k pavilonu, ne frontálně. Plastiky Chlupáče a Janouška byly představené, díla Palcra a Uhera se nacházela blíže k pavilonu. Fakt, že dvě z vystavených děl se shodně jmenovala *Matka s dítětem*, ukazuje, jak univerzální a neproblematické názvy v tu dobu autoři používali, aby jejich prostřednictvím mohli pracovat na vlastních otázkách, které v tvarování sochy formálně řešili. Unavení návštěvníci, kteří na vstup do pavilonu čekali i několik hodin, však sochy využívali i jinak než k estetické recepci.<sup>287</sup>

Z boku pavilonu na jeho krátké severní straně se nacházel objekt Evy Kmentové. František Cubr jej umístil těsně ke stěně pavilonu, takže přes jeho sklo bylo možné z vnitřku pavilonu uvidět i druhou stranu díla.<sup>288</sup> Otázkou zůstává, kdy se tak

---

<sup>283</sup> *Matka s dítětem*, 1966–1967, spíšský travertín, v. 250 cm, vytvořeno na sympoziu ve Vyšných Ružbachách, prodáno vládě Newfoundlandu, dnes ztraceno.

<sup>284</sup> *Stojící figura*, 1966, vápenec, v. 150 cm.

<sup>285</sup> *Matka s dítětem*, asi 1966, bronz, 145 cm x 58 cm x 50 cm.

<sup>286</sup> *Oboustranný reliéf*, 1966, bronz, 201 cm x 86,5 cm x 11 cm. Původně plastiku sochař zamýšlel pro budovu čs. zastupitelského úřadu v Brazílii, viz Ján Prídavok, *Slovenské umenie pre svetovú výstavu, Výtvarný život*, 1967, roč. 7, č. 3, s. 102–113.

<sup>287</sup> Jak je vidět ve filmu *Expo 67. Svědectví první – Československo* (Československá televize, 1967, režie Vladimír Tosek).

<sup>288</sup> *Semeno*, 1966, částečně polychromovaný beton, v. 150, š. 75 cm, prodáno vládě Newfoundlandu, dnes ztraceno.

rozhodl, na půdorysu architektonické studie z roku 1965 jsou už zakreslená místa pro všechny sochy v předpolí, jen na tu Kmentové ne. Trojrozměrný tvar přírodou inspirované „placky s důlky“, jak se sochařka vyjádřila, zvolila autorka na objednávku: „Komise na Montreal nechce reliéf, ale desku,“ stojí v jejím deníku.<sup>289</sup> Exteriér pavilonu doplnily čtyři kermické fontány od Jana Kavana a Aleny Kroupové.



Plastika Evy Kmentové. Foto: archiv ČTK.

V zábavní části La Ronde na ostrově sv. Heleny se nacházely dva československé objekty provozované z komerčních důvodů. Restaurace Koliba nabízela slovenské speciality za zvuku živé lidové hudby souboru Eugena Farkaše. Zvonici v průčelí budovy umělecky ztvárnil Jaroslav Kočiš, korouhvičku v podobě kohouta ze svařovaného železa Erna Masarovičová. Laterna Magika byla už v jiné situaci než v Bruselu, ve světě přibýlo audiovizuálních atrakcí a po odchodu Alfréda Radoka se změnila i úroveň souboru, nakonec ji ale i tak vidělo s 12 představeními denně přes milion diváků.

---

<sup>289</sup> Ludmila Vachtová – Polana Bregantová, *Ted'. Práce Evy Kmentové*, Arbor Vitae, Praha 2006, s. 166.

## Ohlasy

Československá prezentace zaznamenala v Montrealu poměrně velký ohlas. Neudělovaly se zde ceny jako v Bruselu, takže není možné srovnávat, ale s jistotou lze říci, že pavilon v každodenním obležení návštěvníků s údajnými několikahodinovými frontami patřil mezi nejoblíbenější, ač nepatřil k těm zdaleka nejnavštěvovanějším. V československém tisku byly podobně jako v případě výstavy v Bruselu v roce 1958 často reprodukovány obdivné zápisky z návštěvních knih a připomínán úspěch našeho pavilonu. Také se zmiňovala délka fronty, kterou musel návštěvník vystát, běžné dvě až tři hodiny se údajně někdy vyšplhaly i na pět hodin. Návštěvníci oceňovali, že pavilon nebyl jako některé jiné pavilony komerční přehlídkou, ale prostřednictvím umění a kultury se pokusil ukázat duchovní stránku země. Československý pavilon navštívilo celkem 8 a půl milionu lidí, úspěch měl i doprovodný program, který se odehrával na výstavišti i mimo něj, včetně koncertů Pražské filharmonie a vystoupení folklórních tanečníků. Největší odezvu ale – jak jinak – zaznamenal Karel Gott.<sup>290</sup> Ne všechny zprávy byly ale o fantastickém diváckém úspěchu, do lokálních novin pronikla i informace o roztržce na tiskové konferenci, kdy se s prezidentem Antonínem Novotným konfrontoval československý emigrant, torontský novinář Lubor J. Zink a mezi nepříjemnými otázkami zaznělo také, co je pravdivého na tom, že se na interiéru *Bratislavské restaurace* podíleli českoslovenští političtí vězni.<sup>291</sup>

Kritik *Architectural Review* J. M. Richards napsal: „Češi [sic] berou tyto události velice vážně, což možná vysvětluje opakující se chybu, znovu evidentní na Expo 67: těžkost a absenci humoru.“ Kladně ale hodnotil, s jakou profesionalitou byla výstava vytvořená a také „sofistikovanost“ železné konstrukce, která ač vypadá trvale, je demontovatelná. Expozici vytýkal povinnou jednosměrnou cirkulaci diváků, pro tak rozsáhlou výstavu zcela nevhodnou, protože několik úzkých průchodů dav zdržuje, a také, že vstupní schodiště není propojeno s terasou, kde se dá sedět, takže diváci rychle odcházejí.<sup>292</sup> Je tedy možné, že dlouhé fronty byly částečně způsobené také chybami v průchodu budovou. Pavilon označil švýcarský časopis *Graphis*, jenž mu věnoval monografické číslo, za neúspěšnější na výstavě spolu s americkým pavilonem a pavilonem provincie Quebec, cenil si hlavně lidského rozměru expozice.<sup>293</sup> Objemné vzpomínkové album, vydané rok po skončení Expo 67, hovoří o „úspěchu pavilonu od samého začátku výstavy“. Československo prý podle autorů alba vytvořilo nový svět, v němž se umění stává technologií a technologie

---

<sup>290</sup> Dean Jones, What a Handsom Import!, *The Montreal Star*, 1967, 29. 4., s. 47.

<sup>291</sup> *Journalist in Clash with Antonin Novotny*, *The Gazette*, 16. 5. 1967.

<sup>292</sup> J. M. Richards, Design Commentary, *Architectural Review*, 1967, roč. CXLII, č. 846 (August), s. 156.

<sup>293</sup> Dorothy Todd Hénaut, The Czechoslovak Pavilion at Expo 67 / Der tschechoslowakische Pavillon an der Expo 67 / Le Pavillon de Tschécoslovaquie à l'Expo 67, *Graphis*, 1967, roč. 23, č. 132, s. 358–367 a 408.

uměním.<sup>294</sup> Ve srovnání s ostatními pavilony představoval ten náš novomediální senzaci. Také šéfredaktor časopisu Baumeister Paulhans Peters se z československé prezentace věnoval především filmovým experimentům. Oceňoval, že informace převedené v imprese zůstávají v paměti diváka než ty, které jsou založeny na číslech a grafech. Bohužel i tento mnichovský časopis informoval o Čechoslovácích zkráceně jako o Češích.<sup>295</sup> Kanadský novinář ve své knize *This was Expo* dokonce československému pavilonu věnoval celou kapitolu uvedenou dvěma názvy: *Where the medium was the message* a *The bewitching wonderland of Czechs*.<sup>296</sup> Jakoby se právě u nás zhmotnily myšlenky kanadského mediálního teoretika Marshalla McLuhana.<sup>297</sup>

I při příležitosti Expo 70 se na Josefa Svobodu ještě vzpomínalo jako na „zřejmě nejúspěšnějšího designéra Expo 67.“<sup>298</sup> Svoboda si vysvětloval zdar výstavy takto: „Například celý úspěch v Montrealu byl v tom, že jsme to nasadili na správné IQ, věděli jsme, kam až můžeme zajít.“<sup>299</sup> Je to obdobná situace jako v případě Laterny Magiky na Expo 58 – úroveň srozumitelnosti byla nastavená níže než například Le Corbusierův Pavilon Philips, a proto dosáhla všeobecné oblíbenosti. Československý pavilon zaujal i Roberta Venturiho, když spolu se svými kolegy psal jeden z manifestačních textů postmoderní architektury *Poučení z Las Vegas* (1972). Pavilon však nezmínili po stránce architektonické či konstrukční, ale proto, že se podle nich tato architektonická „nicka“ nejvíce přiblížila jejich pojetí „dekorované boudy“ (decorated shed) tím, že byla doslova potetovaná pohyblivými obrázky. Zde se ale – na rozdíl od jimi popisovaného Las Vegas – jednalo o tetování vnitřní, neboť měli zřejmě na mysli polyvizi a diapolyekran, případně Kinoautomat uvnitř budovy.<sup>300</sup>

---

<sup>294</sup> *Expo 67. L'Album-mémorial / The Memorial Album*, Thomas Nelson&sons, 1968, s. 255.

<sup>295</sup> Paulhans Peters, *Expo 67, Baumeister*, 1967, č. 7, s. 890–892.

<sup>296</sup> Robert Fulford, *This was Expo*, McClelland and Stewart limited, 1968, s. 125–146.

<sup>297</sup> Více viz kapitola *Světová výstava: „agent modernizace a imperialismu“*.

<sup>298</sup> Shizuko Müller-Yoschikawa, *A Designer's View of Expo '70, Osaka / Expo '70 aus der Sicht des Designers / Expo '70 dans l'optique du designer*, *Graphis*, 1970/71, roč. 26, č. 150, s. 301.

<sup>299</sup> Josef Svoboda, *Diskuze k jeho referátu*, in: Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *O výstavní tvorbě*, sborník symposia, Svaz architektů ČSR a Brněnské veletrhy a výstavy, Brno 1975, s. 31.

<sup>300</sup> Robert Venturi – Denise Scott Brown – Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, The MIT Press 1977 (Revisited Edition), s. 151.



Zástupci Kanceláře generálního komisaře Miroslav Galuška (vlevo) a Vladimír Štěpánek s Jacqueline Kennedy v pavilonu ČSSR. Foto: archiv Mileny Galuškové.



Karikatura Miroslava Glaušky v dobovém tisku. Foto: archiv Mileny Galuškové.

O popularitě pavilonu u nás doma svědčí i vznik dvou knih: *Vavříny z Montrealu* (1968), precizně sepsané vzpomínky generálního komisaře Miroslava Galušky, v době vydání už ministra kultury, na přípravu i průběh výstavy a *Javorové listy* (1968), fejetony Miroslava Horníčka, které během trvání Expa 67 vycházely v Literárních novinách. S pavilonem byli více spojováni Cubr, Hrubý, Pokorný než Řepa a Pýcha.<sup>301</sup> Miroslav Galuška zaznamenal, že si instalaci přišli prohlédnout mj. odborníci ze Smithsonian Institute ve Washingtonu nebo pracovníci výstavních trhů v Kolíně nad Rýnem. Ovšem pavilonem se chtěli inspirovat i kodaňský zábavní park Tivoli.<sup>302</sup> Způsob instalace měl ale i své kritiky, Viktor Rudiš, a zřejmě nejen on, tento umný Gesamtkunstwerk hodnotil jako *mélange*,<sup>303</sup> tedy nekoncepční pelmel. Nicméně československý pavilon v Montrealu se – zejména díky multimediálním exponátům – objevuje také v některých přehledových knihách o světových výstavách,<sup>304</sup> a to daleko více než u nás známější pavilon pro Expo 58 v Bruselu.<sup>305</sup> Československá reprezentace měla i jeden neplánovaný efekt: pomohla prosazovat dobré jméno (nejen) československých architektů, kteří do země emigrovali po roce 1968.<sup>306</sup>

## Druhý život pavilonu: přenesení na Newfoundland

Ještě před skončením výstavy se začal promýšlet druhý život pavilonu. Starosta Montrealu Jean Drapeau měl v plánu proměnit celé Expo 67 v trvalou výstavu – i přesto, že všechny pavilony byly navrženy jako dočasné stavby. Drapeau chtěl československý pavilon zachovat na původním místě i s originální exponátovou náplní a všemi restauracemi (včetně našich kuchařů) s tím, že by Československu poukazoval určité procento ze zisku.<sup>307</sup>

---

<sup>301</sup> Antonín Zrůstek – Jarmila Husáková, Důvěřovat ve schopnosti lidí [rozhovory s tvůrci čs. pavilonu na Expo 67], *Literární noviny*, 1968, č. 1, s. 3.

<sup>302</sup> Miroslav Galuška, *Vavříny z Montrealu*, Čs. novinář, Praha 1968, s. 73 - 74.

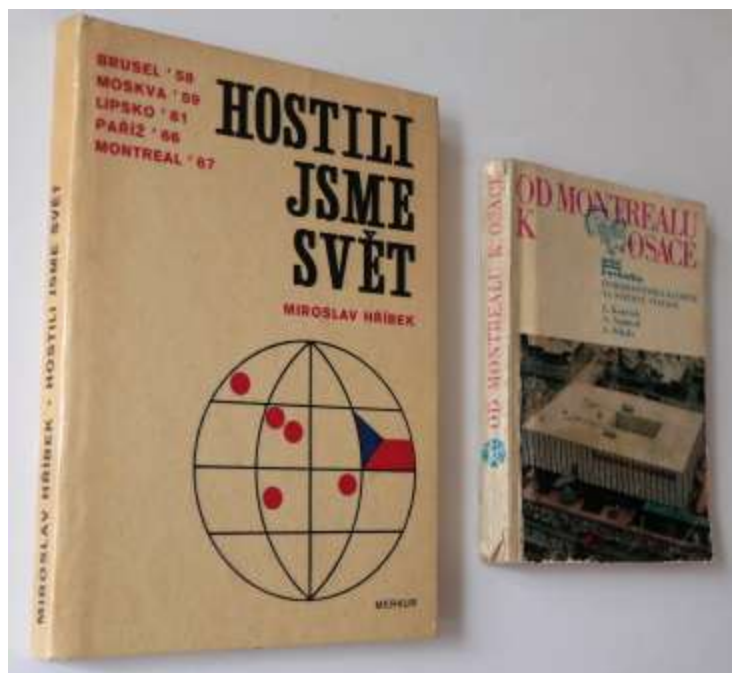
<sup>303</sup> Rostislav Švácha, Architekt Viktor Rudiš, *Literární noviny*, 1998, roč. 9, č. 35, s. 10.

<sup>304</sup> Erik Mattie, *World's Fairs*, New York, 1998, s. 230 nebo Anna Jackson, *Expo. International Expositions 1851 – 2010*, London 2008, s. 86. Wolfgang Friebe, *Buildings of the World Exhibitions*, Leipzig 1985, s. 193.

<sup>305</sup> Wolfgang Friebe, *Buildings of the World Exhibitions*, Leipzig 1985 československý pavilon na Expo 58 zmiňuje, ale o úspěchu hovoří až v případě naší účasti na Expo 67. Srv. Terezie Nekvindová, Zamysli se nad sebou – nepřítel tě chválí!, *Stavba*, 2008, č. 6, s. 8–9.

<sup>306</sup> Jak píše Irena Murray-Žantovská v katalogu výstavy *Petr Franta. Na hraně – česká architektura v zahraničí*, katalog výstavy, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 2000.

<sup>307</sup> *Zpráva ze služební cesty do Kanady v souvislosti se zajištěním likvidace čs. účasti na Světové výstavě v Montrealu*, nedatované, nesignované. Národní archiv, fond KGK 67. Oblibu československé kuchyně stvrzuje i kniha šéfkuchaře Miroslava Hříbka, *Hostili jsme svět*, Merkur, Praha 1978 a minikuchařka Ladislava Korečka, Antonína Nestávala a Antonína Srkala *Od Montrealu k Osace*, Státní zdravotnické nakladatelství, Praha 1969.



Oblihu světových výstav dokládají i vzpomínky šéfkuchaře a kniha receptů z Expo 67.

Vycházel přitom z velké obliby pavilonu a domníval se, že duch světové výstavy v Montrealu zůstane. Nabízel ale pouze symbolický jeden kanadský dolar, což bylo pro devízchtivé organizátory zastupující socialistický stát málo. Konstrukci pavilonu tedy měli odstranit do konce června 1968. Jelikož byl jedním z nejznámějších, zájemců o koupi bylo hned několik – univerzita v Torontu, vláda provincie Newfoundland, soukromí investoři z Toronta, Montrealu i od Niagarských vodopádů, kteří nabízeli znovupostavení pavilonu i s nápisem „Československo“ přímo u světoznámé přírodní atrakce.<sup>308</sup> Nakonec se pavilon dostal do provincie Newfoundland a Labrador rozkládající se v nejvýchodnějším cípu Kanady. Tato skutečnost byla dlouho v českém prostředí zapomenutá. Spolutvůrce pavilonu architekt Řepa se po skončení výstavy dozvěděl, že byl pavilon prodán vládě Newfoundlandu, další zprávy se k němu už ale nedostaly.<sup>309</sup> Zpráva o přenesení pavilonu se objevila v roce 1968 i v dobovém tisku<sup>310</sup>, ale pod vlivem aktuálních společensko-politických událostí v povědomí zapadla. S informací, že budova stále

<sup>308</sup> Zpráva ze služební cesty do Kanady v souvislosti se zajištěním likvidace čs. účasti na Světové výstavě v Montrealu, nedatované, nesignované. Národní archiv, fond KGK 67.

<sup>309</sup> Terezie Nekvindová, Hurdisky nám dodnes znějí v uších. Rozhovor s architektem čs. pavilonu na Expo 67 Miroslavem Řepou, *Stavba*, 2008, roč. 15, č. 1, s. 68.

<sup>310</sup> -jl-, *Čs. Expo-pavilón prodán Kanadě a -jl-*, *Schody do nebe*, cca 1968, výstřižky z neidentifikovaného českého tisku, 1968, archiv Miroslava Řepy.

stojí, přišla až knihovnice a historička architektury Irena Murray-Žantovská, která dlouho působila na McGill University v Montrealu.<sup>311</sup>

Dnes je pavilon rozdělený na dvě části a slouží uměleckým centrům hned dvou malých newfoundlandských měst, Grand Falls-Windsor, v němž je papírna a hodinu vzdálenému Ganderu, v němž se nachází mezinárodní letiště. Získání pavilonu vládou této kanadské provincie souvisí s politikou místního premiéra Josepha R. Smallwooda. Když na konci 60. let končil tento kontroverzní politik svou dlouholetou kariéru, rozhodl se na Newfoundlandu založit síť kulturních center. Na přelomu 60. a 70. let jich vzniklo celkem pět: v hlavním městě St. John's, v Corner Brook, Grand Bank, Ganderu a Grand Falls (dnes Grand Falls-Windsor).<sup>312</sup> Plánovaný import kultury do provincie, vzdálené hlavním centrům Kanady, měl proběhnout také prostřednictvím importu architektury. Poslední dvě jmenovaná města se podělila o konstrukci československého pavilonu: Gander dostal restaurační, Grand Falls výstavní část. Není bez zajímavosti, že pro centrum v Grand Bank získala vláda Newfoundlandu z Expo 67 pavilon Jugoslávie.<sup>313</sup> Konstrukce restaurační části československého pavilonu dnes obsahuje plavecký bazén a je součástí větší budovy, přistavěné v roce 1977 (Joseph R. Smallwood Arts & Culture Centre v Ganderu). Jen málokdo pozná, že kdysi bývala stále obsazeným *Restaurantem Praha*. Oproti tomu si někdejší výstavní část pavilonu, v níž v Grand Falls-Windsor sídlí Gordon Pinsent Centre for the Arts, zachovala svůj původní tvar, přibyla pouze vstupní markýza. Budova slouží jako multifunkční prostor, který je přirozeným centrem pro zhruba třináct tisíc obyvatel města.<sup>314</sup> V horním patře obsahuje výstavní prostor, knihovnu a sklad, v přízemí je divadlo s 377 sedadly, ve sklepě šatny, zkušebna a orchestřiště. Zhruba před patnácti lety byly keramické hurdisky pokrývající první patro překryty plastem.<sup>315</sup> Zůstaly alespoň proporce, plastový povrch imituje členění původní fasády. V přízemí zřídil ředitel centra Robert Lodge stálou expozici o historii budovy a Expo 67 s řadou dobových fotografií a dlouhodobě se snaží dohledat díla z československého pavilonu roztroušená po celném ostrově a centralizovat je v Grand Falls-Windsor. Zatím poslední úspěch jeho snahy o shromáždění vnitřní výbavy československého pavilonu do původní budovy,

---

<sup>311</sup> Architekt Řepa se od ní informaci údajně dozvěděl kolem roku 2000. V roce 2007 pak Irena Murray-Žantovská pronesla přednášku *Pavilon v pohybu: Česká kultura, ideologie a Expo 67* na Akademii výtvarných umění v Praze (14. 5. 2007). Anotace přednášky vyšla v časopisu *Stavba*, 2008, roč. 15, č. 1, s. 64.

<sup>312</sup> Dnes patří do sítě kulturních center ještě Stephenville a Labrador West (<http://www.artsandculturecentre.com/>), zatímco v Grand Bank je v budově bývalého jugoslávského pavilonu z Expo 67 umístěno Seamen's Museum.

<sup>313</sup> Současný stav viz: <http://www.townofgrandbank.com/museum.html>. Podle vzpomínky Mileny Galuškové (květen 2010) patřil generální komisař jugoslávského pavilonu Vladimir Saicic k blízkým přátelům Miroslava Galušky. Je tedy možné, že se domlouvání prodeje obou pavilonů sjednávalo společně.

<sup>314</sup> Panuje zde poměrně čilý ruch, do roka se uskuteční 70 až 100 kulturních akcí.

<sup>315</sup> Rozhovor s ředitelem centra Robertem Lodgem, říjen 2009.

je nalezení poničené skleněné fontány Bohumila Eliáše v kulturním centru v Corner Brook.<sup>316</sup>



Fontána Bohumila Eliáše na Expo 67. Foto: Miroslav Řepa.

---

<sup>316</sup> E-mail Roberta Lodge z 13. 8. 2010.



Fontána Bohumila Eliášev  
Corner Brook, stav v roce 2010.  
Foto: Robert Lodge.



Okolnosti přenesení budovy na Newfoundland stále zůstávají v některých detailech nejasné.<sup>317</sup> Místní v Grand Falls-Windsor se dodnes domnívají, že jim pavilon věnovalo Československo jako jistou formu poděkování za pomoc v roce 1967.<sup>318</sup> V září 1967, tedy ještě před skončením světové výstavy, v Ganderu havarovalo letadlo mířící z Prahy do Havany a přitom zahynulo několik desítek československých občanů.<sup>319</sup> Už v listopadu 1967 se v místních novinách objevila zpráva, že československá vláda věnuje svůj úspěšný pavilon Newfoundlandu jako poděkování za pomoc při leteckém neštěstí, který bude sloužit jako umělecké a kulturní středisko. Premiér J. R. Smallwood, plný optimismu, plánoval přijet do Prahy, osobně poděkovat předsedovi vlády Jozefu Lenártovi a pojmenovat rozdělené části pavilonu po Antonínu Dvořákovi (v Ganderu) a Janu Amosi Komenskému (v Grand Falls).<sup>320</sup> Avšak při slavnostním otevření center v roce 1971 naopak silně zdůrazňoval, že provincie pavilon koupila a s leteckým neštěstím to nijak

---

<sup>317</sup> Hlavní obrysy přinesla badatelská cesta na Newfoundland, kterou jsem z tohoto důvodu podnikla v říjnu 2009. Zpráva o cestě Terezie Nekvindová, Newfoundland galerií československého umění 60. let, *Ateliér*, 2010, č. 6, s. 2 a Sue Hickey, The Czech Connection, *Grand Falls Advertiser*, 5. 10. 2009, dostupné na <http://www.gfwadvertiser.ca/News/2009-10-05/article-1406959/The-Czech-connection/1>.

<sup>318</sup> Rozhovory s Robertem Lodgem a dalšími obyvateli Grand Falls-Windsor, říjen 2009, viz též: [https://artsandculturecentre.com/gfw/Online/default.asp?doWork::WContent::loadArticle=Load&BOparam::WContent::loadArticle::article\\_id=6060ACF2-DAC7-4D54-8A4B-1A394BBF6C76&menu\\_id=99E54BA5-FBE8-41E2-A645-EFB23DA995AC](https://artsandculturecentre.com/gfw/Online/default.asp?doWork::WContent::loadArticle=Load&BOparam::WContent::loadArticle::article_id=6060ACF2-DAC7-4D54-8A4B-1A394BBF6C76&menu_id=99E54BA5-FBE8-41E2-A645-EFB23DA995AC).

<sup>319</sup> Plane crash claims 34 lives, *Grand Falls Advertiser*, 1967, roč. 31, č. 75, 7. 9. 1967, s. 1 (First Section). Konečný počet obětí neštěstí 4. 9. se posléze ustavil na 37.

<sup>320</sup> Czech Government donates Pavilion to Newfoundland, *Grand Falls Advertiser*, 1967, roč. 31, č. 91, 2. 11. 1967, s. 1 (First Section).

nesouvisí.<sup>321</sup> Jisté vysvětlení podává krátká zpráva v českém tisku o tom, že forma daru splnila také jiný účel, a to zbavení se povinnosti platit daň z prodeje a clo; odprodány byly pouze některé součásti stavby a část náplně pavilonu, na něž se zřejmě poplatky nevztahovaly.<sup>322</sup> Závěrečná zpráva z Expo 67 uvádí, že byl pavilon prodán za 230 tisíc korun.<sup>323</sup> Částka odpovídala zhruba ceně rodinného domu v Československu, zdá se tedy, že se transakce uskutečnila za relativně symbolický obnos.<sup>324</sup>

Newfoundland spolu s budovou zakoupil i některá umělecká díla, která patřila k původní náplni pavilonu. Nedatovaná zpráva o jeho likvidaci uvádí: „Odprodej exponátové náplně, zejména skla, keramiky a soliterů probíhá velice uspokojivě. Obtížnější je situace při prodeji výtvarných děl umístěných v exteriéru pavilonu.“<sup>325</sup> Některé drobnější práce byly na výstavu pouze zapůjčené, proto se musely vrátit do Československa. Další se prodaly většinou kanadským nebo americkým zájemcům. Polyvize se demontovala a částečně vrátila do Československa, ale o prodeji Kinoautomatu a Diapolyekranu se jednalo.<sup>326</sup> U velkoformátových prací, o něž nebyl zájem, se uvažovalo, že se převezou do Washingtonu k výzdobě zahrady naší ambasády.<sup>327</sup> Ale zřejmě se ukázalo jako nejvýhodnější přidat neprodaná umělecká díla ke konstrukci a poslat je na Newfoundland. Podle seznamu předmětů, pořízeném vládou Newfoundlandu,<sup>328</sup> se v květnu 1970 nacházel v bednách

---

<sup>321</sup> Province must be made „exciting, challenging...“, *Grand Falls Advertiser*, 1971, roč. 35, č. 54, 12. 7. 1971, s. 1a 3 (First Section).

<sup>322</sup> -jl-, *Čs. Expo-pavilón prodán Kanadě*, výstřižek z neidentifikovaného českého tisku, 1968, archiv Miroslava Řepy.

<sup>323</sup> *Závěrečná zpráva o čs. účasti na Expo 1967 v Montrealu*, nedatovaná, nesignovaná. Národní archiv, fond KGK 67. Srv. Miroslav Galuška, *Vavříny z Montrealu*, Čs. novinář, Praha 1968, s. 92–93.

<sup>324</sup> To podporuje i vyjádření premiéra J. R. Smallwooda, že československý a jugoslávský pavilon z Expo 67 dohromady nestály ani třetinu ceny jiných dvou kulturních center, která vznikla v St. John's a Comer Brook, viz Province must be made „exciting, challenging...“, *cit. dílo*.

<sup>325</sup> *Zpráva ze služební cesty do Kanady v souvislosti se zajištěním likvidace čs. účasti na Světové výstavě v Montrealu*, nedatované, nesignované. Národní archiv, fond KGK 67. Srv. Miroslav Galuška, *Vavříny z Montrealu*, Čs. novinář, Praha 1968, s. 93: „Prodali jsme v průběhu výstavy téměř všechny exponáty, s kterými jsme mohli disponovat, a to za velmi výhodné ceny.“ Celková finanční bilance výstavy tedy byla více než uspokojivá: „Jeden návštěvník nás přišel na 9 Kčs, zatímco u domácích výstav bývá režie na jednoho návštěvníka až 100 Kčs.“ (Miroslav Galuška, *cit. dílo*, s. 95).

<sup>326</sup> O Kinoautomat mělo zájem několik subjektů: Atlantic Film Ltd., Gallery of Modern Art New York [Museum of Modern Art?], Walter Read Organization Inc. New Jersey a Universal City Studio Los Angeles. *Zpráva ze služební cesty do Kanady v souvislosti se zajištěním likvidace čs. účasti na Světové výstavě v Montrealu*, nedatované, nesignované. Národní archiv, fond KGK 67. Jednání z neznámých důvodů selhalo.

<sup>327</sup> *Zpráva ze služební cesty do Kanady v souvislosti se zajištěním likvidace čs. účasti na Světové výstavě v Montrealu*, nedatované, nesignované. Národní archiv, fond KGK 67. Nestalo se tak, za laskavou pomoc při ověřování této informace děkuji někdejší generální konzulce ČR v Montrealu (2008–2010) Jaroslavě Jeslínkové.

<sup>328</sup> Kopii seznamu z Provincial Archives of Newfoundland and Labrador mi v roce 2009 poskytl kanadský novinář Jon Soper z CBC Radio News, který v roce 1991 informoval o neúspěšné snaze

v přístavním newfoundlandském městečku Torbay hotový poklad: 66 krabic s částí paneláže, instalačními prvky a uměleckými díly z československého pavilonu na Expo 67, z nichž některá už byla částečně poničená. Byly to práce Stanislava Libenského, Jaroslavy Brychtové (uváděna jako Jaroslava Zahradníková), Jana Kotíka, Karla Wünsche, Ladislava Olivy, Miloslava Chlupáče, Evy Kmentové, Vladimíra Kopeckého, Antonína Kybala, Karla Hladíka, Zdeňka Palcra, Vladimíra Janouška, Rudolfa Uhera, Benjamína Hejlka, Františka Buranta a Milana Laluhy.<sup>329</sup> Uskladnění všech věcí zaměstnalo téměř celý ostrov, další zařízení a nábytek z pavilonu se totiž nacházely v sídle vlády v St. John's a ve skladišti v Stephenville.<sup>330</sup>



Bedna ze stěhování pavilonu ČSSR z Expo 67 na Newfoundland. Nález v roce 2010 v Corner Brook. Foto: Robert Lodge.

Dnes je známý jen zlomek uměleckých děl, zbytek se ztratil. Kromě již zmíněné „suché fontány“ Bohumila Eliáše, v níž voda proudí uvnitř skleněných tubusů, se v Ganderu přímo před budovou Joseph R. Smallwood Arts&Culture Centre stojí vedle sebe bronzové figurální sochy Vladimíra Janouška<sup>331</sup> a Vladimíra Kompánka,<sup>332</sup> v Grand Falls-Windsor v exteriéru poblíž Gordon Pinsent Centre for the Arts

---

muzea v Corningu najít na Newfoundlandu díla Stanislava Libenského a Jaroslavy Brychtové z Expo 67. Jeho plné znění viz příloha.

<sup>329</sup> Soupis ale není úplný a obsahuje chyby: například plastika Evy Kmentové nebyla z kamene ale z polychromovaného betonu, chybí zde informace o exponátech, které dnes prokazatelně na Newfoundlandu jsou: socha Vladimíra Kompánka, skleněná fontána Bohumila Eliáše a tapisérie manželů Kybalových.

<sup>330</sup> *Expo 67 is a rusty steel memory to some people*, neidentifikovaný článek z 18. 4. 1970, archiv Ireny Murray-Žantovské, které děkuji za jeho zpřístupnění.

<sup>331</sup> *Matka s dítětem*, asi 1966, bronz, 145 cm x 58 cm x 50 cm. Socha stála v předpolí pavilonu.

<sup>332</sup> *Nevesta*, 1967, bronz, 200 cm x 80 cm x 30 cm. Umístění sochy na Expo 67 nebylo zjištěno, zřejmě se nacházela v Zámecké restauraci.

abstraktní, prolamovaná kompozice Rudolfa Uhera<sup>333</sup> a v patře interiéru budovy zavěšená tapisérie Antonína a Ludmily Kybalových.<sup>334</sup> Na montrealském výstavišti připomínalo československý pavilon ještě nějaký čas po jeho demontování zadní betonové schodiště, které zde působilo téměř jako socha.<sup>335</sup> Na novém místě se pavilon sestavoval a zateploval dlouho, rezavějící konstrukce byly pro obyvatele přítěží,<sup>336</sup> nakonec byla budova v Grand Falls slavnostně otevřena v červenci 1971. Pro obyvatele Newfoundlandu obě části československého pavilonu představovaly jiný druh architektury, který se pro některé z nich mohl stát inspirací.<sup>337</sup>



Socha Vladimíra Kompánka v Ganderu, 2009. Foto: Terezie Nekvindová.

---

<sup>333</sup> *Oboustranný reliéf*, 1966, bronz, 201 cm x 86,5 cm x 11 cm. Na Expo 67 se nacházela v předpolí pavilonu.

<sup>334</sup> ?, 1966, tapisérie, přibližné rozměry 720 cm x 340 cm. Na Expo 67 se nacházela v jednom ze tří salonků v 1. poschodí restaurační části. Děkuji Jiřímu Šetlíkovi za cenné konzultace při identifikování těchto děl.

<sup>335</sup> -jl-, *Schody do nebe*, výstrižek z neidentifikovaného českého tisku, 1968, archiv Miroslava Řepy.

<sup>336</sup> *Expo 67 is a rusty steel memory to some people*, neidentifikovaný článek z 18. 4. 1970, archiv Ireny Murray-Žantovské, které děkuji za jeho zpřístupnění.

<sup>337</sup> Ian Chodikoff v článku *Days of Future Passed* dovozuje, že československý pavilon ovlivnil na Newfoundlandu celou generaci a pro někoho mohl být i důvodem ke studiu architektury: <http://www.canadianarchitect.com/news/days-of-future-passed/1000196825/>.



Sochy Vladimíra Janouška v Ganderu, 2009. Foto: Terezie Nekvindová.



Socha Rudolfa Uhera v Grand Falls-Windsor, 2009. Foto: Terezie Nekvindová.



Tapisérie Ludmily a Antonína Kybalových v Grand Falls-Windsor, 2009.  
Foto: Terezie Nekvindová.



Přesunutý pavilon, Grand Falls-Windsor, 2009. Foto: Terezie Nekvindová.



Přesunutý pavilon, Grand Falls-Windsor, 2009. Foto: Terezie Nekvindová.



Přesunutý pavilon, Gander, 2009. Foto: Terezie Nekvindová.



Přesunutý pavilon, Gander, 2009. Foto: Terezie Nekvindová.

## Expo 70: poslední „opravdová“ světová výstava

Expo 70, které se konalo v japonské Ósace mezi 15. březnem a 13. zářím 1970, bylo historicky první světovou výstavou ve třetím světě, i když jí v Japonsku předcházely několikrát pokusy podobnou akci uspořádat.<sup>338</sup> Spolu s olympijskými hrami v Tokiu v roce 1964 byla ósacká výstava určitým signálem země, prožívající ekonomický zázrak, že chce hrát ve světě důležitější ekonomickou i politickou roli,<sup>339</sup> a zároveň i morální a ekonomickou rehabilitaci Japonska, které po válce patřilo mezi poražené. Expo znamenalo pro samotné město také příležitost, jak vylepšit infrastrukturu či řešit problémy bydlení. Ósaka byla tehdy jako významný přístav a průmyslové centrum ze 3, 5 miliony obyvatel druhým největším městem Japonska, navíc snadno dostupným z Tokia. Československo se chystalo vystavovat v technologicky vyspělé a zalidněné zemi, pro níž byly aktuální především dopravní a urbanistické problémy a kde nejen v tomto ohledu „bylo už zítra“.<sup>340</sup> Americký časopis Time dokonce v roce 1970 tvrdil, že žádná jiná země na světě nemá větší licenci na budoucnost, než Japonsko.<sup>341</sup>



Ósaka v roce 1970. Foto: archiv Miroslava Řepy.

<sup>338</sup> Předchozí pokusy proběhly v letech 1890, 1912 a 1940. Milion vstupenek zakoupených na výstavu v roce 1940, neuskutečňovanou vinou II. světové války, byl o třicet let později v platnosti. Expo 70 se zúčastnilo 77 zemí. Základní literatura: *Exposition Universelle du Japon, Osaka 1970. Rapport Officiel*, Ósaka, 1972; speciální čísla *Architectural Review*, 1970, roč. 148, č. 882 (August) nebo *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1970, č. 152; Miroslav Řepa, Expo 70 – Ósaka, *Architektura ČSR*, 1970, roč. 29, č. 8, s. 310–336; Pieter van Wesemael, *Architecture of Instruction and Delight. A socio-historical analysis of World Exhibitions as a didactic phenomenon (1798–1851–1970)*, Rotterdam 2001.

<sup>339</sup> Paralelu můžeme v nedávné době najít v olympijských hrách v Pekingu (2008) a Expo 2010 v Šanghaji, které ukazují sebevědomou Čínu, aspirující na největší velmoc světa.

<sup>340</sup> V Japonsku je už zítra, *Projekt*, 1970, roč. 12, č. 1, s. 43–44.

<sup>341</sup> Cit podle Rem Koolhaas – Hans Ulrich Obrist, *Project Japan. Metabolism talks...*, Taschen, Köln 2011, s. 506.



Výstaviště Expo 70.

Skupina japonských architektů v čele s Kenzo Tangem, kteří se přijeli podívat na Expo 67 do Kanady, odjížděla podle slov Arata Isozaki, který později pracoval na Expo 70 jako hlavní projektant výstaviště, s pocitem uspořádat v Japonsku zcela něco jiného. Podle jejich mínění byla pro Montreal charakteristická jednak vizuální imaginativnost, jako například projekce na více pláten v populárním československém pavilonu, a také „hardware“, jakým bylo například Habitat Moshe Safdieho, tedy stavba, která byla sice ohromující, ale svou podstatou patřila k stoleté tradici – slovy Isozakiho – „hardwarových světových výstav“. Autoři se tedy rozhodli vyvarovat se právě těmto dvěma rysům a vytvořit první post-industriální výstavu, která bude odrážet nadcházející století. Docílit toho chtěli především zapojením diváka prostřednictvím interakce s audiovizuálními elektronickými médii.<sup>342</sup>

Organizátoři pod ideovým vedením scénáristy výstavy architekta Taro Okamaty chtěli z přehlídky vytvořit festival, na němž se lidé baví a setkávají, proto se středem výstaviště stalo *Festivalové náměstí* (Festival Plaza). Hlavní architekt výstavy Kenzo Tange<sup>343</sup> jej zastřešil monumentální ocelovou konstrukcí, z níž čněla skulptura *Tower of Sun* Tarō Okamota symbolizující harmonii a humanitu. Tange chtěl původně pojmout jako jediný prostor celé výstaviště, aby se setřely hranice mezi národními pavilony a myšlenky humanismu se mohly projevit prostřednictvím spolupráce symbolicky i konkrétně zároveň. K této myšlence jej inspirovaly světové výstavy v

---

<sup>342</sup> Cit. podle Nilo Lindgren, *Into the Collaboration*, in: Billy Klüver – Julie Martin – Barbara Rose (eds.), *Pavilion. Experiments in Art and Technology*, E. P. Dutton & Co., New York 1972, s. 4.

<sup>343</sup> Udo Kultermann, *Kenzo Tange*, London 1970.

19. století, které se konaly pod jednou střechou. Nenašel však dostatečnou podporu u organizátorů, ale především u mocných japonských průmyslových korporací, které chtěly využít této příležitosti k bombastické reklamě a sebeoslavě prostřednictvím samostatných pavilonů.

Výstaviště tedy Kenzo Tange pojal jako velký strom: Festival Plaza společně s celou *Symbolickou zónou* (Symbol Area) měl být pevným kmenem, z něhož vyrůstaly větve v podobě cest (dopravu důmyslně zajišťovala automatizovaná jednokolejná dráha, pohyblivé chodníky, lanovky atp.) a na nich „kvetly“ nebo „zrály“ jednotlivé pavilony. Způsob jejich rozmístění někteří současníci komentovali s jemnou ironií: „Pavilony hlavních zemí jsou naskládány jako ředkvičky kolem vnější hrany, zatímco pavilony japonské a pavilony menších zemí jsou uprostřed.“<sup>344</sup> Československu byl vyhrazen pozemek na okraji výstaviště poblíž západního parkoviště, mezi pavilony Spojeného království a Brazílie. K dispozici dostalo zhruba třetinu plochy, kterou zastavělo v Montrealu, či přibližně pětinu bruselské parcely.

V návrhu výstaviště Tange a jeho kolegové vyšli z „neviditelných měst“, kterými se zabývali předtím. Festival Plaza měl být „neviditelným památkem“ – takovým který návštěvník sice neuvidí, ale zažije tím, že se v něm bude pohybovat. Idea však narážela na reálný provoz, neboť Festival Plaza sloužil Národním dnům a oslavám všeho druhu, které měly většinou podobu tradičních a folklórních tanců či cirkusových vystoupení. Japonský kritik Yoshiaki Tono tuto situaci nazval „a living ruin“ v odkazu na to, že se nové technologické možnosti musely vyrovnávat se starými a tradičními potřebami.<sup>345</sup>

Na rozdíl od předchozích výstav se hlavní architekt nemusel přizpůsobit královskému parku v Bruselu nebo výstavní plochu složitě vytvářet pomocí umělých ostrovů na montrealské řece sv. Vavřínce. Mohl počítat s jasně vymezeným územím v industriální části Japonska, a navrhnout tak přesnou kompoziční osnovu výstaviště. Nevýhodou ovšem bylo, že se tím ztratil přirozený přírodní rámeček: výstaviště bylo v létě jedním žhnoucím betonovým pařeništěm, ač se v něm pro osvěžení nacházely početné vodní plochy. Navíc působilo přehušťeně a různorodé pavilony vytvářely spektakulární změť podobnou jarmarku: „Vznikl zde fantastický svět křivek, koulí, oblouků, mnohoúhelníků i nepojmenovatelných novotvarů. Navíc celé výstaviště hýří odvážnou barevností, podtrženou různými reflexními materiály od zrcadel až po různobarevné folie a plastické hmoty,“<sup>346</sup> psal z Japonska architekt Miroslav Řepa, který pro zábavní část výstaviště postavil budovu Laterny magiky, financovanou kanadskou investorkou.

Světové výstavy se koncem 60. let dostaly na rozhraní, končila jejich slavná éra, nebylo už jasné, zda budou nadále vhodné pro prezentaci jednotlivých zemí a jejich

---

<sup>344</sup> Ivan Chermayeff, *Images of America, Art in America*, 1970, roč. 58, č. 2, s. 60.

<sup>345</sup> Cit. podle Nilo Lindgren, *Into the Collaboration*, in: Billy Klüver – Julie Martin – Barbara Rose (eds.), *Pavilion. Experiments in Art and Technology*, E. P. Dutton & Co., New York 1972, s. 4.

<sup>346</sup> Miroslav Řepa, *Expo 70 – Ósaka, Architektura ČSR*, 1970, roč. 29, č. 8, s. 323.

kultury, nebylo už ani jisté, zda budou plnit svou vedlejší roli v podobě platformy pro ověřování nových konstrukcí a forem.<sup>347</sup> Někteří hovořili o „posledním Expo podle starého vzoru“,<sup>348</sup> a i dnes převládá názor, že Expo 70, bylo poslední „opravdovou“ světovou výstavou.<sup>349</sup> Do rozporu se dostalo soupeření jednotlivých států prostřednictvím národních pavilonů pod společným humanistickým heslem ósacké výstavy *Progress and Harmony for Mankind* (Pokrok a harmonii lidstvu), hlásajícím společné blaho. V rozporu také byla forma přehlídky v podobě velké kulturní show a její skutečný účel, kterými byla především propaganda, politika a prosazování ekonomických zájmů. I to byl důvod proto, aby se některé státy prezentovaly prostřednictvím pavilonů popírajících svou tektoniku, které britský kritik J. M. Richards nazval „ne-budovami (non-buildings)“<sup>350</sup>. Kanadský pavilon zmizel pod povrchem zrcadel, jimiž byla pokrytá jeho fasáda, z pavilonu USA byla vidět jen plochá, pneumatická konstrukce střechy napnutá vzdušnými proudy, Švýcarsko se prezentovalo osvětlenou hliníkovou konstrukcí ve tvaru stromu. Dobová kritika tyto „ne-budovy“ vykládala jako projev deziluze z nutnosti soutěžit, i když zpětně tuto snahu můžeme naopak interpretovat i jako rafinovanou soutěžní strategii. V kontrastu k nim přehlídce dominovaly firemní pavilony velkých průmyslových korporací, které hrdě manifestovaly, kdo hraje v japonské společnosti prim. Nad celým výstavištěm čněl více než stometrový sovětský pavilon, který několikrát převyšoval ostatní a jenž byl založený na banální symbolice rozvinuté rudé vlajky se srpem a kladivem na vrcholu. V kontextu ostatních pavilonů však tento projev dominance již působil směšně zastarale.

Zatímco na předchozím Expo 67 byla pozornost věnovaná především americkému kupolovitému pavilonu Buckminstera Fullera nebo německému „stanu“ Frei Otta, Expo 70 dominovala práce domácích tvůrců. Pod vedením hlavního architekta výstavy Kenza Tange se zde setkala skupina metabolistů (Kisho Kurokawa nebo Kiyonori Kikutake) a nastupující Nová vlna (Arata Isozaki). Zpětně je Expo 70 vykládáno jako „apoteóza metabolismu“,<sup>351</sup> ať to může znamenat cokoliv – oslavu či zbožštění. Téměř všichni metabolisté se na výstavě podíleli: Tange pověřil Kiyonori Kikutakeho návrhem Expo Tower, Kenji Ekuan měl na starosti design venkovního mobiliáře a dopravy, Masato Otaka dopravní uzel. Nezávisle na hlavním architektovi získal Kisho Kurokawa zakázku na dva korporátní pavilony. Japonský národní pavilon se skládal z pěti cylindrických staveb připomínajících sytližovaný květ sakury. Už od konce 50. let nejen japoňští architekti přemýšleli o prostorových konstrukcích, které by byly využitelné pro město budoucnosti. Proto se i na Expo 70 pokusili o

---

<sup>347</sup> V souvislosti Expo 70 o tom psal například Kurt Jirasko, Expo 70: Jahrmarkt der Umweltgestalter, *Bauforum*, 1970, č. 19, s. 17 a 19.

<sup>348</sup> J. M. R. [J. M. Richards], Expo 70, *Architectural Review*, 1970, roč. 148, č. 882, s. 67.

<sup>349</sup> Pieter van Wesemael, *Architecture of Instruction and Delight. A socio-historical analysis of World Exhibitions as a didactic phenomenon (1798–1851–1970)*, Rotterdam 2001, s. 647.

<sup>350</sup> J. M. R. [J. M. Richards], *cit. dílo*.

<sup>351</sup> Rem Koolhaas – Hans Ulrich Obrist, *Project Japan. Metabolism talks...*, Taschen, Köln 2011, s. 506.

zastřešení co největší plochy a vytvoření nekonečně se opakující struktury, ať už prostřednictvím příhradové ocelové konstrukce (zmíněný Festival Plaza) nebo pomocí plastových nafukovacích konstrukcí, které byly novou příležitostí k experimentování. Materiál PVC a vzduch využil jak pavilon USA, tak pavilony japonských korporací (například Fuji). Právě komerční pavilony na výstavě převládaly – Japonsko navázalo na trend, který v oblasti světových výstav prosazovaly Spojené státy americké už od výstavy v Chicagu v roce 1893. V Ósace se podařilo realizovat řadu raných snů japonských metabolistů i vizí evropské neoavantgardy, ale tato uskutečněná utopie nakonec neměla takový ohlas. Podle Kennetha Framptona zažily metabolistické projekty v podobě megastruktur na „ideově vyprázdněném“ Expo 70 už svůj soumrak.<sup>352</sup>



Oficiální publikace Expo 70.

To hlavní, co výstavě dominovalo, byly multimediální prezentace, které ovládly především interiéry komerčních pavilonů, ale i řadu národních stánků. Audiovizuální projekce v prostoru vyžadovaly v některých případech také zapojení diváků. Jak poznamenal kritik časopisu *The New Yorker* Calvin Tomkins, Expo 67 bylo výstavou s filmovými projekcemi, zatímco Expo 70 tvořila především zrcadla, struktury pracující se vzduchem a multikanálové zvukové systémy (kanadský pavilon a asi šest dalších pracovaly se zrcadly, Festival Plaza, Iron a Steel pavilony pracovaly se zvukovými systémy a lasery).<sup>353</sup> Československo slavilo úspěchy s podobnými prezentacemi na dvou předcházejících světových výstavách. Během velice krátké doby se ale z převratných novinek stal běžný prostředek, který mohl mít na návštěvníky i negativní dopad: podle architekta Řepy videoprojekce v Ósace

<sup>352</sup> Kenneth Frampton, *Moderní architektura. Kritické dějiny*, Praha 2004, s. 331.

<sup>353</sup> Calvin Tomkins, Outside Art, in: Billy Klüver – Julie Martin – Barbara Rose (eds.), *Pavilion. Experiments in Art and Technology*, E. P. Dutton & Co., New York 1972, s. 147.

„zahltily mnoho pavilonů a změnilly klasické výstavní formy do bludišť světla a zvuku, které vás doslova deptaly.“<sup>354</sup>

K největším audiovizuálním tahákům patřil na Expo 70 pavilon Pepsi-Coly.<sup>355</sup> Na experimentu vedeném Billy Klüverem a Robertem Whitmanem se podílelo 75 architektů, inženýrů, multimediálních umělců, performerů ad. z USA a Japonska, kteří jej vyvíjeli pod hlavičkou skupiny Experiments in Art and Technology (E. A. T.).<sup>356</sup> Hlavní koncept založený na mezioborové spolupráci propojoval umění s novými technologiemi. Na prvním místě nebylo vyprávění příběhu prostřednictvím tradiční výstavy, ale zážitek diváka, což korespondovalo s myšlenkami tvůrců Expo 70 Kenza Tangeho a kol.: vytvořit technologicky vyspělé prostředí, na němž se mohou lidé sami podílet. Pavilon si objednala společnost Pepsi, která se rozhodla po debaklu na Expo 64/65 v New Yorku (tehdy pro ně pavilon navrhl Walt Disney) opět světové výstavy zúčastnit, zejména proto, že na japonském trhu zatím vyhrávala konkurenční Coca-Cola.<sup>357</sup> Montovaná fullerovská konstrukce z oceli a povrchem z PVC architekta Johna Pearce měla uvnitř speciální sférické zrcadlo s polyesterovým povrchem, které vytvářelo optické efekty podobné hologramu, takže vše, co se odehrávalo v polokulovitém pavilonu, se odráželo v zakřiveném stropu, a tudíž účastníkovi znejasňovalo vnímání reálného prostoru. Ze střechy budovy jemně plynula mlhová socha Japonky Fujiko Nakay, která stavbu chvílemi celou zahalila do oparu. U vchodu dostávali lidé svítící sluchátka, která také vyluzovala různé zvuky; součástí byly i performance avantgardních amerických umělců Alla na Kaprowa, La Monte Young nebo Red Grooms. Celek byl založen především na interakci smyslů prostřednictvím prostoru, vzduchu, světla a barvy.

---

<sup>354</sup> Terezie Nekvindová, Hurdisky nám dodnes znějí v uších. Rozhovor s architektem čs. pavilonu Expo 67 Miroslavem Řepou, *Stavba*, 2008, roč. 15, č. 1, s. 67.

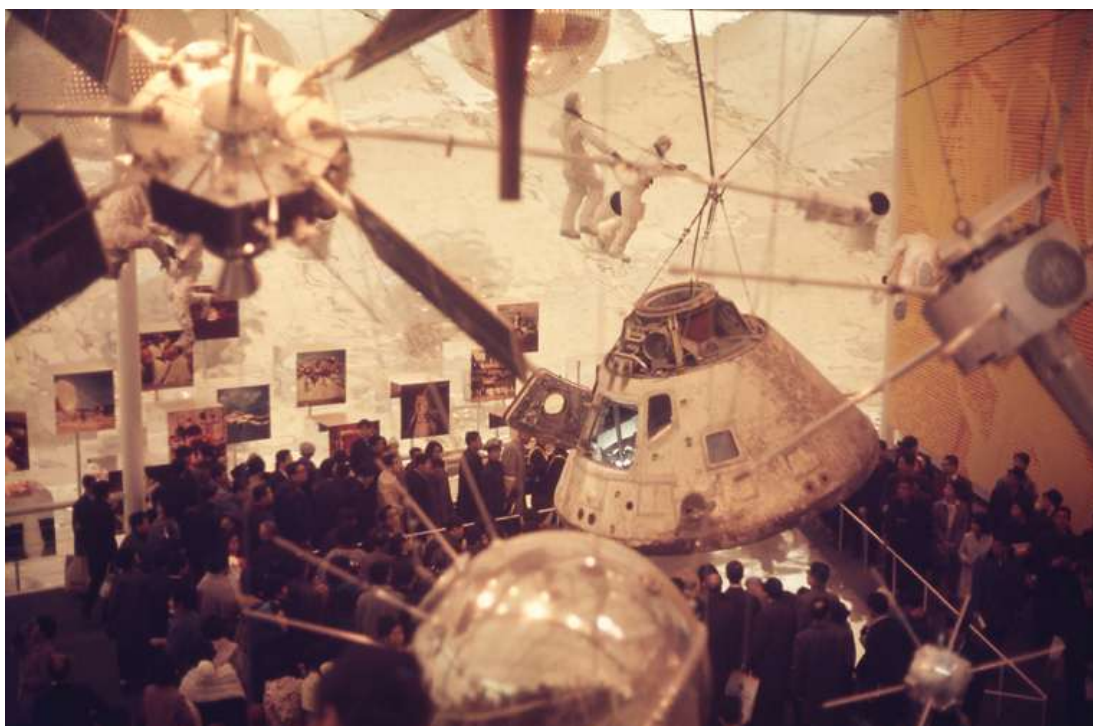
<sup>355</sup> Podrobně o pavilonu a jednotlivých fázích projektu viz: Billy Klüver – Julie Martin – Barbara Rose (eds.), *cit. dílo*.

<sup>356</sup> E.A.T. bylo oficiálně založeno v roce 1967 inženýry Billy Klüverem a Fredem Waldhauerem a umělci Robertem Rauschenbergem a Robertem Whitmanem. O rok dříve uspořádali v New Yorku sérii performancí 9 Evenings: Theatre and Engineering, které se zúčastnil mj. John Cage.

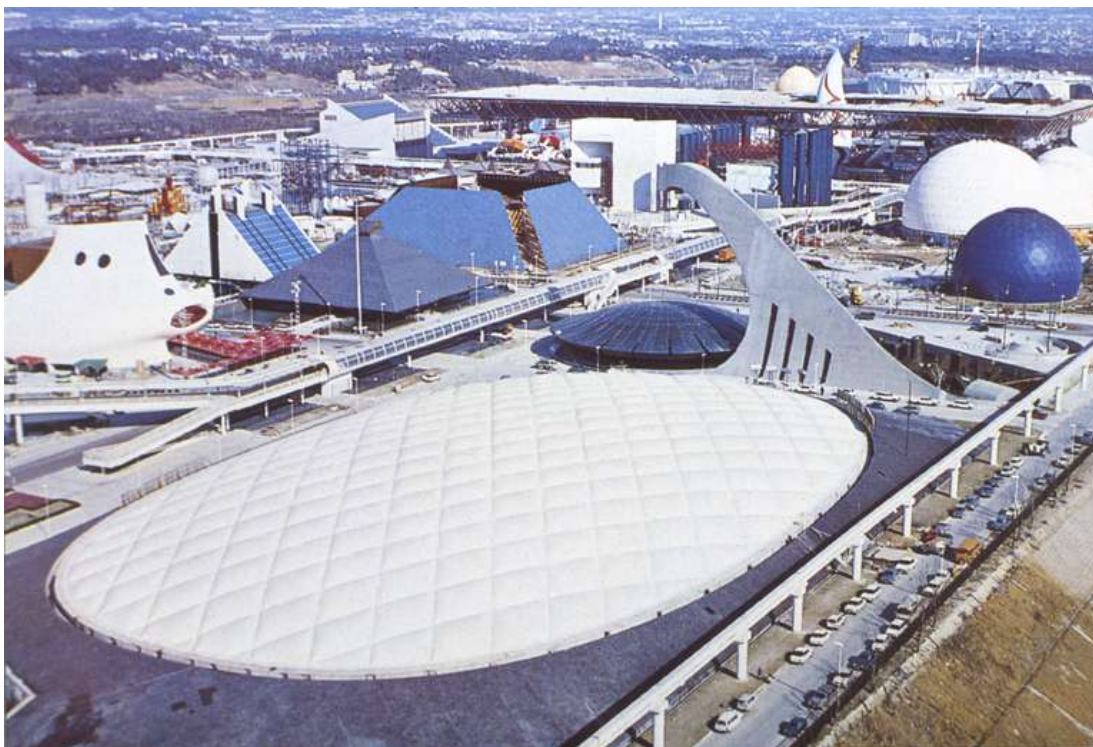
<sup>357</sup> Calvin Tomkins, Outside Art, in: Billy Klüver – Julie Martin – Barbara Rose (eds.), *cit. dílo*, s. 106.



Vpravo pavilon Fuji. Foto: archiv Miroslava Řepy.



Pavilon USA s úlomky Měsíce. Foto: archiv Miroslava Řepy.



Pavilon USA na Expo 70. Foto: archiv Miroslava Řepy.



Pavilon SSSR na Expo 70. Foto: archiv Miroslava Řepy.

## Pavilon ČSSR na Expo 70 v Ósace

### Přípravy

„Teď je nejvhodnější chvíle k akcím v zahraničí. Nikdy – snad ještě vůbec nikdy – nebyl o naše dvě kultury – českou a slovenskou – a o naši společnou republiku takový zájem jako dnes“, nadšeně psal v roce 1968 z Paříže ostřílený matador Adolf Hoffmeister, který měl zkušenosti s výstavami pro zahraničí už od první republiky.<sup>358</sup> O obrodném procesu Pražského jara informovaly předních světové deníky a o Československu byl zájem. Účast na Expo 70 se v Československu začala chystat v lednu 1968, kdy Vládní komise pro výstavnictví vyzvala ostřílené „výstaváře“, architekta Františka Cubra a scénáristy Jindřicha Santara a Jana Novotného, aby předložili své návrhy koncepce československé účasti. Bylo to v době, kdy se naše účast na Expo 67 teprve likvidovala a konstrukce montrealského pavilonu se i s některými uměleckými díly prodávala vládě kanadské provincie Newfoundland. Likvidaci staré i přípravy nové výstavy koordinovala Kancelář generálního komisaře v čele s ředitelem Vilémem Havelkou.

Profesor na pražské Akademii František Cubr patřil mezi neinformovanější a zároveň nejzkušenější tvůrce výstav u nás.<sup>359</sup> Kromě řady menších expozic byl spoluautorem slavného bruselského pavilonu, hlavní slovo měl i při realizaci našeho pavilonu v Montrealu a výstavnické dění kontinuuálně sledoval po celém světě (např. Kancelář generálního komisaře financovala jeho cestu po Japonsku v roce 1968 pravděpodobně už s tím, že připraví Expo 70). Z řady archivních materiálů je zřejmé, že se dá označit za šedou eminenci československého výstavnictví: většinou byl prvním, s kým se počítalo a kdo měl rozhodující slovo. Jeho textový návrh pro Expo 70 chystal vcelku rutinérskou „výstavnickou“ expozici, založenou na rozdílu v postavení ženy v Japonsku a u nás.<sup>360</sup> Jindřich Santar, scénárista čs. pavilonu na Expo 58, předložil nejobecnější a nejvágnější z návrhů, vyšel z předpokladu, že „současný člověk je unaven“, není třeba jej zahrnout informacemi a exponáty.<sup>361</sup>

Z dnešního pohledu se zdá nejzajímavější návrh někdejšího spolupracovníka na scénáři pro Expo 67 Jana Novotného, protože – ač nakonec nebyl použit – obsahuje hlavní rysy realizovaného pavilonu a ukazuje nové přemýšlení o prezentaci státu v přelomovém roce 1968, které se částečně podařilo uskutečnit. Autor se bránil přímému navázání na úspěšné výstavy v minulosti a požadoval vysokou míru

---

<sup>358</sup> Adolf Hoffmeister, Letošní duben v Paříži, *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 9, s. 1–2.

<sup>359</sup> Otakar Nový – Jiří Šetlík, *Cubr – Hrubý – Pokorný*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1962.

<sup>360</sup> František Cubr, spolupráce Zdeněk Pokorný, *Námět na koncepci účasti ČSSR na Světové výstavě v Ósace 1970*, strojopis, nedat. Národní archiv, fond KGK 70.

<sup>361</sup> Jindřich Santar, *Několik poznámek a námětů k účasti Československa na Světové výstavě v Ósace 1970*, 10. 3. 1968, Národní archiv, fond KGK 70.

stylizace, aby se celek stal uměleckým dílem, v němž hlavní roli sehraje emocionálně působící „živé sklo“. Požadoval, aby pavilon nebyl univerzální budovou, ale architektonickým projevem souznícím s expozicí. Chtěl se vyhnout tomu, aby výstava byla pouze „sled vybraných tematických celků, které se jako mozaika skládají v obraz“ čímž narážel na čs. pavilon na předchozích dvou výstavách v Bruselu a Montrealu. Termín „mozaikovitost“ používal i architekt Viktor Rudiš,<sup>362</sup> jenž později náplň a vyznění montrealského pavilonu ještě příhodněji označil za „mélange“.<sup>363</sup> Novotný se idealisticky snažil vtělit do vyznění pavilonu také víru v „socialismus s lidskou tvář“: japonským návštěvníkům chtěl zdůraznit, že se jeho podoba u nás radikálně liší od té, kterou znají ze sousední Číny: „[V] Československu je socialismus projevem nejvyššího pojetí humanistické společnosti, jejímž cílem je dát člověku jak dostatek hmotných a kulturních hodnot, tak nejvyšší míru volnosti (do světové výstavy zbývají dva roky, lze tedy předpokládat, že toto pojetí bude do té doby odpovídat skutečnosti).“<sup>364</sup> Ač se úzké sepětí s politickým vývojem vyplnilo, Novotný nemohl tušit, že se jeho optimistická vize vyvine úplně opačným směrem.

Účast ČSSR na Expo 70 schválila vláda 6. 6. 1968, tedy v době vrcholícího Pražského jara. Miroslav Galuška, bývalý generální komisař Expo 67, byl v té době ministrem kultury a informací. Bez ohledu na předložené návrhy chtěla Kancelář generálního komisaře pověřit Františka Cubra návrhem pavilonu a Jindřichovi Santarovi zadat zpracování scénáře,<sup>365</sup> organizátoři se zřejmě obávali nečekaných komplikací jako při Expo 67. Tehdy vinou změn v autorství scénáře musela být vyhlášená soutěž na architekturu pavilonu bez řešení interiérů, čímž se architektura omezila na univerzální kontejner a interiér byl následně zadáný týmu Cubr – Hrubý – Pokorný.<sup>366</sup>

I když měla Kancelář generálního komisaře zájem sáhnout k nejjednoduššímu řešení, které by zajistilo alespoň jistou úroveň kvality, musela nakonec vlivem politické situace vyhlásit vyzvanou soutěž. V době, která na počátku roku 1969 vyvrcholila vyhlášením federace České socialistické republiky a Slovenské socialistické republiky, nebylo možné opominout slovenské umělce a architektky.<sup>367</sup> Na dosavadních prezentacích republiky na Expo měli vždy pramálo rozhodovacích pravomocí a většinou jim nepatřil ani úspěch – například v Montrealu média

---

<sup>362</sup> Jeho vyjádření je zaznamenáno v souhrnném zápisu: Karel Hetteš – Hana Stejskalová, *[I. Rozhodnutí o československé účasti na Expo 70]*, 20. 4. 1969. Národní archiv, fond KGK 70.

<sup>363</sup> Rostislav Švácha, Architekt Viktor Rudiš, *Literární noviny*, 1998, roč. 9, č. 35, s. 10. Přetištěno v: *Viktor Rudiš. Stavby a projekty 1953–2002*, Obecní dům, Brno 2005, s. 8–9.

<sup>364</sup> Jan Novotný, *Tematický námět československé účasti na Světové výstavě, Ósaka 1970*, 1968. Národní archiv, fond KGK 70.

<sup>365</sup> *Záznam o jednání*, 28. 6. 1968. Národní archiv, fond KGK 70.

<sup>366</sup> Tyto peripetie jsou podrobněji vylíčeny v textu: Terezie Nekvindová, Pavilon F pro Liberecké výstavní trhy, in: Rostislav Švácha (ed.), *Sial*, Arbor Vitae a Muzeum umění Olomouc 2010, s. 42–49.

<sup>367</sup> O kulture-politických souvislostech doby více viz Karel Kaplan, *Kronika komunistického Československa. Kořeny reformy 1956–1968. Společnost a moc*, Brno 2008.

zpravidla zkracovala *Czechoslovakia* na *Czechs*. V Praze se tedy uvažovalo o zapojení slovenských architektů Ferdinanda Milučkého a Vojtecha Vilhana, kteří se osvědčili v Montrealu při stavbě a zařizování restauračních zařízení. Svaz slovenských architektů však trval na vyzvané soutěži a ze Slovenska doporučil kromě zmíněné dvojice také architektky Dušana Kuzmu a Stanislava Talaše. I když se schylovalo k pověření Cubra a Santara, musela Kancelář generálního komisaře společně s Vládní komisí pro výstavnictví slovenské rozhodnutí akceptovat a vyhlásit soutěž. Doporučili tedy české zástupce, v jedné ze zpráv uvedené takto: „Cubr, Hanf–Franc–Nováček, Vávra, Sdružení atelierů, Siegel, Řepa a kolektiv brněnských architektů“.<sup>368</sup> O týmu Palla-Rudiš-Jenček, který později soutěž vyhrál, se tedy na začátku přímo neuvažovalo. Zástupci Brna byli zařazeni v rámci formální korektnosti, mimo jiné proto, že v roce 1968 v souvislosti s chystanou federací sílily požadavky na samostatnost i na Moravě.

## Soutěž

V zadání soutěže byla nejen architektura pavilonu, ale i interiéry a libreto scénáře, aby se předešlo minulým komplikacím. Ne všichni architekti na výzvu zareagovali, ale nakonec se soutěže zúčastnilo deset týmů z Prahy, Brna i Bratislavy.<sup>369</sup> Většina návrhů pracovala s architekturou pavilonu skulpturálně, jakoby sama budova byla hlavním exponátem, ale nechyběly ani klasicky uměřené výstavní pavilony. Ve dnech 15. 8. – 18. 8. 1968, tedy těsně před vpádem vojsk do Československa, zasedala soutěžní komise,<sup>370</sup> která se rozhodla neudělit první cenu, ale vybrala čtyři nejvhodnější návrhy a určila jejich pořadí. Na prvním místě byl projekt brněnských architektů Viktora Rudiše, Vladimíra Pally, Aleše Jenčeka, s námětem básníka Jana Skácela a tehdejšího ředitele Domu umění města Brna Adolfa Kroupy, jehož hlavní myšlenkou byla práce s lidským časem.<sup>371</sup> Jak zaznamenal byrokratický aparát Kanceláře generálního komisaře, bylo to pro kolektiv opravdové překvapení, jako by

---

<sup>368</sup> *Situační zpráva o přípravách čs. účasti na Světové výstavě Expo 70 v Ósace*. Národní archiv, fond KGK 70.

<sup>369</sup> 1) Z. Denk, Borek, Černaj, Jasenský; 2) Z. Vávra, J. Čermohorský, F. Flašar, A. Ast, P. Semrád; 3) I. Ruller, F. Antl, O. Drápalová, P. Haiman, libretto: I. Crhonek, F. Kaucký, Z. Kaloč, I. Ruller; 4) F. Milučký, V. Vilhan, libreto J. Santar; 5) F. Cubr, J. Hrubý, Z. Pokorný, spolupráce J. Eckert, O. Kuča; 6) D. Kuzma, R. Janák, J. Jankovič; 7) S. Franc, L. Hanf, J. Nováček, spolupráce V. Fencel, L. Zeman; 8) S. Talaš, J. Ďurkovič, Š. Svetko; 9) K. Filsak, J. Kadeřábek, J. Klen, V. Machonin, V. Machoninová, K. Prager, J. Šrámek, námět, scénář, režie S. Machonin, J. Hulák, E. Radok, J. Lidák-Hadák; 10) V. Palla, V. Rudiš, A. Jenček. Projekty jsou dokumentované v článku Zdeňka Kuny: Srovnávací studie koncepce výstavního řešení a architektonického řešení československé expozice na světové výstavě v Ósace, *Architektura ČSSR*, 1969, roč. 28, č. 2, s. 70–76.

<sup>370</sup> Ve složení J. Moravec, M. Masák, Z. Kuna, L. Jendreják, V. Fifík, J. Šetlík, Z. Mahler, J. Sirotek, L. Pinkalský, J. Rabas, F. Kahuda, Z. Koudelka. „Ósaka 1970“, *Československý architekt*, 1968, roč. 13, č. 16, s. 1.

<sup>371</sup> Původní text námětu se bohužel nepodařilo dohledat, takže jeho přesné znění neznáme. Nejranější známá verze scénáře viz příloha.

s možností soutěž vyhrát ani nepočítali.<sup>372</sup> Jako druhý komise doporučila návrh architektů ze Sdružených atelierů v čele s Karlem Filsakem, manžely Machoninovými, Karlem Pragerem či Janem Šrámkem, obsah pavilonu měli zajistit mj. Sergej Machonin a Emil Radok. Podle scénáristického námětu o Sedmi divech soudobého i minulého Československa architekti vytvořili „kompozici vzájemně propojených sedmi výstavních úseků s jednotícím motivem mocných nosných břevna a kupolovitými zastřešeními.“<sup>373</sup> Komise vybrala i tvarově odvážný návrh autorů projektu budovy bratislavského rozhlasu Stanislava Talaše, Jána Ďurkoviče a Štefana Svetka, složený z pěti zapuštěných a vzájemně odsazených půlválců. Poslední ceněný projekt vytvořili Stanislav Franc, Luděk Hanf a Jan Nováček, autoři miesovského Domu dětské knihy a nakladatelství Albatros, který se právě dostavoval na Národní třídě. Nejstřídmější pavilon z této čtveřice založili na jednoduchém tvaru kvádrů.

Jeden z členů komise, architekt Miroslav Masák, o průběhu zasedání ve svých pamětech napsal: „První den hodnocení přišli pánové Kahuda, Koudelka a Rabas, zástupci tehdejšího Vládního výboru pro výstavnictví, a ležérně nám sdělili, že si návrhy prohlédli a o vítězi je rozhodnuto. Pavilon navrhne osvědčená trojice Cubr, Hrubý, Pokorný. Po třídní tahanici odešli poraženi, vyhrál kultivovaný, civilní projekt brněnských architektů Viktora Rudiše, Vladimíra Pally a Aleše Jenčka a statika Zdeňka Musila. To bylo možné v létě 1968.“<sup>374</sup> Návrh Františka Cubra se neocitl ani mezi čtyřmi doporučenými, přesto s ním ředitel Kanceláře generálního komisaře Vilém Havelka jednal o možnostech zapojení jeho týmu do práce na Expo 70.<sup>375</sup> Cubr byl ochotný vytvořit na základě oficiálního zadání s vítězným kolektivem jeden tým. Podobně se vyvíjela i jednání o pavilonu pro Expo 67. Tehdy Cubr, Hrubý a Pokorný anonymní soutěž také nevyhráli, ale následně dostali na starost interiéru a prof. Cubr rozhodoval o konečném vyznění pavilonu. Jejich pověření tentokrát nahrával i fakt, že vítězný brněnský tým nebyl schopen zajistit scénář výstavy. Libreto vypracovali (údajně velice zběžně během několika hodin) literáti Jan Skácel a Adolf Kroupa, kteří ale neměli zkušenosti s jeho rozpracováním do podrobného výstavnického scénáře. Navíc byli v době těsně po 21. srpnu „vzhledem k jejich aktivitě při posledních událostech nesnadno dosažitelní“.<sup>376</sup> Podle záznamů Kanceláře generálního komisaře požádal Jan Skácel o pomoc Adolfa Hoffmeistera, mj. autora myšlenky Jednoho dne v Československu pro Expo 58 v Bruselu. Podle Viktora Rudiše je tato okolnost málo pravděpodobná, spíš byl ke spolupráci

---

<sup>372</sup> *Záznam o jednání v Brně s autory vítězného návrhu čs. pavilonu vzešlého z vyhodnocení předložených studií*, 30. 8. 1968. Národní archiv, fond KGK 70.

<sup>373</sup> Z pražských atelierů, *Projekt*, 1969, roč. 11 č. 11–12, s. 236.

<sup>374</sup> Miroslav Masák, *Tak nějak to bylo*, Kant, Praha 2006, s. 33.

<sup>375</sup> *Záznam o jednání s arch. prof. Cubrem a arch. Hrubým dne 27. 6. 1968*. Národní archiv, fond KGK 70.

<sup>376</sup> *Záznam o jednání v Brně s autory vítězného návrhu čs. pavilonu vzešlého z vyhodnocení předložených studií*, 30. 8. 1968. Národní archiv, fond KGK 70.

brněnský básník přinucen.<sup>377</sup> Dnes je těžké rozplést, která rozhodnutí byla dobrovolná, která zmanipulovaná výstavnickou nebo politickou lobby a která byla podmíněná prostou náhodou. Je to podobné jako snažit se rekonstruovat okolnosti získání zakázky montrealských interiérů týmem Cubr, Hrubý, Pokorný.<sup>378</sup> Jisté je, že se brněnští architekti, kteří se předtím výstavnictví nevěnovali, ocitli v jiném světě. Pořádání těchto akcí byla záležitost poměrně úzké skupiny lidí, která si svou moc a výhody plně uvědomovala. Jeden z úředníků architekta Rudišovi prý doslova řekl: „Pane architektke, nezáleží na tom, jak to uděláte, ale jak my to prodáme.“<sup>379</sup> Mezitím se ale v důsledku srpnové okupace uvažovalo na vládní úrovni o úplném odstoupení z účasti na Expo 70. Vládní komise pro výstavnictví posléze dospěla k názoru, že „především z politických důvodů je nezbytné, aby ČSSR neodvolávala svoji účast, a to jak se zřetelem k účasti SSSR, tak ostatních zemí socialistického tábora“.<sup>380</sup>

## Budova československého pavilonu

Architekti Viktor Rudiš a Aleš Jenček zakázku získali jako zaměstnanci brněnského Stavoprojektu, který byl k soutěži vyzvaný. Ke spolupráci přizvali Vladimíra Pallu, jenž po vítězství v soutěži přešel za kolegy do Stavoprojektu. S Pallou se Viktor Rudiš znal z Výzkumného ústavu výstavby a architektury a předtím se s ním podílel na jiných soutěžních návrzích. Pro Expo navrhli přízemní budovu s proskleným pláštěm, jíž dominovala střecha, protnutá vertikálním válcem. Skleněné stěny umožňovaly splynutí interiéru s exteriérem, ale zároveň vytvářely náročné a málo obvyklé prostředí pro instalaci exponátů. Celkové vyznění pavilonu autoři založili na kontrastu mezi strukturální nepravidelností geometrické střechy a systémem křivek vrstevnicového terénu. Nekonvenční rošt střechy, hlavní a výtvarně nejpůsobivější prvek stavby, vytvářel „plasticky výraznou, lapidárností tvaru a velikostí monumentálně působící strukturu“.<sup>381</sup> Ocelový příhradový rošt obložený překližkou<sup>382</sup> se skládal z nosníků ve tvaru T, rozbíhajících se na dvě protilehlé strany.

---

<sup>377</sup> Rozhovor s Viktorem Rudišem, březen 2011.

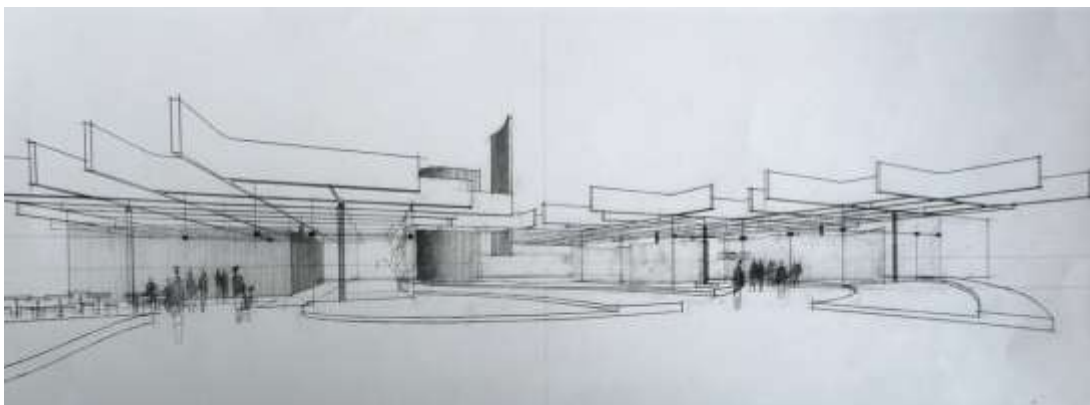
<sup>378</sup> Viz kapitola *Pavilon ČSSR na Expo 67: Architektonická soutěž*.

<sup>379</sup> Rozhovor s Viktorem Rudišem, březen 2008.

<sup>380</sup> *Informace pro s. ministra Galušku o event. stažení čs. účasti na Expo 70 v Ósace, 13. 9. 1968.* Národní archiv, fond KGK 70.

<sup>381</sup> Petr Pelčák, Vladimír Palla, in: Petr Pelčák, *Několik poznámek k současné architektuře*, Brno 2009, s. 100.

<sup>382</sup> Vřele děkuji Miroslavu Masákovi za upozornění na často opakovaný omyl, že šlo o dřevěný lepený rošt.



Skica pavilonu ČSSR na Expo 70. Foto: archiv Viktora Rudiše.

Válec, v němž bylo umístěné kino, pokrývala modrozelená mozaika ze Železného Brodu, prefabrikát navržený v 50. letech Jaroslavou Brychtovou.<sup>383</sup> Složitě tvarování podlahy z černé keramické dlažby vycházelo z návrhu malíře Jánuše Kubíčka a plasticky pracovalo s jejími různými úrovněmi. Architekti se v půdorysu budovy inspirovali volným uměním a ukázali tak jedno z ideálních spojení těchto dvou oborů, které k sobě měly v 60. letech blíže než dnes.



Pavilon ČSSR se sochou Rudolfa Uhera. Foto: archiv Viktora Rudiše.

---

<sup>383</sup> Podle sdělení Jaroslavy Brychtové, červen 2008. K mozaice se pojí historka o duchaplnosti a schopnosti improvizovat, na niž Viktor Rudiš rád vzpomíná. Při aplikování mozaiky pohltil betonový válec kina její barevnost, proto Aleš Jenček mozaiku přetřel černou tuší, která zůstala ve spárách a dala tak možnost vyniknout její původní barevnosti. Za to si vysloužil neskonalý obdiv Japonců. Viktor Rudiš, 60. léta: Začátek a konec, in: Karolína Jirkalová – Eva Novotná – Marcela Steinbachová (eds.), *Kruh. Texty o architektuře 06/09*, Praha 2010, s. 63.



Pavilon ČSSR, válec kina. Foto: archiv Viktora Rudiše.

Pro autory nepodstatná otázka konkrétního přínosu každého z trojice architektů při vytváření návrhu by zasloužila podrobnější rozbor, který však není předmětem tohoto textu. V půdorysu pavilonu vidí Rostislav Švácha tvar nepravidelného či fragmentarizovaného U či H, typický i pro další Rudišovy stavby.<sup>384</sup> Petr Pelčák

---

<sup>384</sup> Rostislav Švácha, Architekt Viktor Rudiš, *Literární noviny* IX, 1998, č. 35, s. 10. Přetištěno v: *Viktor Rudiš. Stavby a projekty 1953–2002*, Obecní dům, Brno 2005, s. 8–9.

považuje ósacký pavilon za vyvrcholení Pallova zájmu o problém stavby jako střešní desky.<sup>385</sup> Podíl Aleše Jenčeka odhaduje Miroslav Masák v návržení dominanty stavby, jak vtipně popsal v této publikaci. Při realizaci si architekti práci z praktických důvodů rozdělili a v Japonsku se po třech měsících vystřídali. Začátek stavby dozoroval Viktor Rudiš, který se po stáži v pařížském ateliéru Candilise, Jossica a Woodse v roce 1967, nejlépe v cizím prostředí dozorůměl. Po zvládnutí hrubé stavby přijel Aleš Jenček. Vladimír Palla, který se sám věnoval malířství, dostal na starost instalaci exponátů a komunikaci s umělci. Kancelář generálního komisaře jim posléze neumožnila cestu na Expo 70, a tak dokončený pavilon ani neviděli.



Rozestavěný pavilon. Foto: archiv Viktora Rudiše.

Expozici autoři koncipovali jednosměrně, diváka postupně dovedla k východu nacházejícím se za tubusem kina. Druhá polovina pavilonu byla vyčleněna restauraci a reprezentačním prostorám generálního komisaře výstavy. Nevýstavní interiéry navrhli architekti Zbyněk Hřivnáč, Oldřich Novotný a Jan Bočan pod vedením Jana Šrámka. Ateliér Beta družstva Sdružené ateliéry v Ósace realizoval „dvojče“ interiéru restaurace Zlatá Praha pražského hotelu Intercontinental,<sup>386</sup> zde doplněné pracemi sklářů René Roubíčka a Věry Liškové<sup>387</sup> nebo abstraktními objekty, tzv. dřevěnými variabily Radka Kratiny.

---

<sup>385</sup> Petr Pelčák, Vladimír Palla, in: Petr Pelčák, *Několik poznámek k současné architektuře*, Brno 2009, s. 101.

<sup>386</sup> Rostislav Švácha, Jan Šrámek – Alena Šrámková, *Umění*, 1985, roč. 33, č. 1, s. 16. O Expo 70 referoval také Jan Šrámek, Ósaka – československá účast na světové výstavě Expo 70, *Architektura ČSR*, 1970, roč. 29, č. 8, s. 355.

<sup>387</sup> O jejích dílech pro Ósaku podrobněji viz Milena Lamarová, Nedbat zkušených, *Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 4, s. 6.

Pavilon předvedl sebevědomé tvarování, které se nespokojilo s jednoduchým kontejnerem pro „scénické expozice“ interiéru. Nebyl tak radikální, že by popřel princip samotné stavby, ale také nebyl spektakulární a vyšel vstříc i japonské estetice v její průzračnosti a minimálnosti. Práce se strukturou střechy formálně konvenovala se zastřešením Festival Plaza Kenza Tange a zaujala i japonské architekty. Společně s „ne-budovami“ švýcarského a kanadského pavilonu získala stavba (bez udání pořadí) ocenění prestižního profesního spolku The Architectural Institute of Japan. Komise vybrala realizace, které přispěly svým pojetím k rozvoji architektury a konstrukcí a jež ukázaly cestu, jak mají vypadat pavilony na budoucích výstavách. Československý pavilon ocenili pro jeho splynutí s okolním prostředím, pro exponáty zanechávající dlouhotrvající dojem a především proto, že „způsob, kterým stavba harmonizuje od podlahy až ke stropu, působí nesmírně esteticky.“<sup>388</sup> Význam ceny spočívá především v tom, že odborná porota posuzovala architektonickou kvalitu a nepřihlížela tolik k politickým souvislostem udělení ceny (jako by se to mohlo zdát v případě Zlaté hvězdy československému pavilonu v Bruselu) a také v tom, že to byla jediná cena udělovaná na Expo 70 (od rozdávání hlavních i dílčích cen vystavovatelům se upustilo po Expo 58).

## Vznik expozice

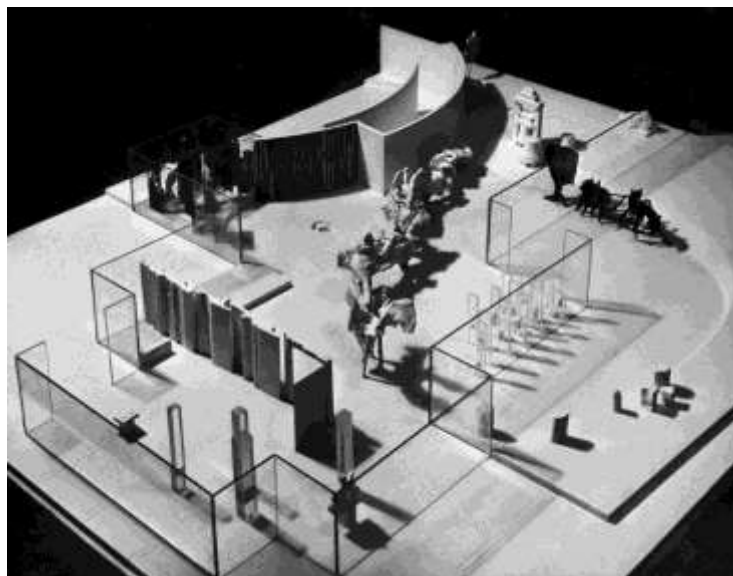
Oproti Bruselu a Montrealu vypadala ósacká expozice minimálněji a výtvarněji. Bylo to především transparentní architekturou pavilonu, ale i básnickým scénářem, kterým mohlo nejlépe vizualizovat pár akcentů v podobě silných uměleckých děl. Zasloužili se o to i hlavní tvůrci koncepce expozice, umělci Stanislav Libenský, Vladimír Janoušek, Čestmír Kafka a architekt a scénograf Vladimír Nývlt. Jednoduchosti autoři docílili malým množstvím emotivně silných a umělecky hodnotných exponátů, respektujících architekturu, případně s ní přímo pracujících. Výstavu pojali jako celistvý prostor, jímž divák volně prochází. „Výstava sama není jen souborem zajímavých solitérů, ale je komponována na základě scénáře jako dramatický útvar s určitou myšlenkou, které je podřízen jak výběr, tak i charakter exponátů,“ napsal čestmír Kafka.<sup>389</sup> Viktor Rudiš definoval zásadu realizace jako „monumentální jednoduchost“, při níž „otevřená architektura předurčuje převážně sošný charakter exponátů a vylučuje konvenční výstavní řešení.“<sup>390</sup>

---

<sup>388</sup> Dopis Zdeňka Koudelky architektům pavilonu z 5. září 1970, v němž jim oznamuje, že za ně v Japonsku převzal ocenění a přikládá překlad hodnocení poroty. Archiv Viktora Rudiše. Hodnocení přetištěno in: *Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 21, s. 6.

<sup>389</sup> Čestmír Kafka, *Popis pojetí obsahu čs. expozice v Ósace*, 17. 2. 1969, Národní archiv, nezpracovaný fond KGK.

<sup>390</sup> Československý pavilon na světové výstavě Expo 70 v Ósace, *Architektura ČSR*, 1970, roč. 29, č. 8, s. 337–344.



Model expozice pavilonu ČSSR. Foto: archiv ČTK.

Členění expozice se mírně přizpůsobovalo půdorysu pavilonu, jehož odsazení přirozeně vytvářela předěly mezi jednotlivými oddíly. Miroslav Masák instalaci zhodnotil takto: „Historie i současnost republiky byla prezentována střídavě, se vkusem. Na rozdíl od 'slovanské' okázalosti bruselské expozice spíše s anglosaskou střízlivostí.“<sup>391</sup> Tvůrci chytře odhadli, co bude na Expo 70 dominovat, v kontrastu k tomu udělali tichý, kontemplativní pavilon. Už v propozicích Kanceláře generálního komisaře se doporučovalo zvolit takovou strategii kvůli tomu, že jsme nebyli schopni soutěžit s japonskými technologiemi. V záplavě multimediálních expozic tak vznikl prostor pro odpočinek, meditaci a umělecký zážitek. Osvědčení tvůrci audiovizuálních inovací, kteří slavili úspěchy na předchozích výstavách, tedy v tomto případě možnost nedostali. Snažili se realizovat jinak, například Josef Svoboda pro Spojené státy americké připravoval komplikovanou projekci propojující přímý přenos z USA s živým moderováním v Japonsku, dílo se však nerealizovalo.<sup>392</sup>

V roce 1970 se konaly nejméně další dvě velké výstavy: *Československo 70* v Moskvě a *Člověk a jeho svět* v Montrealu, i když výstava v Ósace byla z hlediska hierarchie výstav tou nejprestižnější. Podle fotografií můžeme soudit, že na rozdíl od ósacké přehlídky byly tyto dvě expozice pojeté klasičtěji výstavnicky, s důrazem na scénografickou instalaci a na prezentování průmyslu prostřednictvím filmového obrazu i samotných strojů. Mezi československými pavilony na světových výstavách i jinými typy výstav tvoří ósacké pojetí výjimku, která se blíží spíše výstavě umění v galerii než klasické výstavnické přehlídce. Rostislav Švácha ji dokonce označuje za

<sup>391</sup> Miroslav Masák, *Tak nějak to bylo*, Kant, Praha 2006, s. 34.

<sup>392</sup> Josef Svoboda, *Scénografie ve výstavní tvorbě*, in: Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *O výstavní tvorbě*, sborník symposia, Svaz architektů ČSR a Brněnské veletrhy a výstavy, Brno 1975, s. 26.

„ideální expozici moderního umění.“<sup>393</sup> Jednotlivé exponáty se podřídily hlavní myšlence, která vycházela z poetického námětu Jana Skácela a Adolfa Kroupy, takže dnešním slovníkem by se dala přehlídka nazvat „kurátorskou výstavou“. Hlavním tématem byl čas jako jedna z určujících lidských kategorií. Definitivní expozice, založená na dramatickém oblouku času radosti, úzkosti a naděje, vznikala postupně a v konzultaci s dalšími odborníky. Dominantu pavilonu, pozdější *Řeku života*, zřejmě vymyslel Adolf Hoffmeister, když do svého návrhu zahrnul skleněnou zahradu s řekou;<sup>394</sup> mohla se už objevit i v původním námětu brněnských básníků, který dnes není znám. Ve skleněný potůček ji pak z praktických důvodů proměnil tehdejší hlavní výtvarník expozice, sochař Stanislav Kolíbal. Své pojetí, které se nakonec nerealizovalo, postavil na motivu herbáře informujícím o naší zemi a její přírodě (podobnou myšlenku nedávno úspěšně užíli autoři britského pavilonu na Expo 2010 v Šanghaji).<sup>395</sup> Na základě spolupráce s oběma umělci vypracovali Adolf Kroupa, Jan Skácel a nově i Jiří Roubík<sup>396</sup> rozšířené libreto-úvodní scénář *Člověk v čase*.<sup>397</sup> Původně v něm rozdělili expozici na šest oddílů: čas radosti, čas úzkosti, čas proměn, čas věčný, čas přítomný a čas práce. Realizovaná verze přešla první dvě části a nově přidala „čas naděje“, i když se na konci roku 1968 dokonce uvažovalo pouze o kontrastu času radosti a času úzkosti. V původním návrhu autoři počítali s dominujícím motivem herbáře, doplněným různými předměty od knoflíků, historických hodin, kraslic a obuvi až po dřevěné úly. Skleněný potok měl společně s triptychem malíře Josefa Šímy tvořit dva hlavní exponáty. Šímovo plátno se mělo stát „mírou výtvarné náročnosti pro celou expozici“<sup>398</sup> a v době politického uvolnění by připomenulo slavného Čecha žijícího od první republiky ve Francii, jehož tvorba na přelomu 50. a 60. let ovlivnila nejmladší generaci českých umělců sdružených ve skupině UB12.<sup>399</sup> V roce 1968 probíhala navíc ve Valdštejnské jízdárně v Praze (s reprízami v Brně, Bratislavě a Paříži) umělcova retrospektiva připravená

---

<sup>393</sup> Rostislav Švácha, Architekt Viktor Rudiš, *Literární noviny IX*, 1998, č. 35, s. 10. Přetištěno v: *Viktor Rudiš. Stavby a projekty 1953–2002*, Brno 2005, s. 8–9.

<sup>394</sup> Adolf Hoffmeister, *Scénář Ósaka 1970*, 16. 9. 1968. Národní archiv, fond KGK 70.

<sup>395</sup> *Výtvarná koncepce čs. expozice na Expo 70 přednesená dne 25. 10. 1968 na zasedání Výtvarného poradního sboru výtvarníkem s. St. Kolíbalem*. Národní archiv, fond KGK 70.

<sup>396</sup> O Jiřím Roubíkovi se nepodařilo dohledat bližší údaje, víme jen, že byl profesionálním scénáristou a na libretu přestal pracovat v polovině prosince 1968 především proto, že si z podstaty své profese nerozuměl s oběma literáty.

<sup>397</sup> Datované říjnem 1968. Národní archiv, fond KGK 70.

<sup>398</sup> Adolf Kroupa – Jiří Roubík – Jan Skácel, *Československá expozice na Světové výstavě Expo 70 v Ósace, rozšířené libreto – úvodní scénář, téma: Člověk v čase*, říjen 1968. Národní archiv, fond KGK 70.

<sup>399</sup> Jednání o Šímově obrazu nakonec zřejmě zkrachovala, i když byl ochotný na výstavu zapůjčit svůj obraz *Prázdná a vítr* a přimalovat k němu dvě boční plátna. Buď vlivem politické situace nebo změnou výtvarné koncepce se s ním už nepočítalo jako s hlavním exponátem a měl být umístěn do reprezentačních místností generálního komisaře. *Dopis úřadujícího generálního komisaře Zdeňka Koudelky Janu Rabasovi na ministerstvo kultury*, 21. 2. 1969. Národní archiv, nezpracovaný fond KGK a zpráva Karla Hetteše o cestě do Paříže, 20. 3. 1969. Národní archiv, fond KGK 70.

Františkem Šmejkalem, která u nás prvně představila jeho poválečnou tvorbu.<sup>400</sup> Šímův „návrat domů“ a angažmá pro Expo 70 byl také výrazem politického uvolnění.

Na scénáři pracovali scénáristé spolu s architekty a hlavním výtvarníkem, přizvali také slovenského zástupce Vojtecha Vilhana a architekta Jana Šrámka.<sup>401</sup> Stanislav Kolíbal ale v listopadu 1968 odstoupil od práce, protože se jeho koncepce nedokázala vypořádat s celoprosklenými stěnami, a architekti je odmítli vyměnit za reflexní nebo poloprůhledné sklo.<sup>402</sup> S architekturou si nevěděl rady také scénograf Josef Svoboda, autor novomediálních představení pro Expo 58 a Expo 67, proto od práce pro interiér kina rovněž upustil, i když si jako architekt navržené budovy vysoce cenil.<sup>403</sup> Pro USA potom na Expo 70 připravoval výstavu, v níž by konferenciéři komentovali živé záběry z Ameriky promítané v jedné místnosti, ale tento odvážný nápad využívající nové možnosti živých přenosů se nakonec nerealizoval.<sup>404</sup> Na rozdíl od Bruselu nebo Montrealu zde byla architektura určující, a instalace expozice se jí musela podřídít. „Scenáristé neschopní, architekti paličatí“, napsal si Miroslav Galuška, když pro sebe rekonstruoval vývoj příprav pavilonu.<sup>405</sup>

Po odchodu Stanislava Kolíbala se architekti pokusili náplň interiéru zkoordinovat sami společně s Jánusem Kubíčkem, uvažovali o angažmá brněnských umělců (Bohdan Lacina, Bohumír Matal), paušálně o „slovenských výtvarnících“ a už i o většině autorů později realizované náplně (Milan Dobeš, Vladimír Janoušek, Čestmír Kafka, Jiří Kolář, Stanislav Kolíbal, Stanislav Libenský).<sup>406</sup> V tu dobu – koncem roku 1968 – architekti spolu se scénáristy přemýšleli o těchto hlavních exponátech: křehké řece života ze skla, plošném a konkrétnějším díle na vnější délce tubusu kina ukazující čs. snahu o humanistický socialismus, obřím kyvadlu symbolizujícím

---

<sup>400</sup> Zdeněk Felix, Šíma v Praze, *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 12–13, s. 3; Adolf Hoffmeister, Dík Šímovi, *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 12–13, s. 1, 3.

<sup>401</sup> 6. – 8. 11. 1968 společné setkání nad scénářem v Kunštátě pod Radhoštěm.

<sup>402</sup> *Záznam o jednání se s. Kolíbalem dne 25. 11. 68 v Klubu architektů*. Národní archiv, fond KGK 70.

<sup>403</sup> *Záznam o jednání s arch. Svobodou dne 26. 11. 1968*. Národní archiv, fond KGK 70.

<sup>404</sup> Josef Svoboda, Scénografie ve výstavní tvorbě, in: Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *O výstavní tvorbě*, sborník symposia, Svaz architektů ČSR a Brněnské veletrhy a výstavy, Brno 1975, s. 26.

<sup>405</sup> Osobní poznámky Miroslava Galušky, archiv Mileny Galuškové.

<sup>406</sup> 6. 12. 1968 navrhli KGK tato jména: Skleněná řeka – prof. Libenský s kolektivem; stěna s politickou tematikou – užší soutěž: Kolář, Matal, Kafka, Medek a slovenští výtvarníci; „kyvadlo v interiéru, přesýpací hodiny nebo sluneční hodiny v exteriéru jako hlavní poutač“ – Janoušek, Dobeš, případně Kolíbal; gobelín ve vstupní hale – soutěž: Lacina, John a slovenští výtvarníci; interiér kina – barevné řešení stěn Jánus Kubíček; návrh umělců pro interiéry restaurace a kanceláří KGK: Jan Šrámek.

neúprosnost času a souboru gotických piet, které v závěru pavilonu měly vyjádřit čas úzkosti.<sup>407</sup>

Na samém konci roku 1968 převzal – po dohodě s architekty a scénáristy – za exponátovou náplň zodpovědnost „tvůrčí kolektiv“ umělců, o jehož pověření rozhodla Kancelář generálního komisaře zřejmě na doporučení historiků umění a Jiřího Šetlíka a Karla Hetteše. Tvořili jej architekt sochař Vladimír Janoušek, malíř Čestmír Kafka, sklář Stanislav Libenský, architekt a scénograf Vladimír Nývlt a architekt Vojtech Vilhan.<sup>408</sup> Někteří z nich přípravy sledovali předtím jako členové Výtvarného sboru generálního komisaře,<sup>409</sup> a to zřejmě rozhodlo o jejich angažmá. Čestmír Kafka se navíc přátelil s Viktorem Rudišem. V pavilonu tedy převážily exponáty vytvořené soudobými umělci – díky námětu, odvážné architektuře i zainteresování progresivních umělců. V poměru k nim zde byly zastoupeny dvě třetiny lidového umění a třetina starého umění, což je v porovnání s předchozími pavilony na světových výstavách neobvyklé. Otázkou však zůstává, nakolik je – odhlédneme-li od nesporné kvality pojetí – podobný přístup udržitelný v rámci ekonomicko-politického zaměření světových výstav a zda nemůže být pouze ceněnou výjimkou.

Na Expo 70 byli vybraní umělci osvědčených jmen, kteří během 60. let patřili mezi nejprogresivnější autory u nás.<sup>410</sup> Řada z nich se také účastnila už předchozích přehlídek (René Roubíček, Stanislav Libenský a Jaroslava Brychtová, Rudolf Uher, Zdeněk Palcr, Stanislav Kolíbal, Pravoslav Rada, Vladimír Janoušek), ale objevila se zde v rámci výstavnictví i zcela nová jména (členové skupiny Křižovatka Karel Malich a Jiří Kolář, člen skupiny Trasa Čestmír Kafka, galandovec Vladimír Kompánek či zástupci geometrické abstrakce a kinetismu Štefan Belohradský, Alojz Klimo a Milan Dobeš).<sup>411</sup> S některými umělci se předtím pracovní poznali i samotní architekti, na brněnském sídlišti Lesná autorů Viktora Rudiše a Františka Zounka spolupracovali Čestmír Kafka, Jánuš Kubíček nebo Zdeněk Palcr.

---

<sup>407</sup> Vladimír Palla, *Souhrnná zpráva o dosavadním způsobu řešení základní koncepce československé expozice Expo 70 v Ósace*, nedatované, do KGK doručené 16. 12. 1968. Národní archiv, fond KGK 70.

<sup>408</sup> *Záznam z porady dne 30. 12. 1968 o ideové a výtvarné koncepci čs. expozice*. Národní archiv, fond KGK 70.

<sup>409</sup> Výtvarný sborměhl 18 členů, mj.: Karel Hetteš (1. místopředseda), Jan Kotík, Vladimír Janoušek, Stanislav Libenský (předseda), Děvana Mírová, Vladimír Nývlt, Jan Šrámek, Jiří Šetlík, Karol Vaculík nebo Ladislav Gandler (2. místopředseda).

<sup>410</sup> Svědčí o tom například i porovnání se seznamem umělců, který vypracoval teoretik a kurátor Špálovy galerie v Praze Jindřich Chaloupecký v říjnu 1967, a jenž vyjadřuje preference tohoto největšího arbitra tehdejší scény. Z jmenovaných na Expo 70 participovali: Milan Dobeš, Vladimír Janoušek, Čestmír Kafka, Jiří Kolář, Stanislav Kolíbal, Karel Malich. Seznam je přetištěn in: Jan Kapusta ml., *Miloslav Chlupáč*, katalog výstavy, Arbor Vitae – Státní galerie výtvarného umění v Náchodě, Praha – Náchod, 2000, s. 198.

<sup>411</sup> Výběr slovenských autorů zřejmě prováděl náměstek ředitele KGK Ladislav Kost'a.

Když v únoru 1969 prezentoval Čestmír Kafka návrh exponátové výplně, pochvaloval si architekt Vladimír Palla, který měl na starosti jednání s výtvarníky: „Myslím, že umělci se strefili do celé naší původní myšlenky. V podstatě to bylo založeno na sošnosti interiéru. Čili žádné plošné věci. Siluety, sošnost exponátů jsou zde hlavní.“<sup>412</sup> „Tvůrčí kolektiv“, přesněji Libenský, Kafka, Janoušek, převzal veškerou iniciativu, až původní autory přestal potřebovat. Scénáristé, podporovaní architekty, si stěžovali na despekt ze strany výtvarníků, takže se spor vyvinul v nedorozumění mezi pražskou a brněnskou částí týmu. K němu se přidala i nevráživost z Bratislavy, vyrovnaná jmenováním Ladislava Košti zástupcem generálního komisaře, který dohlížel na spravedlivé zastoupení svých krajanů. Nepříjemnosti vyvrcholily na jaře 1969, a tak Kancelář generálního komisaře veškerou zodpovědnost za uměleckou náplň převedla na pražský tým a architekti se postarali o realizaci pavilonu.<sup>413</sup> Možná i proto výtvarníci architekturu pavilonu později tolik nezmiňovali.<sup>414</sup>

## Procházka pavilonem

Konstrukce pavilonu po výstavě zanikla a exponáty se většinou rozprodaly po celém Japonsku, nedochoval se ani model instalace. Dnes je rozmístění jednotlivých děl možné přibližně zrekonstruovat na základě dostupných písemných a obrazových informací.<sup>415</sup> Vstup do pavilonu střežila vertikální travertinová plastika Rudolfa Uhera *Kámen a oheň*, alegorie vzniku života na zemi. Ještě než návštěvník vystoupal po schodech přímo k ní, mohl se potěšit interaktivními plastikami Alojze Klima a Milana Dobeše. Tyto „radostné plastiky“ byly určeny především k obveselení dětí, Milan Dobeš v duchu své dosavadní tvorby využil objekt ke zkonstruování kinetické plastiky v podobě velkého kaleidoskopu, Alojz Klimo vytvořil objekt hýřící barvami. V exteriéru se nacházela i nenápaditá mozaiková plastika Ladislava a Květy Gandlových a *Talířník* Pravoslava Rady,<sup>416</sup> jehož keramické figury na střeše

---

<sup>412</sup> *Stenografický záznam z jednání Vládní komise pro výstavnictví, konaného dne 5. února 1969 v Kolovratském paláci*. Národní archiv, fond KGK 70.

<sup>413</sup> *Záznam o jednání dne 12. 2. 1969*. Národní archiv v Praze, nezpracovaný fond Kancelář generálního komisaře Expo 70 Ósaka, Praha; *Dopis Vladimíra Pally Stanislavu Libenskému ze dne 3. 3. 1969*. Národní archiv v Praze, nezpracovaný fond Kancelář generálního komisaře Expo 70 Ósaka, Praha; *Záznam z jednání v hotelu International v Brně dne 22. dubna 1969*. Národní archiv, fond KGK 70.

<sup>414</sup> Čestmír Kafka, na něhož se nejvíce soustředily protesty brněnských scénáristů, o svých dojmech z přípravy Expo 70 referoval v rozsáhlé reportáži *Japonsko tam a zpět, Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 11, s. 1 a 8; č. 12, s. 1 a 8; č. 13, s. 6; československému pavilonu se věnuje i debata *Náš člověk v Ósace, Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 9, s. 1 a 3; č. 9, s. 8 (V. Janoušek, S. Libenský, R. Roubíček, J. Kolář, J. Rathouský, J. Šrámek, V. Čiháková).

<sup>415</sup> Rekonstrukce rozmístění exponátů je provedena na základě dobových fotografií získaných ze soukromých archivů, půdorysu pavilonu publikovaného v článku J. Poláškové, *Čs. pavilón Expo 70 Ósaka, Projekt*, 1970, roč. 12, č. 9, s. 396–400 a na základě popisů k exponátům z dopisu KGK Zdeňkovi Hrdličkovi, 22. 10. 1969. Národní archiv, fond KGK 70.

<sup>416</sup> Rada po zkušenostech z Montrealu vytvořil „praktickou“, rozložitelnou sochu, která se dala snáze transportovat. Milena Lamarová, *Cesta keramiky, Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 3, s. 8.

montrealského pavilonu měly velký divácký úspěch a staly se tehdy zřejmě nejfotografovanějším objektem našeho pavilonu. Zde vstoupila jeho hravá socha do jiného kontextu a do koncepce nezapadla. Na už objednanou sochu zbylo tedy místo mimo hlavní trasy na boku pavilonu.



Kancelář generálního komisaře schvaluje sochu *Talířník* Pravoslava Rady.  
Foto: archiv ČTK.

O hlavních exponátech se rozhodlo zhruba v únoru 1969, a v realizované verzi se mnoho – s výjimkou pojetí dvou plastik Karla Malicha a neplánovaných „ideologických vylepšení“ – nezměnilo.<sup>417</sup> Po vstupu do vlastní expozice se divák setkal v *Síni státnosti* s bronzovým objektem Karla Malicha *Svět a Československo*, zeměkoulí, informující návštěvníky, kde se nachází Japonsko a kde naše země. Těžištěm byly symboly naší státnosti, repliky kodexu vyšehradského, svatováclavské koruny, velkomoravského meče, originál *Fragmentu z Levoče* aj., nainstalované v působivých skleněných válcových vitrínách zřejmě od Václava Cíglera. Dominovala jim replika sochy sv. Jiří z Pražského hradu jako symbol boje dobra se zlem – tvůrci jej považovali za jeden z hlavních mravních motivů celé expozice. Na tuto plastiku navázaly v další části originály lidových soch stejné ikonografie, působivě rozmístěné na pozadí výhledu z pavilonu. Pandán v exteriéru jim tvořil soubor dřevěných soch Vladimíra Kompánka. Za zvuku hudby Zdeňka Lišky prošel návštěvník do *Prostoru radosti* kolem betonové abstraktní stěny Zdeňka Palcra<sup>418</sup> a dřevěných lidových

---

<sup>417</sup> *Pojetí a obsah čs. expozice v Ósace 1970 sepsané za tvůrčí kolektiv Čestmírem Kafkou 17. 2. 1969.* Národní archiv, fond KKGK 70.

<sup>418</sup> Původně se uvažovalo o Evě Kmentové. Realizace lité betonové stěny byla časově velice náročná, možná i z toho důvodu se práce zhostil Zdeněk Palcr, který do Japonska odjel na tři měsíce. V zadání bylo vytvořit velkou ruku jako znak práce a „symbol dělnosti pracujících“, podařilo se mu ji vyjádřit co nejvíce abstraktně. Zpětně a v kontextu celé expozice se dá interpretovat i jako symbol vzdoru. Reliéfní stěna, litý beton, 4, 5 x cca 660 m, 1969–1970.

plastik ze Slovenska. Za nimi diváka uvítal *Skleněný mrak* René Roubíčka, shluk skleněných prutů, po nichž stékala voda, symbolizující zdroj vody, základ života. Následoval hlavní exponát celého pavilonu, přes dvacet metrů dlouhá skleněná *Řeka života* dvojice Stanislav Libenský a Jaroslava Brychtová, která ukazovala život řeky od malého pramene až po mohutný tok.<sup>419</sup> Do střední části autoři umístili otisky těl tančících dívek, které v jednom okamžiku přešly okované boty. Otisky jejich stop museli umělci vybrousit přímo v pavilonu ještě před jeho otevřením, protože cenzuře připomínaly vojenské boty okupanta. Všichni tři zmínění skláři předtím vystavovali na Expo 58 a Expo 67 a i tam patřily jejich práce k těm stěžejním. Československé pavilony totiž v minulosti vždy zakládaly svůj úspěch na prezentaci skleněných objektů, v 60. letech byl tento fakt navíc podepřen unikátní českou školou ateliérového skla, která po II. světové válce vytvořila z užitého oboru uměleckou disciplínu.<sup>420</sup>



Pohled do vstupní části pavilonu - *Čas radosti se Skleněným mrakem* René Roubíčka. Foto: archiv Viktora Rudiše.

---

<sup>419</sup> 1969–1970, křišťálové sklo, 420 x 2 200 cm.

<sup>420</sup> Helmut Ricke (ed.), *Czech Glass: Design in an Age of Adversity, 1945–1980*, Düsseldorf 2005.



Jaroslava Brychtová - Stanislav Libenský, *Skleněná řeka*. Foto: archiv Viktora Rudiše.



Jiří Kolář, *Lidé*. Foto: Miroslav Řepa.

Do *Prostoru radosti* pronikl i jediný technický objekt vystavený v celém pavilonu. Šlo o rotor 200 megawattové parní turbíny ze závodu Škoda Plzeň. Oběžné kolo zastupující čs. průmysl mělo naštěstí téměř výtvarnou podobu, takže mezi umělecké exponáty dobře zapadlo. Zákoutí mezi *Řekou života* a konvexní stěnou kina využil Jiří Kolář ke dvěma rolážím, tedy kolážím seskládaným z rozřezaných fotografií. Původní zadání „Lidé“, které mělo zobrazit výjevy ze současného života občanů našeho státu, ztvárnil pomocí fotografie busty-autoportrétu sochaře Otto Gutfreunda (1919), čímž do pavilonu propašoval moderní tradici českého umění. „Vytřvalost“, která měla značit moudrost a pracovní výdrž čs. lidu, vyjádřil prostřednictvím fotografie antické sochy bojovníka. Rozsáhlé roláže doplnily tři chiasmáže, objekty ve tvaru naddimenzovaných jablek, které Jiří Kolář polepil kousky novinového papíru. Tyto objekty nebyly plánované, spontánně vznikly až na místě,<sup>421</sup> pravděpodobně proto, že hrozilo umístění exponátů, které by sem nezapadly. Mezi Kolářovými pracemi a *Řekou života* se nacházela bronzová plastika *Pocťa Japonsku* Stanislava Kolíbal ve tvaru stolu s roztékajícími se okraji, na němž byl položený odlitek větvičky, možná pozůstatek původní ideje pavilonu jako velkého herbáře.<sup>422</sup>



Stanislav Kolíbal, *Pocťa Japonsku*. Foto: archiv Stanislava Kolíbal.

---

<sup>421</sup> René Roubíček, červenec 2010.

<sup>422</sup> 1969, 135 x 131 x 29 cm, bronz, po výstavě zakoupena do sbírek Museum of Western Art v Tokiu. Verze ve štuku na dřevě a pletivu v majetku autora. Kolíbal v roce 1970 vystavoval na prestižní *Between Man and Matter* v Metropolitan Art Gallery v Tokiu.

*Řeka života* plynule přecházela do *Prostoru úzkosti*, jemuž dominovala monumentální kovová plastika Vladimíra Janouška *Hrozba války*,<sup>423</sup> protínající skleněný plášť pavilonu. Hrozivé postavy vojáků přicházely z exteriéru a mířily k objektu kyvadla uvnitř budovy. Plastika měla vyvolávat pocity úzkosti a neúprosnosti času. Originály tří historických zvonů zde symbolicky zvonily hranu, doplňoval je chrlič ze sv. Víta a působivě nasvícená replika sochy poustevníka Onufria M. B. Brauna z Kuksu.<sup>424</sup> Poněkud násilně sem byl zařazený reliéf Jana Amose Komenského, od jehož úmrtí v roce 1970 uplynulo tři sta let.<sup>425</sup> Umělci zde původně plánovali připomenout Franze Kafku, jehož dílo bylo v Japonsku oblíbené a „stalo se jednou ze stálých hodnot tamějšího klimatu“<sup>426</sup> Ve skutečnosti by zde mohla tato zmínka posílit existenciální vyznění celého pavilonu. Je zajímavé připomenout, že Komenského citát využila čelní fasáda Roškotova pavilonu na Expo 39 v New Yorku, aby za podobně pohnuté situace vyjádřil víru v návrat spravedlnosti a obnovení svobodného československého státu. V Ósackém pavilonu vedla z oblasti úzkosti do *Prostoru naděje* rozměrná skleněná vitraj Čestmíra Kafky, která svou ponurou barevnost postupně proměnila v optimističtější škálu. Třetí část expozice vyvrcholila v kinetické plastice *Slunce naděje* Štefana Bělohradského, pomalu se otáčející nad hlavami návštěvníků. U východu z expozice se s návštěvníky loučil podpisový stolec Karla Malicha. Téma naděje pokračovalo ještě ve válci kina, v němž se promítaly krátké filmy Juraje Jakubiska, Jana Špáty nebo Vojtěcha Jasného o současném Československu.

---

<sup>423</sup> 1969, d. 12 m, v. 3 m.

<sup>424</sup> Kopii díla z let 1730–1734 vytesaného ve skále pořídil v roce 1969 štukatér Karel Mráz náročnou cestou, forma se skládala z několika set sádrových dílků. Dnes se kopie z umělého kamene nachází v zahradě pražského hotelu InterContinental (1968–1974, arch. Karel Filsak a Karel Bubeníček).

<sup>425</sup> Autorem sklář a medailér Jiří Harcuba.

<sup>426</sup> *Pojetí a obsah čs. expozice v Ósace 1970 sepsané za tvůrčí kolektiv Čestmírem Kafkou 17. 2. 1969.* Národní archiv, fond KGK 70.



Vladimír Janoušek, *Hrůzy války*. Foto: Miroslav Řepa.



*Onufrius v Čase úzkosti*, v pozadí vitráž Čestmíra Kafky. Vladimír Janoušek, *Hrůzy války*. Foto: Miroslav Řepa.

Celým pavilonem se linuly skladby Zdeňka Lišky, přímo komponované pro jednotlivé oddíly výstavy. Liška byl uznávaným autorem především filmové hudby, například snímků *Obchod na korze* (1965), *Údolí včel* (1967) nebo *Spalovače mrtvol* (1968). Především však složil hudbu k filmu *Kinoautomat*, uváděném v premiéře na Expo 67, a i z toho důvodu jej tvůrci ósackého pavilonu nejspíš oslovili. Experiment s hudebním doprovodem výstavy se však zřejmě neobešel bez technických obtíží, neboť jednotlivé skladby byly údajně slyšet ve všech částech pavilonu najednou – můžeme-li ale věřit dobové reflexi, která se snažila pavilon nahlížet především z těch negativních stránek.<sup>427</sup>



Busta Lenina od Jana Laudy a stěna Zdeňka Palcra. Pavilon ČSSR na Expo 70. Foto: archiv Viktora Rudiše.

Mezi výstavním sálem a vstupem do restaurace čekalo na diváky původně neplánované poselství prezidenta Ludvíka Svobody, jásavá replika Štursova *Vítěze* (1921) a originál busty *V. I. Lenina* (1946) od Jana Laudy, která se jako jedna z čelných ikon socialistického realismu uplatnila už v bruselském pavilonu. Ironicky vyznívá fakt, že sochař Lauda, který zde byl použitý k ideologickému vylepšení pavilonu—uměleckém protestu proti okupaci, vytvořil s Janem Bauchem alegorickou plastiku *Přepadení Československa* protestující na Expo 39 v New Yorku proti vzniku protektorátu Böhmen und Mähren.<sup>428</sup> V Ósace se musel prostor kvůli ideologickým vylepšením pavilonu dodatečně dobudovat, Zdeněk Palcr vytvořil pro Leninovu bystu podobnou stěnu jako uvnitř expozice. Sto let od Leninova narození si musely ve svých pavilonech připomenout všechny socialistické státy účastníci se Expo 70, aby demonstrovaly podřízenost Sovětskému svazu, v němž právě Leninův kult

<sup>427</sup> Josef Švagera, *Expo 70 a Japonsko*, *Tvorba*, 1970, č. 21, 27. 5. 1970, s. 8.

<sup>428</sup> Luboš Hlaváček, *Plastiky Jana Baucha*, *Umění*, 1985, roč. 33, č. 5, s. 454.

zažíval svou renesanci. Československý ÚV KSČ navíc požadoval, aby pavilon připomenul 25. výročí osvobození země Rudou armádou, což působilo dva roky po okupaci stejnými vojsky jako mrazivý paradox. Okamžik, kdy nás “vítězný postup Sovětské armády zachránil z jařma hitlerovského fašismu”, jak se psalo v poselství prezidenta Ludvíka Svobody, nemohl být jako obvykle zhmotněn obrazem sovětských tanků v ulicích Prahy, a tak byla loajalita k Sovětskému svazu demonstrována sousoším *Sbratření* (1946–1950) Karla Pokorného, jedné z vrcholných plastik socialistického realismu. Plastiky *Vítězství* a *Sbratření* byly zřejmě oblíbenými ideologickými prvky, v jedné místnosti se setkaly například na pražské výstavě *Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR* v roce 1978. Štursova socha byla součástí nejen Gočárova pavilonu na pařížské výstavě dekorativního umění v roce 1925, ale o šedesát let později ji využilo i předpolí pavilonu výstavy *Československo 85* v Moskvě. *Sbratření* tvořilo jednu z dominant výstavy *40 vítězných let* v pražské výstavní síni u Hybernů v roce 1957. Podle vzpomínek pamětníků musela být Pokorného socha *sbratření* sovětského vojáka a československého partyzána později přesunuta z původního místa v exteriéru na severovýchodním rohu pavilonu na méně exponované místo. Údajně tomu bylo proto, že japonští návštěvníci chápali objímání dvou mužů jinak, než by si socialističtí ideologové přáli, a vyvolávalo to v nich pouze nevázaný smích.<sup>429</sup> Pokud se vrátíme k původnímu námětu Jana Novotného z roku 1968, i na tuto věc prozíravě pomyslel, když varoval před snahou návštěvníky pobavit: „Japonci (...) se smějí docela jiným věcem a vztahům než Evropan a pochybuji, že bychom dokázali udělat něco, co by je rozveselilo, leda neúmyslně (a to asi není žádoucí).“<sup>430</sup>



Miroslav Galuška před sousoším *Sbratření*. Foto: archiv ČTK.

<sup>429</sup> Rozhovor s René Roubíčkem, červenec 2010.

<sup>430</sup> Jan Novotný, *Tematický námět československé účasti na Světové výstavě, Ósaka 1970*, 1968. Národní archiv, fond KGK 70.

## Pavilon jako protest proti okupaci a reflexe Pražského jara

Naše účast na Expo 70 se připravovala od převratného roku 1968 a přirozeně tak odrážela tehdejší dění – jak období Pražského jara, tak následný vpád vojsk Varšavské smlouvy, jak o tom v náznacích mluvili autoři libreta Jan Skácel a Adolf Kroupa: „Co jsme v posledních létech a měsících prožili a co prožíváme dnes, úsilí našich národů o demokratický a humanistický socialismus nám dává právo připojit se k hlavnímu tématu výstavy aktivně.“<sup>431</sup> nebo Čestmír Kafka: „Tvůrci výstavy pokládali za svoji neformální povinnost říci něco o bytí i osudech našich národů, které právě v minulých měsících upoutaly na sebe pozornost světové veřejnosti, ne proto, aby těžili z jakési pomyslné konjunktury, ale protože jsou přesvědčeni, že tyto společenské a politické události přesáhly svým významem hranice naší země, jejíž historií jsou zároveň vnitřně podmíněny. Východiskem určujícím obsah celé expozice je tedy občanská etika našich národů. Výstava samozřejmě nemůže ani nechce nahrazovat učebnici zeměpisu, dějepisu, ekonomie, není ani politickým traktátem, ale snaží se předávat svoje poselství emocionálními prostředky, vlastními zvolenému způsobu prezentace.“<sup>432</sup> Oficiálně se však umělci od nařčení z vkládání skryté symboliky vždy distancovali. Už v létě 1969 se objevily zvěsti o tom, že Uhrova a Janouškova plastika nesou nevídané významy, což podnítilo ÚV KSČ k ráznému zásahu. Aby obvinění vyvrátili, museli Stanislav Libenský a Vladimír Janoušek spolu se zástupci Kanceláře generálního komisaře sepsat *Ideové zhodnocení*, v němž teprve vznikající plastiky interpretovali jako obecné symboly.<sup>433</sup> Podobně se umělci ohradili i po skončení výstavy, v lednu 1971, kdy na ně hon pokračoval,<sup>434</sup> a tím se uchránili od dalších soudních postihů.

V červenci 1969 byl generálním komisařem výstavy jmenovaný Miroslav Galuška, který od té doby až do listopadu toho roku musel jednat o dodatečných ideologických úpravách pavilonu. I když k úkolu alespoň oficiálně přistupoval věcně, nijak mu to jako někdejšímu ministru reformní dubčekovské vlády nepomohlo. V Ósace sice zastupoval a reprezentoval Československo, ale doma byl na jeho osobu uvalen mediální zákaz – ČTK jeho osobu pod tzv. „červenou césurou“ nedovolila publikovat už v průběhu výstavy. Tudíž podle oficiálních fotografií pavilon slavnostně otevřeli pouze velvyslanec v Japonsku Rudolf Kožušník a předseda Vládní komise pro výstavnictví Bohuslav Chňoupek, který už v lednu 1970 ve svém projevu

---

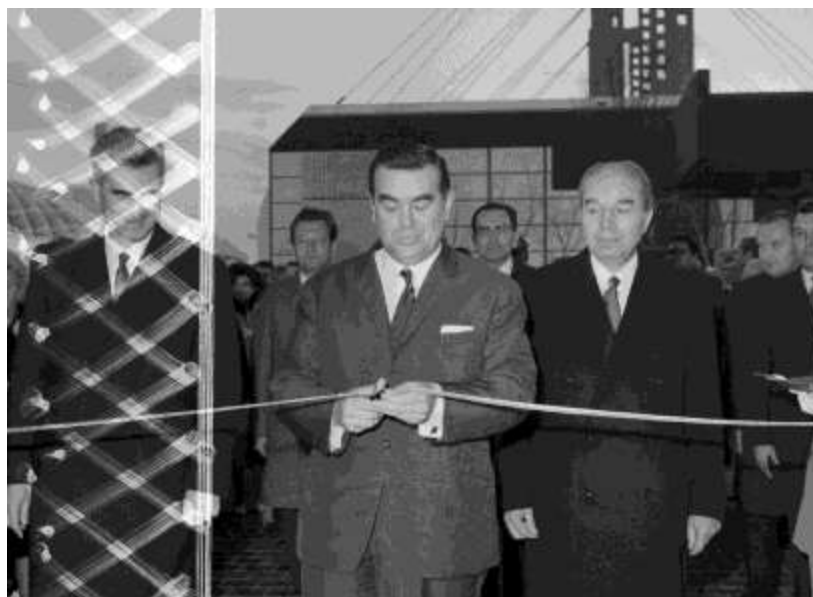
<sup>431</sup> Viktor Rudiš. *Stavby a projekty 1953–2002*, Obecní dům, Brno 2005, s. 53.

<sup>432</sup> *Pojetí a obsah čs. expozice v Ósace 1970 sepsané za tvůrčí kolektiv Čestmírem Kafkou 17. 2. 1969*. Národní archiv, fond KGK 70.

<sup>433</sup> *Ideové zhodnocení čs. expozice na Světové výstavě v Ósace provedené dne 18. 6. 1969*. Národní archiv, fond KGK 70.

<sup>434</sup> Dopisy Vladimíra Janouška a Rudolfa Uhra Kanceláři generálního komisaře, 26. 1. 1971 a 31. 1. 1971. Národní archiv, fond KGK 70.

v Československém rozhlasu nabádal k navrácení se k lednu 1968 jako k novému východisku.<sup>435</sup>



Slavnostní otevření pavilonu ČSSR na Expo 70. Zleva: Miroslav Galuška, Bohuslav Chňoupek, Rudolf Kožušník. Foto: archiv ČTK.

Nápravu vyznění expozice přísně dozoroval tajemník ÚV KSČ Josef Kempný, do jehož kompetence patřila média, který v červenci 1969 napsal: „Zvláště závažnou s ohledem na současný vývoj v ČSSR a jeho ohlas ve světě se jeví ideová koncepce, která nesmí dávat možnost zneužití ideového zaměření proti zájmům státu.“<sup>436</sup> Pavilon měl vyjadřovat loajalitu Sovětskému svazu a neproblematicky hlásat socialismus, ovšem už bez důrazu na jeho „lidskou tvář“. I na poli výtvarného umění se situace změnila. Svaz československých výtvarných umělců se rozpustil a místo něho vznikly dva národní svazy. Svaz českých výtvarných umělců, od dubna 1969 s předsedou Jaroslavem Otčenáškem v čele, už do svých řad zahrnul pouze vybrané výtvarníky. „Experiment“ začal být vyvažovaný „tradicionalisty“, jak se novopečený předseda vyjádřil v jednom rozhovoru.<sup>437</sup> V praxi to znamenalo plíživý začátek postihů umělců exponovaných v době Pražského jara.

Mezi hlavními exponáty, do nichž se vkládal jiný význam, byla socha *Kámen a oheň* Rudolfa Uhra, ze které uprostřed tryskal plamen ohně. Jelikož byla vykládaná jako symbol sebeupálení Jana Palacha v lednu 1969, musel být plamen už v průběhu výstavy uhašen. Dalším jinotajným dílem byla kovová plastika *Hrozba války*

---

<sup>435</sup> Bohuslav Chňoupek, *Cesta z kruhu*, *Tvorba*, 1970, 14. ledna, č. 2, s. 5.

<sup>436</sup> Josef Kempný, tajemník ÚV KSČ 22. 7. 1969 v reakci na Informace o stavu příprav československé účasti na světové výstavě Expo 70 v Ósace, předložené Miroslavem Galušskou a Bohuslavem Chloupkem. Národní archiv, fond KGK 70.

<sup>437</sup> red., *Cesta k pozitivní práci*, *Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 4, s. 1, 3.

Vladimíra Janouška, která měla představovat vpád vojsk Varšavské smlouvy. Figury sice přicházely od Sovětského pavilonu, ale postav bylo víc než „spřátelených“ vojsk, jak se později tradovalo. Poslední z těchto prací byla *Řeka života* Stanislava Libenského a Jaroslavy Brychtové se stopami vojenských bot okupanta. Jaroslava Brychtová o jejich následném vybroušení řekla: „Rozruch nenastal hned po dokončení, ale až když byla *Řeka* v Japonsku. Před odesláním jsme ji celou na dva dny nainstalovali na chodbě tady v Železném Brodě a nikomu boty nevadily. Když jsme odjeli do Ósaky, tak byl do Železného Brodu pozván ministr vnitra a někdo z obecnstva se zeptal, jak se prověřila *Řeka*, která na sobě měla mít Dubčeka, Čáslavskou a ruské boty. V Japonsku jsme to neměli ani rozbalené, takže udání muselo přijít odsud. Portréty Dubčeka a Čáslavské na plastice nebyly, to byla fáma.“<sup>438</sup> Obě zmíněné osobnosti byly v době Pražského jara zřejmě největšími československými ikonami doma i v zahraničí. Podrobný životopis gymnastky Věry Čáslavské a předsedy vlády Alexandera Dubčeka se objevil v přípravných materiálech Kanceláře generálního komisaře, takže o jejich zapojení do instalace se alespoň krátce muselo v letech 1968 nebo 1969 uvažovat.<sup>439</sup> Umístění připomínky Alexandra Dubčeka už nebylo v roce 1970 myslitelné. Věra Čáslavská byla na výstavě údajně zastoupena filmovým klipem, v němž japonsky představila Prahu.<sup>440</sup> Osobnost Věry Čáslavské byla pro reprezentaci naší země v Japonsku klíčová, od jejího vystoupení na olympijských hrách v Tokiu v roce 1964 byla zde byla nejznámější a nejmilovanější Čechoslovačkou. Mezitím ale na dalších olympijských hrách v Mexiku v roce 1968 veřejně vyjádřila svůj nesouhlas s okupací Československa, a proto i ona patřila mezi politicky nepřijatelné.<sup>441</sup> Ideologičtí strážci pavilonu však netušili, že se v oválu kina promítá jiný, později politicky nepřijatelný film. Jan Špáta do svého dokumentu *Země a lidé* (1970), který měl propagovat Československo, prosadil záznam z horoměřického koncertu undergroundové skupiny *The Plastic People of the Universe*.

Jiným případem vlivu politiky na naši účast na Expo 70 bylo zatčení grafiků Oldřicha Kulhánka a Jana Krejčího v březnu 1971 za protisocialistickou činnost. Bylo to kvůli jejich grafikám, určeným pro prodejnu v československém pavilonu, v níž si mohli návštěvníci kromě klasických suvenýrů zakoupit také umělecká díla. Do pavilonu se grafiky nedostaly, na ambasádě v Tokiu je zabavili jako protistátní. Oba grafiky pak měl spolu s tvůrci pavilonu stihnout trest: „Teprve daleko pozděj jsme zjistili, že v té době se připravoval monstproces s umělci, cosi jako 'Galuška a spol.', jenže některý z těch umělců se to včas dozvěděli a nějak zareagovali, takže z procesu sešlo. Buď si posypali hlavu popelem, nebo to všelijak zahráli do autu, já jim to nezažívám, jenže

---

<sup>438</sup> Terezie Nekvindová, Ve skle je práce víc než pro dva. Rozhovor s Jaroslavou Brychtovou, *Stavba*, 2008, č. 6, s. 10–11.

<sup>439</sup> Životopisy jsou součástí složky *Autoři projektu a některých exponátů* (společně se zastoupenými umělci a architekty, ale i s Franzem Kafkou), nedatované. Národní archiv, fond KGK 70.

<sup>440</sup> Podle sdělení Věry Čáslavské, březen 2011. Není jisté, zda se film promítal v kině v čs. pavilonu nebo v budově Laterny magiky v komerční části výstaviště.

<sup>441</sup> Pavel Kosatík, *Věra Čáslavská – Život na Olympu*, Mladá fronta, Praha 2012.

v tý síti zůstaly dvě malý rybičky, já a Krejčí; těm se nic neřeklo a ty se v tom nechaly.“<sup>442</sup> Chystané soudní líčení s tvůrci pavilonu v čele s generálním komisařem nakonec proběhlo formou revizního řízení a soudními řízeními v letech 1972–1976 pouze s funkcionáři pavilonu, generálním komisařem Miroslavem Galuškou a jeho zástupci Zdeňkem Koudelkou a Ladislavem Kostou. Znormalizovaná Vládní komise pro výstavnictví i příslušný odbor ministerstva zahraničí vypracovali po skončení výstavy negativní hodnocení, v němž bylo vedení pavilonu označeno za „centrum protisocialistických živlů“. Obvinění ze špatného hospodaření se svěřenými prostředky však obvinění vyvrátili díky tomu, že si uchovali kopie všech důležitých dokumentů.<sup>443</sup>



Vladimír Janoušek s modelem pro Ósaku. Foto: Jan Ságl, Archiv výtvarného umění v Praze.

## Ohlasy

Vlivem změněné politické situace v Československu byl úspěch doma ósackému pavilonu odepřen. Předmětem kritiky byl především problematický obsah, ale vinou toho zapadla neprávem i architektura pavilonu. Jedním z důvodů bylo jistě i to, že stavba zanikla, ale mnohem závažnější byla soustavná snaha o její vymazání z historie české architektury v průběhu období normalizace. Cíleně na ni nezbylo místo v reprezentativních publikacích o naší architektuře, protože byl pavilon

---

<sup>442</sup> Milena Slavická, Švejkárna na švejkárnu aneb Červená karkulka na Ruzyni. S Oldřichem Kulhánkem hovoří Milena Slavická, *Výtvarné umění*, 1996, sborník *Zakázané umění I.*, s. 20.

<sup>443</sup> Zdeněk Koudelka, Trpká zkušenost. Vzpomíná ředitel čs. účasti na Světové výstavě v Ósace, *Svobodné slovo*, 19. 1. 1990. V archivu Mileny Galuškové se uchoval *Formulář dohody o náhradě škody a uznání dluhu*, Kancelář generálního komisaře, 1974.

vykládaný jako protest proti okupaci Československa a možná i z toho důvodu, že tvůrci architektury pavilonu nebyli členy znovuustaveného normalizačního Svazu architektů. Příkladem je kniha Josefa Pechara o československé architektuře v letech 1945–1977, která budovu ósackého pavilonu zamlčela, i když se text i obrazová příloha věnují Expo 58 a Expo 67.<sup>444</sup> Zájem o pavilon a jeho rehabilitaci v očích odborné veřejnosti nastal až později, zejména díky Rostislavu Šváchovi, Petru Pelčákovi a Oldřichu J. Ševčíkovi.<sup>445</sup>

O výstavě brzy po jejím zahájení referoval nejen československý odborný tisk. Jak s odstupem dvaceti let vzpomínal Zdeněk Koudelka, o negativním hodnocení našeho pavilonu bylo předem rozhodnuto a denní tisk tuto situaci zpečetil.<sup>446</sup> Rudé právo psalo o „upachtěné snaze o světovost“, která je určena pouze pro elitní diváky,<sup>447</sup> Tvorba, týdeník pro politiku, vědu a kulturu, sice věnovala Expo 70 celou dvoustranu, ale nereprodukovala fotografii národního pavilonu a textově jej hodnotila jako málo angažovaný. „Akademismus abstraktního pojetí celé expozice“ postrádal konkrétní výpověď o socialistickém Československu.<sup>448</sup> Oproti tomu z výstavy Československo 1970 uspořádané v Moskvě při příležitosti Dnů československé kultury, probíhajících ve všech velkých městech SSSR, přinášelo stejné periodikum pravidelné zprávy.<sup>449</sup> Slovenský ministr kultury Válek ve slovenském deníku Pravda psal o formalismu a nerovnováze mezi obsahem a formou.<sup>450</sup> Posudek po skončení výstavy vyčítá i na první pohled neutrální, obecný námět, ztvárněný uměleckým způsobem: „Obsahová náplň [pavilonu] je plně ovlivněna ideovou rozkolísaností těchto let, kdy vrcholil nástup pravicových a antisocialistických sil v ČSSR. Původní scénář se vyhýbal jakémukoliv náznaku naší příslušnosti k socialistickému táboru (...) a dával přednost „všelidské“ tematice. (...) Pavilon působil pocitem klidu, harmonie a vyrovnanosti a vytvářel dojem pokojného místa mezi ostatními částmi výstavy. Vytváření těchto pocitů však nebylo cílem naší účasti v Ósace – šlo v první řadě o to, ukázat obraz socialistického Československa. (...) Umělecké prostředky, v nichž dali tvůrci našeho pavilonu přednost pochybným

---

<sup>444</sup> Josef Pechar, *Československá architektura 1945–1977*, Praha 1979. Dalšími příklady mohou být kniha fotografií Jaroslava Vebra s úvodem Otakara Nového, *Soudobá architektura ČSSR*, Praha 1980 nebo Felix Haas, *Architektura 20. století*, Praha 1978. Děkuji Rostislavu Šváchovi na upozornění na toto významové chybění.

<sup>445</sup> Viz Rostislav Švácha, *Česká architektura 1956–1970*, in: Zdeněk Hölzel (ed.), *Česká architektura 1945–1995*, Praha 1995, s. 39–51; Oldřich J. Ševčík – Ondřej Beneš, *Architektura 60. let. „Zlatá šedesátá léta“ v české architektuře 20. století*, Praha 2009 a texty zmíněných autorů, na něž odkazujeme v dalších poznámkách.

<sup>446</sup> Zdeněk Koudelka, *cit. dílo*.

<sup>447</sup> Viz například článek z Vladimíra Soleckého, *Československá účast v Ósace z Rudého práva* reprodukováný in: *Viktor Rudiš. Stavby a projekty 1953–2002*, Brno 2005, s. 56.

<sup>448</sup> Josef Švagera, *Expo 70 a Japonsko*, *Tvorba*, 1970, č. 21, 27. 5. 1970, s. 8–9.

<sup>449</sup> Jiří Hájek, *Československo 1970 aneb Jací jsme*, *Tvorba*, 1970, č. 21, 27. 5. 1970, s. 3.

<sup>450</sup> Ministr kultury Válek v *Pravdě* ze 14. 4. 1970, cit. podle Josef Švagera, *Expo 70 a Japonsko*, *Tvorba*, 1970, č. 21, 27. 5. 1970, s. 8–9.

snahám o „světovost“ a bezideové symbolice takový efekt nedocílily.<sup>451</sup> Neokázalost, klid a poezii „skleněného pavilonu“ naopak údajně vítal japonský tisk.<sup>452</sup> V *Architectural Review* napsal J. M. Richards o našem pavilonu: „Československo udržuje – vlastně zlepšuje – trvalý vysoký standard, na který jsme si už zvykli.“<sup>453</sup> a spolu s několika vybranými pavilony mu věnoval samostatné strany.<sup>454</sup> o pavilonu ČSSR v souvislosti s jeho architekturou i uměním (zejména *Skleněná řeka*) referoval také časopis *Graphis*,<sup>455</sup> většinou ale byli recenzenti uhranutí domácími architekty. Ósacký pavion tak nezaznamenal takový zahraniční ohlas jako montrealský.

Umělci a architekti, kteří se podíleli na pavilonu, byli autoři s vlastním pevným uměleckým názorem. Výtvarní umělci patřili do generace sdružující se na přelomu 50. a 60. let do tvůrčích skupin, které se po období socialistického realismu přihlásily k modernistické tradici českého umění. V roce 1964 mladí autoři z Bloku tvůrčích skupin převzali vedení Svazu československých výtvarných umělců a v čele s předsedou Adolfem Hoffmeisterem docílili významných změn v organizaci i ideovém pojetí výtvarného umění v Československu (z ósackých autorů byli v předsednictvu Svazu Čestmír Kafka a Stanislav Libenský). Po nástupu normalizace se pak za své reformní snahy během demokratizačního procesu v roce 1968 stali nepohodlnými a tvorba některých z nich (mj. Vladimíra Janouška, Čestmíra Kafky nebo Rudolfa Uhera) byla zatlačena do neoficiální nebo polooficiální sféry. Možnost pracovat na Expo 70 u nich tedy také vycházela z veřejného angažmá před rokem 1968, a ósacká výstava pro ně byla zároveň z tohoto důvodu i poslední příležitostí, kdy mohli reprezentovat oficiální státní umění v zahraničí. Pro některé to byla na dlouhou dobu poslední možnost vystavovat vůbec. Výjimku tvoří skláři, kteří i v době normalizace patřili mezi exponované autory. Mezníkem v tvorbě se pavilon stal i pro samotné tvůrce jeho konstrukce. Na počátku normalizace nebyli přijati do nově zřízeného výběrového Svazu architektů, a tak jim ani mezinárodní uznání jejich práce nezajistilo další podobně prestižní úkoly v Československu, natož v zahraničí.

V době, kdy architekti vyhráli soutěž, se existenciální pojetí pavilonu zdálo „silně apolitické“, jak si zapsal Miroslav Galuška.<sup>456</sup> Obecné lidské téma se v protest proti aktuální politické situaci změnilo až v průběhu příprav. Stejně tomu bylo s náplní pavilonu. Možnost prezentovat se ve svobodném světě umělci využili pro šíření

---

<sup>451</sup> Vyjádření 7. t. o. z 23. 12. 1970. Národní archiv, fond KGK 70.

<sup>452</sup> Josef Švagera, *cit. dílo*, s. 8.

<sup>453</sup> J. M. R. [J. M. Richards], Expo 70/Expo as architecture, *Architectural Review*, 1970, roč. 148, č. 882, s. 75.

<sup>454</sup> National pavilions, *Architectural Review*, 1970, roč. 148, č. 882, s. 83–98, o Československu s. 93–94.

<sup>455</sup> Shizuko Müller-Yoschikawa, A Designer's View of Expo '70, Osaka / Expo '70 aus der Sicht des Designers / Expo '70 dans l'optique du designer, *Graphis*, 1970/71, roč. 26, č. 150, s. 298–319.

<sup>456</sup> Osobní poznámky Miroslava Galušky, archiv Mileny Galuškové.

povědomí o křivdě, která se Čechoslovákům stala. Snažily se o to i československé hostesky, přítomné v pavilonu: „Bylo to nebezpečné, ale mnoho návštěvníků, zvláště těch z Evropy, pochopilo a dostalo ten správný výklad. (...) I někteří z [Japonců] správně pochopili, co náš pavilon chtěl říci. Ti ostatní ho většinou vnímali jako oázu klidu a galerii umění. Většina ostatních pavilonů ukazovala věci, náš pavilon prezentoval ideu.“<sup>457</sup> Kdo chtěl vidět politický podtext výstavy, zasadil si ji do kontextu dění v Československu. Kdo nechtěl, uviděl promyšlenou a umělecky působivou výstavu v architektonicky zajímavém pavilonu, která atakovala obecné existenciální pocity člověka. Umělci generace 60. let nevytvářeli explicitní politická díla, a ani pro Ósaku tomu nebylo jinak. Vkládání zakázaných významů bylo běžné pro veškeré umění té doby. Byl to určitý kód, kterému se podřídil způsob čtení diváka, i paranoia strážců vládnoucí ideologie. Proto by bylo nespravedlivé omezit se na interpretaci této unikátní přehlídky československého soudobého umění umístěné v jedinečné budově jako na pouhý soubor jinotajů. Příhodnější je hovořit v širším smyslu o reflexi okupace, než o explicitním protestu proti ní. Politický podtext výstavy spíše než v prvoplánovém vykládání jednotlivých děl ucítíme v celkovém vyznění pavilonu, v jeho vážném, až morálním tónu. Mix „přirozeného a oficiálního optimismu“,<sup>458</sup> který byl podle Martina Strakoše příznačný pro náš pavilon na Expo 58 v Bruselu a který s plnou silou startoval 60. léta, vystřídala poněkud skeptičtější nálada, ústící v posmutnělou naději, že budoucnost *musí* být lepší.

Německý termín *Gesamtkunstwerk*, hojně skloňovaný při Expo 58, můžeme použít i pro ósacký pavilon. Petr Pelčák dokonce záměrně opominul význam bruselské přehlídky a Ósaku prohlásil za „jediný opravdový Československý *Gesamtkunstwerk* nejméně od doby zániku první republiky“.<sup>459</sup> V Japonsku vznikla spíše umělecká výstava než expozice sloužící k propagaci státu a vládnoucí ideologii. Dobré podmínky k tomu vytvořil už básnický syžet – téma času ilustrované na radosti, úzkosti a naději bylo umělecky lákavé. Ideologické doplňky působily spíše kontraproduktivně, rozdíl mezi oběma názory byl tak patrný, že tato „vylepšení“ nemohla být brána vážně. Ke kvalitě pavilonu také velkou měrou přispěla zlatá éra sklářství, bez níž by se dal prostor splývající s exteriérem těžko vhodně naplnit. Vyplatila se i snaha vyjít vstříc japonské citlivosti, minimalistické pojetí instalace pavilon nepřehustilo a ukázalo jen to podstatné. Expozice vznikla s málo kompromisy, stejně jako konstrukce pavilonu, z níž se odvinula. Celek reflektoval nejen okupaci Československa v srpnu 1968, ale je i vyjádřením víry generace umělců v utopický model „socialismu s lidskou tvář“.<sup>459</sup> Politické vyznění pavilonu

---

<sup>457</sup> Rozhovor s Mirkou Adler, bývalou hosteskou na Expo 70, která v 80. letech emigrovala do Kanady, listopad 2009.

<sup>458</sup> Martin Strakoš, *Architektura Expo 58 v Bruselu a československý pavilon*, in: Vanda Skálová – Daniela Kramerová (eds.), *Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl I. poloviny 60. let*, Praha 2008, s. 106.

<sup>459</sup> Petr Pelčák, Vladimír Palla, in: Petr Pelčák, *Několik poznámek k současné architektuře*, Brno 2009, s. 100.

následně negativně ovlivnilo jeho hodnocení. Přesto byla československá účast na Expo 70 – slovy Viktora Rudiše – „ojedinělou situací v ojedinělé chvíli“, <sup>460</sup> jak pro samotné autory, tak i pro československé umění a architekturu.

---

<sup>460</sup> Rozhovor s Viktorem Rudišem, březen 2008.

## Proměny galerijního prostoru v českém umění 60. let: výstava jako médium

Výstava jako moderní forma reprezentace existující zhruba od poloviny 19. století se stala začátkem 20. století významným prostředkem avantgardního hnutí, jmenovitě sovětských konstruktivistů nebo pozdních surrealistů, kteří skrze ni manifestovali a šířili své postoje.<sup>461</sup> S tím se pojí také instalační experimenty, které později vyústily v institucionalizaci moderního a současného umění. V 60. a 70. letech experimentů ubylo, protože se tyto formy konsolidovaly jakožto závazné konvence. Naopak instalace se emancipovala jako nové umělecké médium.<sup>462</sup> V této době se pomalu narušuje modernistický ideál galerie jako jednoduché budovy s funkčním rozvržením a světlými prostornými výstavními sály, v nichž může divákovo „oko bez těla“ nerušeně recipovat jednotlivé umělecké originály. Neutralitu „bílých kostek“ začala v 60. a 70. letech zpochybňovat umělecká i teoretická institucionální kritika.<sup>463</sup> Šedesátá léta jsou rovněž obdobím, kdy organizování výstav přechází ze samotných umělců na výstavní profesionály – galeristy a kritiky.<sup>464</sup> Na konci desetiletí vzniká přímo institut kurátora jako nezávislého tvůrce výstav nespázaného s konkrétní institucí.<sup>465</sup> Prestiž a význam profese, která artikuluje aktuální témata a problémy umění, roste. Rodí se to, co dnes považujeme za naše institucionální konvence: pojetí výstavy jako instalace, interaktivita, site-specificita nebo multimedialita.

V 60. letech v československém prostředí o profesi kurátora nebo kurátorky ještě hovořit nelze. Ale mezi historiky umění a kritiky najdeme řadu těch, kteří jako kurátoři pracovali a vytvářením výstav manifestovali své názory či přispívali k posouvání jeho možností. Tvůrce výstavy jako celku založeného na jednotící koncepci se tehdy nazýval „komisař výstavy“, pojmenování se ale používalo i k označení technického zajištění, případně oficiálního zaštitění odborníkem ze státní instituce. Z pohledu výstavy jako celistvého média je podstatné, že do českého umění (a do slovenského ještě radikálněji) pronikají ve 2. polovině 60. let nové umělecké přístupy: rozvíjí se performance a happening v městském prostoru i

---

<sup>461</sup> Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20<sup>th</sup> Century*, University of California Press, 1994.

<sup>462</sup> Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, The MIT Press 1998, s. xxiii.

<sup>463</sup> Za všechny zmiňme vlivnou sérii esejů Briana O'Doerthyho, která vycházela v časopise *Artforum* v roce 1976 a později byla vydána jako kniha. Brian O'Doerthy, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, rozšířené vydání, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1999.

<sup>464</sup> Bruce Altshuler, *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962–2002*, Phaidon 2013, s. 11.

<sup>465</sup> Událo se tak v souvislosti s výstavou *When Attitudes Become Form* v Kunsthalle Bern (1969), kterou připravil tehdejší ředitel instituce Harald Szeemann. Tento post po kontroverzích spojených s výstavou opustila věnoval se organizování výstav na volné noze.

v přírodě, a audiovizuální kinetické umění, pracující se třemi dimenzemi.<sup>466</sup> Čím dál více se skloňuje termín „prostředí“,<sup>467</sup> vycházející z překladu anglického „environment“, termínu, který do umění vnesl americký zakladatel happeningu Allan Kaprow. Tyto postupy, jež ze své podstaty vyžadují uvažování v prostoru a jež se u nás označovaly i jako situační umění, integrace trojrozměrných výtvarných oborů, trojrozměrné projekty, prostorové kompozice nebo akce v prostoru,<sup>468</sup> rozšiřují tradiční kategorie malby a sochy na další média.

Se zájmem o prostorové instalace jako o nové umělecké médium (ve smyslu *installation art*)<sup>469</sup> vzniká i zájem o možnosti instalování výstav (*installation of art*), a v důsledku toho i o promyšlení výstavy jako smysluplného celku. V průběhu 60. let tedy můžeme sledovat proměnu v chápání výstavy výtvarného umění jakožto specifického média, jak ji rozumíme dnes. Příkladů ale v této dekádě ještě nenajdeme mnoho. Převládající situace tehdy vypadala zhruba takto: oficiální i neoficiální výstavy prezentují obrazy, kresby, grafiky či sochy, případně vše dohromady nebo v určité kombinaci. Zpočátku desetiletí je navíc výstavní prostor doplněn sedacím nábytkem, popřípadě květinovou výzdobou. Od poloviny 60. let se umění nevystavuje pouze v galerijním prostoru, případně ateliéru (u umělců, kteří se do oficiálních výstavních sál nedostali), vydává se také ven, ať v podobě asambláží Milana Knížáka, které vytvářel na ulici pražského Nového světa (1964) nebo výstavy *Socha a město* (1969) v Liberci, rozsáhlé přehlídky umění ve veřejném prostoru připravené Hanou Seifertovou a Ludmilou Vachtovou, která byla první tohoto druhu u nás a již mimogalerijní prezentace 60. let vyvrcholily.

Adriena Primusová považuje za jednu z prvních výstav, která promyšleně pracuje s prostorem, vystoupení skupiny Máj 57 v Obecním domě v Praze v roce 1957, jejíž instalaci měl zřejmě na starosti Zdeněk Palcr.<sup>470</sup> Jako důvody pro toto tvrzení uvádí

---

<sup>466</sup> Bystře a sympaticky drze to vyjádřila Ludmila Vachtová v recenzi bienále v San Marinu, které se přímo soustředilo na nové výtvarné tendence: „Jistá opotřebovaná teze tvrdí, že umění a život mají něco společného. Zdá se, že čím dál, tím víc, takže se už nedá mluvit o umění v klasickém rozměru soch, obrazů a klasických listů. (...) Zdá se, že teprve nedávno s definitivní platností skončilo to, čemu říkáme renesanční okruh. (...) Ať tak či onak, je konec starých časů, pánové.“ Ludmila Vachtová, Tisíc mil. Bienále v San Marinu, *Výtvarná práce*, 1968, č. 1, s. 12 a č. 2, s. 11.

<sup>467</sup> Josef Hlaváček, Tvorba prostředí, *Výtvarné umění*, 1968, roč. 18, č. 4, s. 207; Vlasta Čiháková, Páté pařížské bienále mladých, *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 1, s. 1, 10; Vlasta Čiháková, Kinetismus, Spektakl, Environment, *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 18, s. 12.

<sup>468</sup> Magdalena Deverová, *Instalace vnitřního prostoru – její počátky v českém umění*, diplomní práce, Masarykova univerzita v Brně, 2009, s. 25.

<sup>469</sup> Srv. Claire Bishop, *Installation Art. A Critical History*, Routledge 2005. Jedná se o pojem užívaný až od 70. let, v 60. letech mu předcházelo právě označení *environment*.

<sup>470</sup> V roce 1960 také citlivě instaloval výstavu, kterou měl společně se Stanislavem Podhrázkým (Praha, Alšova síň), svou samostatnou výstavu v Nové síni (1970) pojal jako shluky soch, které umístil přímo na podlahu, kam také napsal číslice odkazující k popiskám. Záběr do výstavy reprodukován ve *Výtvarné práci*, 1970, roč. 18, č. 22, s. 5.

citlivé umístění soch do prostoru a sokly provedené ve dvou barevných odstínech.<sup>471</sup> Jsou to však velice jemné rozdíly na to, abychom tuto výstavu mohli považovat za instalačně převratnou. Otázkou je, zda v tomto případě kritérium inovativnosti instalace vůbec nastolovat. Zásadní impulz, který by vyšel z proměny charakteru umění, u nás ještě nenastal. Ve 2. polovině 60. let již někteří umělci komponují svou výstavní prezentaci jako prostorovou práci, v níž uvádějí vystavené objekty do určitých vztahů. Neomezují se pouze na bílé neutrální stěny, ale zahrnují také podlahu nebo strop galerie, výstavu pojmají jako procesuální událost nebo počítají s procházením a participací diváka. Umělci i kritici si kladou otázky vztahu objektu, okolí a diváka.

Odborný tisk ve 2. polovině 60. let nereprodukoval pouze jednotlivá umělecká díla, jak bylo předtím zvykem, ale ve větší míře také záběry do výstav. Dokládá to i popiska v časopise *Výtvarná práce* v roce 1970 pod fotoreportem z výstav Libora Fáry, Jana Kubíčka a Jany Želibské, která explicitně sděluje: „Myšlenka výtvarných prostředí nachází v našich výstavních síních stále výraznější uplatnění, o čemž svědčí zejména výstavní program pražské Špálovy galerie.“<sup>472</sup> Výtvarné časopisy také informují, i když zřídka, o jiných přístupech k muzejní prezentaci v zahraničí,<sup>473</sup> český čtenář si může prohlížet i záběry do zahraničních výstav, zejména amerických minimalistů, kteří prvně začali pokládat své sochy na podlahu galerie bez potřeby vyzdvihnout je na sokl.<sup>474</sup> Dostupné jsou také zprávy o výstavách pojatých jako proces, kdy umělci pracují přímo v galerii a vytvářejí site-specific objekty a instalace: časopis *Výtvarné umění* informoval o přelomových výstavách *Anti-illusion: procedures/materials* (1969, Whitney Museum, New York) nebo *Op Losse Schroeven* (1969, Stedelijk Museum, Amsterdam), o druhé z jmenovaných, jejímž „výsledkem jsou předměty, které se „rozcházejí s pojetím výtvarného díla jako ukončené věci,“<sup>475</sup> dokonce prostřednictvím původního rozhovoru s kurátorem Wimem Beerenem, který vedl slovenský literární kritik Mojmír Grygar.<sup>476</sup>

---

<sup>471</sup> Adriana Primusová, Zpět, ven a znovu zpět do výstavních síní, in: Ondřej Horák (ed.), *Místa počínů. Historie výstavních prostorů u nás od 19. století po současnost*, Komunikační prostor Školská 28, Praha 2009, s. 47.

<sup>472</sup> *Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 1, s. 3. Jednalo se o tyto výstavy: Libor Fára, Stop time: Vybrané práce z let 1945–1969 (21. 11. 1969 – 14. 12. 1969), Jan Kubíček (20. 12. 1969 – 11. 1. 1970), Jana Želibská, Kandarja Mahadeva (20. 12. 1969 – 11. 1. 1970).

<sup>473</sup> S., Hulténovo museum zítka, *Výtvarná práce*, 1971, roč. 19, č. 3, s. 7.

<sup>474</sup> J.H. [Josef Hlaváček], Carl André o svém díle, *Výtvarné umění*, 1970, roč. 20, č. 10, s. 480–481; J.H. [Josef Hlaváček], Hovoří Robert Morris, *Výtvarné umění*, 1970, roč. 20, č. 10, s. 481–484; kub, Experimentální tvorba Richarda Serry, *Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 22, s. 7; Zdeněk Felix, Minimal-Art v Evropě, *Výtvarná práce*, 1969, roč. 18, č. 3–4, s. 7. Bez soklu se u nás obešly např. výstavy *Socha a kresba*, Mánes, 1967 nebo *Nová citlivost*, Dům umění města Brna, 1968.

<sup>475</sup> Mojmír Grygar, O tzv. situačním umění, *Výtvarné umění*, 1970, roč. 20, č. 4, s. 196–198.

<sup>476</sup> Výstava podle ještě neustálené terminologie ukázala „mikroemotivní“ (rozuměj arte povera nebo land art) a „situační umění“ (konceptuální umění), Beeren je označen jako „organizátor výstavy“ – tedy už ne komisař, ale ještě ne jako kurátor.

České, potažmo československé prostředí tedy nebylo od aktuálního dění informačně izolované, tyto zprávy jistě podpořily odvahu českých umělců experimentovat s výstavním prostorem (jak je zřejmé i ze zvýšené frekvence takových výstav koncem 60. let), ta však byla daná také vnitřním vývojem samotného umění i provozu umění. Důležitým impulzem byl v prosinci 1964 sjezd Svazu československých výtvarných umělců, který si zvolil nové vedení v čele s Adolfem Hoffmeisterem. Následné změny ve směřování Svazu měly nesporný vliv na uvolnění dramaturgie výstav a na profilaci jednotlivých galerií. Nedá se ale říct, že by obsahová proměna přímo úměrně souvisela s formální proměnou výstav, i když jí zcela jistě připravila vhodné podmínky. V Praze ovlivnila transformace Svazu přepsání galerijní mapy.<sup>477</sup> Nejen že řada galerií nově vznikla, ale proměnily se i programy již existujících výstavních síní. Výstavní plány musely doposud procházet složitým schvalovacím procesem, což vedlo k nevýrazné, rozmělněné a vzájemně se podobající koncepci. Po změnách ve Svazu se odpovědnost svěřila výstavní komisi jmenované pro každou galerii zvlášť, s výkonným komisařem, který zastával funkci dnešního hlavního kurátora a který – v součinnosti s komisí – tvořil výstavní dramaturgii. Když chtěl Jindřich Chaloupecký vysvětlit toto rozdělení rolí, použil příměru redakce časopisu: „...[galerie byly] svěřeny jednotlivým umělcům nebo teoretikům, aby je redigovali, jako se redigují časopisy. K ruce měli mít výstavní rady, podobné radám redakčním.“<sup>478</sup> Stejně jako u redakčních rad, i činnost výstavních komisí se pohybovala od aktivní participace až po ryze formální účast. Například Ludmila Vachtová popírá, že by komise Galerie na Karlově náměstí složená z Jana Koblasy, Jiřího Koláře, Bohumíra Mráze a Zdeňka Sýkory jakkoli výstavní program ovlivňovala.<sup>479</sup>

Díky novému způsobu vedení se galerie vyprofilovaly a soustředily kolem sebe nejen vlastní publikum, ale i spřízněný okruh autorů, podobně, jako se to doposud dělo v případě tvůrčích skupin. Jindřich Chaloupecký v těchto buňkách viděl základ pro znovu vybudování pražské výtvarného života. Svou „tvář“ podle něho měly galerie Hollar, Galerie U Řečických (ve Vodičkově ulici, činnost zahájena v dubnu 1966), Galerie Vincence Kramáře (vznikla v září 1964, sídlila v Dejvicích v ulici Čs. armády, vedl ji František Doležal) a Galerie D (na Smíchově v Matoušově ulici, od května 1965, vedl ji Karel Vysušil).<sup>480</sup> Jistě mezi ty důležité galerie Chaloupecký řadil i „svou“ Galerii Václava Špály, a nejspíš i Galerii na Karlově náměstí, kterou od jara 1965 do

---

<sup>477</sup> Srv. Výstavní život podle nového vzorce [anketa], *Výtvarná práce*, 1965, roč. 13, č. 20, s. 4.

<sup>478</sup> Jindřich Chaloupecký, Jak vystavovat, *Výtvarná práce*, 1971, roč. 20, č. 1, s. 4.

<sup>479</sup> Barbora Špičáková, *Ludmila Vachtová 1964–1971: Galerie na Karlově náměstí, Galerie Platýz, Sochařské výstavy v Liberci*, diplomní práce, Vysoká škola umělecko-průmyslová v Praze, Praha 2009, s. 10.

<sup>480</sup> Jindřich Chaloupecký, *cit. dílo*. Děkuji Báře Špičákové za zpřístupnění kopií dobových pramenů (seznamy galerií se statistikou návštěvnosti, strojepis, Národní archiv v Praze, Fond SČSVU, karton 92), díky kterým jsem mohla údaje zpřesnit. Srv. také Barbora Špičáková, *Pražské galerie 1965–1971*, diplomní práce, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010.

podzimu 1969 vedla Ludmila Vachtová, v tu dobu zřejmě jeho největší konkurentka co se týče vedení galerie.<sup>481</sup>



Výstava Stana Filka v Galerii na Karlově náměstí v Praze, 1966. Foto: Archiv výtvarného umění v Praze.

### Experimenty s formátem výstavy

Nejodvážnější instalace a experimenty s formátem výstavy se děly ve druhé polovině 60. let právě ve dvou posledně jmenovaných pražských galeriích, občas ale vznikaly i jinde. Hned u první výstavy, kterou Ludmila Vachtová v Galerii na Karlově náměstí udělala, si dovolila vybočení z konvencí.<sup>482</sup> Obraz Františka Kupky pověsila – i když více z utilitárních než estetických důvodů – do prostoru galerie tak, aby byly viditelné obě strany.<sup>483</sup> I v případě první samostatné výstavy Aleny Kučerové (také 1965) se v galerii pracovalo prostorově. Kurátor výstavy Arsén Pohribný proměnil matrice k jejím grafikám v samostatné objekty tím, že je zavěsil od stropu do

---

<sup>481</sup> Dále se na pomyslné galerijní mapě Prahy 2. poloviny 60. let nacházely tyto instituce: Československý spisovatel, Nová síň, Alšova galerie, Galerie bratří Čapků (od 1965), Galerie mladých (v Mánesu, od ledna 1966), Galerie Fronta nebo Galerie na Betlémském náměstí (od června 1966, předcházela jí Kabinet architektury a užitého umění Purkyně, pod vedením Vítězslava Procházky se specializovala na architekturu a umělecké řemeslo).

<sup>482</sup> I před jejím příchodem se ale ojediněle s výstavním prostorem experimentovalo, jak dokládá fotografie a krátká zmínka o výstavě Věry Janouškové a Adrieny Šimotové v březnu a únoru 1960, v níž místo masivních soklů užily kovové konstrukce a zrušily pravidelné rozestupy mezi obrazy: Dva experimenty tentokrát ve výstavnictví, *Kultura*, 1960, s. 4–5. Instalaci provedl zřejmě Josef Kaplický.

<sup>483</sup> Rozhovor s Ludmilou Vachtovou, listopad 2012.

volného prostoru.<sup>484</sup> Vyznění výstav v malé galerii o dvou místnostech rušila kromě dřevěného táflování ve vstupní místnosti také všudypřítomná šachovnicová podlaha. Ve třech případech, kdy se s ní umělci Stano Filko, Stanislav Zippe a Jan Svoboda (prostřednictvím Stanislava Kolíbala, o němž je pojednáno níže) pokusili vypořádat, dopadly výstavy z instalačního hlediska nejzajímavěji. Stano Filko<sup>485</sup> uspořádal svůj celek jako „obydlí“. Podlahu pokryl zrcadly a vystavil asambláže „oltářů současnosti“ z nalezeného materiálu, jejichž stříbrně a zlatě natřené plochy doplňovaly pornografické fotografie kombinované s úlomky zrcadel a reprodukcemi gotických madon. Environment pojal jako happening, „odrazový můstek psychické aktivizace diváka“, který se tím, že manipuluje s vystavenými předměty, mění v „účastníka živého obrazu.“<sup>486</sup> Jinak pojal svou první samostatnou výstavu Stanislav Zippe.<sup>487</sup> Teprve šestadvacetiletý člen skupiny Syntéza vytvořil přímo pro rozměry galerie, kterou ponořil do tmy, světelně-kinetický objekt. Dušan Konečný, jenž předtím v galerii představil moskevské kinetisty (1965), ji označil za „zdařilý pokus o realizaci kinetického environmentu.“<sup>488</sup>

V Galerii Václava Špály v Praze na Národní třídě, která byla mnohými umělci považovaná za nejvyšší výstavní metu, byl ve 2. polovině 60. let komisařem kritik Jindřich Chaloupecký,<sup>489</sup> který kolem galerie cíleně budoval okruh progresivních autorů; v roce 1967 dokonce na základě dotazníku poslaného vybraným umělcům plánoval ustavit trvalejší seskupení, které podle něho mělo „získat kulturní autoritu.“<sup>490</sup> Instalačně podnětných výstav se v galerii odehrála celá řada, dvě z nich byly ale na české prostředí skutečně nezvyklé. Obsáhly v sobě akční prvek, pomíjivost a práci s prostorem. V pořadí druhou z nich byla jednodenní výstava Evy Kmentové *Stopy* (1970), za níž kurátorsky stál právě komisař galerie. Autorka rozmístila po podlaze galerie sádrové odlitky svých chodidel, které tvořily jednodenní proud od vstupu do galerie přes přízemí a po schodech pokračovaly do prvního patra, kde neurčitě končily u prosklené stěny do ulice. Prostřednictvím absolutně redukované instalace mohli diváci následovat stopy autorky, přítomné v negativním otisku.<sup>491</sup> O rok dříve vznikl environment Zorky Ságlové prezentovaný v rámci výstavy *Někde Něco*, která konfrontovala tvorbu dvou manželských párů: Běly a

---

<sup>484</sup> Marie Klimešová, *Alena Kučerová*, Galerie Pecka, Praha 2005, s. 33.

<sup>485</sup> Stano Filko, *Obydlí 1966 skutečnosti-současnosti*, únor 1967.

<sup>486</sup> Zdeněk Felix, *Z ateliéru Stanislava Filka*, *Výtvarné umění*, 1967, roč. 17, č. 7, s. 350–351.

<sup>487</sup> *Stanislav Zippe, Kinetické objekty*, 13. 8. – 14. 9. 1969.

<sup>488</sup> Dušan Konečný, Stanislav Zippe, *Výtvarné umění*, 1970, roč. 20, č. 7, s. 342–343.

<sup>489</sup> Výstavní komise: Jiří Balcar, Pavel Hlava, Eva Kmentová, Vladimír Janoušek, Čestmír Kafka, Stanislav Kolíbal, Vladimír Kopecký, Eva Petrová.

<sup>490</sup> Jan Kapusta ml., *Miloslav Chlupáč*, katalog výstavy, Arbor Vitae – Státní galerie výtvarného umění v Náchodě, Praha – Náchod, 2000, s. 198.

<sup>491</sup> Výstava se uskutečnila 17. 3. 1970. Svou podobou odkazuje k americkému minimalismu, Kmentová ale nepracovala s rytmem seriality, každý odlitek byl originál, což vjem skutečně absolvované cesty umocňovalo.

Jiřího Kolářových a Zorky a Jana Ságlových.<sup>492</sup> Zorka Ságlová vystavila v podzemí galerie dílo nazvané *Hay–Straw* (Seno–Sláma), k němuž vyšla – vedle katalogu k celé výstavě – také speciální tiskovina, která zachytila tento efemérní environment z balíků slámy a sušené vojtěšky. Autorka výstavu pojala jako čtrnáctidenní happening, během něhož do galerie chodila společně s přáteli podobně jako na louku seno rozhazovat, obracet a na noc shrabávat. Vnesení přírodního prvku, práce a skutečného života do galerie bylo nekompromisním gestem nejen v Československu.<sup>493</sup> Také Běla Kolářová pojala svou část výstavy procesuálně prostřednictvím objektů z jídla, tedy opět pomíjivého materiálu.<sup>494</sup> Naopak prostorově se prezentoval Jiří Kolář: do prvního patra galerie umístil své dva *Manifesty kontinuálního umění I. a II.* (1969), identická černo-bílá a bílo-černá prostředí složená z dřevěných necek a dvou objektů zavěšených na zdi.<sup>495</sup> Na vznik díla mohla mít vliv i Kolářova zkušenost z výstavy documenta v Kasselu, které se rok předtím účastnil a která zdůraznila právě formu environmentu.<sup>496</sup> Jedna z klíčových výstav 60. let založená na konceptuálním přístupu k umění vznikala v době nepřítomnosti Jindřicha Chalupického a ukazuje, že instalační novátorství či experimenty s médiem výstavy nebyly pouze výhradou jeho kurátorského vedení. Výstavní termín měl na starosti Jiří Padrta, který přesnou podobu exponátů s komisařem galerie zřejmě nekonzultoval, takže podle vzpomínek pamětníků výstava Chalupického nemile překvapila, až pohoršila.<sup>497</sup> Pozoruhodné je, že obě akce byly kratší než ostatní výstavy v této galerii, které běžně trvaly tři týdny až měsíc. Jakoby se jejich organizátoři báli, že takovýto experiment neunesou celý výstavní termín, i když k oběma vydali samostatné katalogy.

Prostorové umění se soustavně rozvíjelo také mezi členy Klubu konkrétistů, zejména v díle Dalibora Chatrného, Václava Ciglera nebo Jiřího Bieleckého.<sup>498</sup> Posledně jmenovaný, z nich nejméně známý umělec dospěl přes experimenty s kresbou kouřem a prostřiháváním papíru k velkoryse pojatým závěsným objektům ze syntetických materiálů, které vznikaly prořezáváním. Nazýval je gravitabily proto, že se jednak na výsledném tvaru podílela gravitační síla a také proto, že jejich součástí byl náhodný pohyb daný působením vzduchu na lehký materiál. Zdeněk Felix, který o umělci informoval při příležitosti jeho výstavy v Galerii bratří Čapků v Praze (1969),

---

<sup>492</sup> Výstava se konala ve dnech 14. 8. 1969 – 31. 8. 1969, autor textu v katalogu Jiří Padrta.

<sup>493</sup> Např. proslulá výstava Jannise Kounellise, v níž v jedné římské galerii ustájl dvanáct koní, proběhla ve stejném roce.

<sup>494</sup> Marie Klimešová, Experiment, řád, důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové, in: *Experiment, řád, důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové*, katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc 2006, s. 15.

<sup>495</sup> Reprodukovány na záložce Kolářovy monografie od Miroslava Míčka, *Jiří Kolář*, Praha 1970.

<sup>496</sup> Kolářův názor na výstavu je patrný z rozhovoru Vlasty Čihákové, Documenta Kassel '68 [Rozhovor s Jiřím Kolářem], *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 16–17, s. 16.

<sup>497</sup> Rozhovor s Janem Ságlem, prosinec 2013.

<sup>498</sup> Více viz Magdalena Deverová, *Instalace vnitřního prostoru – její počátky v českém umění*, diplomní práce, Masarykova univerzita v Brně, 2009, s. 57–72.

jej srovnával s americkými minimalisty pro práci s prefabrikovaným materiálem a převládnutím konceptu nad řemeslným provedením. Zahnutí gravitace a měkkého materiálu odkazuje ještě dál k aktuálnějšímu post-minimalistickému umění antiformy Richarda Morrisse nebo Evy Hesse, které právě vznikalo. Narozdíl od minimalistů ale autor nezavěšené objekty umístěné na zem ještě podkládal dřevěnou deskou. Prostřednictvím Bieleckého prací bylo podle Felixe možné „nově definovat prostor.“<sup>499</sup> Na české prostředí zcela nezvyklé bylo i to, že se samotné objekty měnily s každým místem, v němž byly nainstalované, a také v závislosti na přítomnosti diváků.

## Instalace Stanislava Kolíbala

Sochař Stanislav Kolíbal si zaslouží zvláštní pozornost, neboť se – zřejmě jako jediný v 60. letech – systematictěji věnoval instalaci jiných výstav než pouze svých vlastních a z dnešního pohledu se zdá být předchůdcem (nebo dokonce zakladatelem linie) současných umělců-architektů výstav (Jiří Příhoda, Zbyněk Baladrán, Tomáš Svoboda ad.).<sup>500</sup> Kolíbal připravil nejen kolektivní prezentace skupiny UB12, jejímž byl členem, ale také je spojen s Galerií Václava Špály a dílčími úkoly i s dalšími prostory.<sup>501</sup> Starost o výstavu často pojímal komplexně, graficky upravil také příslušný katalog a pozvánku. Jeho zájem o prostor jistě podpořilo studium scénografie u Františka Trösterera, které absolvoval po ateliéru užité grafiky na Vysoké škole umělecko-průmyslové, i práce pro architekturu, již se v 60. letech intenzivně věnoval. Navíc koncem 60. let začíná první instalace vytvářet i ve své volné tvorbě: v roce 1969 vzniká na podlaze jeho ateliéru dílo *Na tomto místě* ze sádrových objektů a kresby křídou, od kterého odvíjí svou další práci.<sup>502</sup>

I když instalování výstav řadil Jaromír Zemina při hodnocení umělcova díla mezi „užitkové činnosti“, které spolu s jeho prací pro architekturu a ilustrací knih spíše sloužily ostatním oborům než jemu samotnému,<sup>503</sup> Kolíbal si v nich zároveň mohl ověřovat a tříbit jednotlivosti, které potom použil ve své volné tvorbě. V instalacích výstav pracoval především s rytmem<sup>504</sup> a vychýlením z něj, jako například v případě výstavy Zdeňka Palcra<sup>505</sup> nebo vlastní výstavy v Nové síni, kdy své sochy a objekty

<sup>499</sup> Zdeněk Felix, Z ateliéru Jiřího Bieleckého, *Výtvarné umění*, 1969, roč. 19, č. 6, s. 308–310.

<sup>500</sup> Srv. publicistický článek Kateřiny Černé, Instalace expozice. Výstava mezi konceptem a vizualitou, *Art&Antiques*, 2011–2012, č. 12 a 1, s. 46–51.

<sup>501</sup> Seznam jeho instalací 60. let viz příloha.

<sup>502</sup> Převratnost tohoto gesta pojmenoval už Josef Kroutvor, Kolíbalův živel bytí, *Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 4, s. 4.

<sup>503</sup> Jaromír Zemina, Stanislav Kolíbal, *Výtvarné umění*, 1968, roč. 18, č. 5, s. 224–234.

<sup>504</sup> *Mostra d'arte contemporanea cecoslovacca, Castello del Valentino*, Turín, Itálie, od 4. 3. 1967. „Dvě šikmé řady člení celý tichý obrovský prostor bez jediného obrazu,“ napsal Stanislav Kolíbal, Naše Torino 1967, *Výtvarná práce*, 1967, roč. 15, č. 10, s. 10.

<sup>505</sup> Zdeněk Palcr, Praha, Nová síň, 1. 10. – 25. 10. 1970.

instaloval do půlkruhů, přičemž vedle sebe kontrastně kladl figurální a abstraktní práce, a z řádu vychýlil dva solitéry.<sup>506</sup> Že přicházel s novým pojetím formální podoby výstav, si uvědomovali už jeho současníci: „Sledujeme-li Kolíbalovy instalace výstav, neujde nám, že se vymykají běžnému výstavnickému pojetí. Návštěvníka zneklidní jakoby do cesty položené plastiky, jinde zas přemíra volného prostoru a prázdných stěn,“ napsal na počátku normalizace architekt výstav Emil Zavadil, když se zapojil do veřejné polemiky Jindřicha Chaluppeckého s Ivanem Jirousem ohledně přehlídky *Konfrontace II* (1970) v Galerii Nova<sup>507</sup> – výstavní síni, ve které po svém nuceném odchodu z Galerie Václava Špály začal Jindřich Chaluppecký působit.<sup>508</sup> Chaluppecký tehdy pouze určil autory, kteří by na výstavě měli být zastoupeni, a koncipování výstavy přenechal jejímu architektovi, Stanislavu Kolíbalovi.<sup>509</sup> I proto Ivan Jirous zaměřil svou kritiku především na něho. Vadila mu Kolíbalova „modernistická“ instalace, v níž položení sochařských objektů přímo na parketovou podlahu objekty „úplně ubíjí“, a kdy „jakoby [Kolíbal] zdůrazňoval prioritu návrhu prostorového uspořádání výstavy před potřebami a účinkem díla samotného.“<sup>510</sup> Emil Zavadil tuto situaci viděl naopak jako pozitivum, v popisu Kolíbalovy práce užívá sousloví „vyšší celek“, tedy vytvoření útvaru, který dává smysl sám o sobě a vytváří určité pole vztahů. Není to kurátor (jak jsme dnes zvyklí), kdo tento „vyšší celek“ dává dohromady, ale výstavu jako specifický, „mnohohlasý“ útvar vytváří autor instalace a navíc činný umělec – podobně jako v případě surrealistických výstav pracoval Marcel Duchamp nebo jako v případě československých pavilonů na Expo 67 a Expo 70 František Cubr, respektive Stanislav Libenský, Čestmír Kafka, Vladimír Janoušek a Vladimír Nývlt.<sup>511</sup>

---

<sup>506</sup> Stanislav Kolíbal, *Nová síň*, Praha, 18. 5. – 18. 6. 1967.

<sup>507</sup> Debata o způsobech vystavování nakonec na stránkách *Výtvarné práce* skončila vcelku příznačně. Eduard Stavinoha v reakci na Chaluppeckého text *Jak vystavovat (Výtvarná práce 1/1971)* napsal v souvislosti s novými stanovami nového Svazu českých výtvarných umělců v prosinci 1970: „I na naší půdě musíme usilovat, aby se estetika vrátila opět do služeb etiky. Socialistické etiky!“ Eduard Stavinoha, *Jak vystavovat [reakce na Jindřicha Chaluppeckého]*, *Výtvarná práce*, 1971, roč. 20, č. 3, s. 6.

<sup>508</sup> Emil Zavadil, *Kolíbalova Konfrontace*, *Výtvarná práce*, 1971, roč. 19, č. 1, s. 4. Galerie Nova sídlila ve Voršilské 3 v patře nad Novou síní. Bližší údaje k výstavě nejsou známy, podle recenze Ivana Jirouse (*Výtvarná práce 25–26/1970*) zde s jistotou vystavovali Václav Boštík, Václav Cígler, Bedřich Dlouhý, František Foltýn, Eva Kmentová, Kamil Linhart, Karel Malich a Miloš Ševčík. O týden předtím se uskutečnila *Konfrontace I*, které se podle zprávy o výstavě (*Výtvarná práce 24/1970*, s. 5) účastnilo 17 malířů, sochařů a grafiků: Jiří Anderle, Eva Bednářová, Olga Čechová, Vladimír Janoušek, Jiří John, Josef Jíra, Čestmír Kafka, Valerián Karoušek, Stanislav Kolíbal, Jiří Kolář, Alena Kučerová, Mikuláš Medek, František Ronovský, Stanislav Podhrázký, Zdeněk Palcr, Ota Slavík, Aleš Veselý.

<sup>509</sup> V případě této výstavy se jedná o největší autonomii v Kolíbalově práci architekta výstavy. Rozhovor se Stanislavem Kolíbalem, březen 2014.

<sup>510</sup> Ivan Jirous, *Konfrontace II*, *Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 25–26, s. 2.

<sup>511</sup> Toto na první pohled poněkud divoké srovnání zde uvádím proto, že se v celé práci snažím dívat na zavedené kategorie výstava umění a světová výstava jako na jeden celek podřízený médiu výstavy obecně. O Duchampových instalacích viz Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations*, The MIT Press 2001.

Stanislav Kolíbal měl v tu dobu s instalováním výstav četné zkušenosti. Mezi instalačně nezvyklé patřila už jeho samostatná výstava v Alšově síni Umělecké besedy v Praze, která se odehrála v únoru 1960 a představila jeho ilustrace dětských knih. Kolíbal zvolil minimalistickou instalaci soustavy subtilních stolů, speciálně navržených pro tento prostor tak, aby společně tvořily jednu linku. Na nich se pod sklem nacházely ilustrace, které v několika kusech pokračovaly i na bílé stěně. Doplnily je objekty z drátů a papírů v podobě abstrahovaného stromu, ryby nebo kopce, které měly evokovat atmosféru vystavených ilustrací. Ilustrace i objekty v prostoru jemně levitovaly díky „kieslerovskému“ odsazení od stěny prostřednictvím malých panelů z překližky na tyči. Tehdy ještě obvyklé křeslo sloužící odpočinku návštěvníků, zahrnul umělec do své koncepce a použil designový výrobek z lehké konstrukce, který s pojetím výstavy korespondoval. Kolíbal zrušil obvyklou souměrnost, výstavu dynamizovaly geometrické barevné plochy, jak si povšiml recenzent periodika *Kultura*. I když výstavu hodnotil kladně jako odvážný experiment, obával se, aby nepřevážila výstavnická invence a technika nad samotným výtvarným dílem,<sup>512</sup> tedy to, co o deset let později autorovi vytýkal Ivan Jirous.



Záběr do výstavy Stanislava Kolíbala, Praha, Alšova síň, 1960.

---

<sup>512</sup> Dva experimenty tentokrát ve výstavnictví, *Kultura*, 1960, s. 4–5. Stanislav Kolíbal se domnívá, že autorem krátkého textu je Jiří Padrta.



Záběr do výstavy Stanislava Kolíbal, Praha, Alšova síň, 1960.



Záběr do výstavy Stanislava Kolíbal, Praha, Alšova síň, 1960, systém úchytných panelů.

Jistá teatralita se objevuje také u jedné z instalačně nejpřevratnějších výstav 60. let. První samostatnou přehlídku děl málo známého fotografa Jana Svobody doporučil Galerii na Karlově náměstí právě Stanislav Kolíbal, kterému Svoboda citlivým a umělecky hodnotným způsobem dokumentoval jeho díla.<sup>513</sup> Kolíbal fotografovy zvětšeniny pověsil na zdi ve shlcích do jedné linie a výše než v rovině očí. Další fotografie přidržoval notový stojan nebo podpěry umístěné přímo na podlaze, která byla pokrytá barevným podzimním listím. Při prohlížení výstavy si tak návštěvníci k vizuálnímu prožitku sami dodávali zvukovou kulisu. Ve skutečnosti tak chtěl Kolíbal skryt výrazný vzor podlahy, který rušil prostor galerie.<sup>514</sup> Užití přírodniny koresponduje s jiným jeho návrhem, který se shodou okolností v době trvání Svobodovy výstavy připravoval. Bylo to nakonec nerealizované pojetí československého pavilonu na Expo 70, v němž chtěl vytvořit přírodní asambláž, „cosi jako monumentální herbář typických květin (suchých) našich luk a mezí a všeho ostatního co se k tomu přimyká.“<sup>515</sup>



Výstava Jana Svobody v Galerii na Karlově náměstí v Praze, 1968, instalace: Stanislav Kolíbal. Repro z katalogu.

<sup>513</sup> *Jan Svoboda: Fotografie*, Galerie na Karlově náměstí, Praha, 18. 9. – 10. 11. 1968, kurátorka Anna Fárová.

<sup>514</sup> Rozhovor se Stanislavem Kolíbalem, březen 2014.

<sup>515</sup> Výtvarná koncepce čs. expozice na Expo 70 přednesená dne 25. 10. 1968 na zasedání Výtvarného poradního sboru výtvarníkem s. St. Kolíbalem. Národní archiv, fond KGK 70. Více viz kapitola o Expo 70, *Vznik expozice*.

## Výstavní příležitosti československých umělců na konci 60. let v zahraničí

Podle československých pavilonů na světových výstavách si mohli zahraniční diváci udělat částečný obrázek nejen o Československu samotném, ale také o jeho umělecké scéně. Tento druh prezentace umění byl odlišný svým zaměřením na jiné publikum než na ryze výtvarné. Místo poučených diváků, kteří pravidelně tříbí svůj vkus sledováním uměleckých expozic, se zde obsah pavilonu nabízel široké veřejnosti, která na Expo přišla především pro jiný druh informace a také za zábavou. Specifický byl také organizováním směru pohybu návštěvníků v jednotlivých pavilonech. Na konci 60. let se mohl československý výtvarný umělec zúčastnit kromě světových výstav (potažmo všech výstav politicko-ekonomického a umělecko-průmyslového charakteru, na nichž se umění objevovalo druhotně) i dalších kolektivních výstav v zahraničí, v nichž šlo rovněž o reprezentování státu. Byly to jednak přehlídky aktuálního umění v galeriích, a také výroční přehlídky, na nichž se konfrontovaly nejrůznější umělecké proudy buď prostřednictvím souborné výstavy, nebo národních expozic. O všech jmenovaných typech výstav referovaly československé výtvarné a architektonické časopisy stejným dílem. Velké výstavní prezentace zažívaly v 60. letech velký vzestup, který měl svůj odraz také přímo na domácí scéně. Právě v této době u nás vzniká řada „cyklických“ výstav, jak byly někdy označovány, ať v oblasti designu a průmyslu, tak i ve volném umění: např. bienále grafiky v Brně (\*1963) nebo Danuvius v Bratislavě (\*1968), některé přímo s mezinárodními ambicemi.<sup>516</sup>

Výběr umělců pro výtvarnou i primárně nevýtvarnou výstavu v zahraničí rovněž vypovídal o preferencích státu. Na konci 60. let je obtížné hovořit v kategoriích oficiální a neoficiální umění, proto je v tomto kontextu nesnadné určit, zda se jednalo o „státní“, případně „oficiální“ umění. Dá se však říct, že obzvláště během několika uvolněných měsíců roku 1968, se kulturní politika státu do určité míry protнула s preferencemi umělecké scény. Proto zde pro srovnání s expozicemi na světových výstavách uvádím vybrané výstavy v zahraničí ze dvou zmíněných kategorií: jsou to mezinárodní opakující se přehlídky umění (zde je budu nazývat „typ bienále“) a výstavy politicko-ekonomického a umělecko-průmyslového charakteru, připravované národním podnikem Výstavnictví, jejichž vrcholným příkladem jsou světové výstavy (typ „expo“). Pomíjím umělecké výstavy v galeriích, i když i toto srovnání by bylo přínosné. Tato problematika je zatím málo zpracovaná, podrobnosti a fotografickou dokumentaci známe jen k několika z nich.<sup>517</sup> Zde šlo

---

<sup>516</sup> Tyto aktivity nabraly na síle především koncem 60. let: např. v Bratislavě vedle přehlídky Danuvius existovalo bienále insitního umění a Bienále ilustrací Bratislava (BIB), v Brně *Mezinárodní přehlídka grafiky* doplnila výroční výstava *Obraz*. Podobná situace byla i na jiných místech Československa,

<sup>517</sup> Zřejmě nejkomplexněji je zatím zpracovaná výstava *Tschechoslowakische Kunst der Gegenwart*, kterou uspořádal v roce 1966 v Berlíně Jindřich Chalupecký, viz Marie Klimešová, Neoficiálně oficiální reprezentace. *Tschechoslowakische Kunst der Gegenwart*, Akademie der Künste, West

také o národní reprezentaci, i když v druhém plánu, ale pro naše potřeby nejsou ke srovnání vhodné, protože se československé umění neocitalo v přímé konfrontaci s uměním jiných států.<sup>518</sup>

### Výstava: typ „bienále“

Formát bienále, který je v anglosaském světě označován jako „large-scale perennial exhibition“, v současném uměleckém provozu převládá.<sup>519</sup> Dnes tyto rozsáhlé, pravidelně konané přehlídky připravené kurátorem patří mezi hlavní události uměleckého světa. *Bienálizace*, tedy transformace provozu umění do stavu, jehož rytmus a hlavní témata určují tyto obří kulturní události, má také ekonomickou a společenskou rovinu. Počet takovýchto podniků pro speciálně vzdělané publikum vzrůstá zejména od 90. let 20. století, v současnosti Biennial Foundation sídlící v Amsterdamu eviduje zhruba 150 různých bienále.<sup>520</sup> Společně s méně významnými lokálními variantami je výstav tohoto typu ještě několikanásobně více. Pro místa, kde se konají, znamenají prestiž, ale zároveň jsou i podstatnou součástí turistického průmyslu. Jejich stinnou stránkou je stírání rozdílů mezi uměleckými gesty a vznik internacionální estetiky (*biennial art*), která je pro některé její kritiky pouze synonymem vykalkulovaného a dobře konzumovatelného umění.<sup>521</sup>

Praobrazem rozsáhlých uměleckých výstav dneška byly nejen Salony, jimiž se v Paříži, hlavním městě 19. století, pravidelně konfrontovala výtvarná scéna, ale především světové výstavy, které sice nevznikly primárně jako umělecké přehlídky, ale výtvarné umění se na nich začalo záhy objevovat a sehrálo v jejich dějinách významnou roli. Globální a „bienálizované“ velké přehlídky dneška spojuje se světovými výstavami především spektakulárnost (*urban spectacle*),<sup>522</sup> smršťující je v produkt kulturního průmyslu. Další společnou charakteristikou je dichotomie nacionálního a internacionálního, která se v nich kříží. Spojnicí může být také motiv soutěžení (prostřednictvím udělování cen), které z nich vytvářejí jakési „kulturní

---

Berlin 1966, in: Ondřej Jakubec – Radka Miltová (eds.), *Umění, moc a politika. Akta IV. sjezdu českých historiků umění*, Brno 2013, s. 269–281.

<sup>518</sup> Pro popsání kontextu jsem je ale zahrmla do soupisu *Výstavy československého umění v zahraničí 1965–1971*, viz přílohy.

<sup>519</sup> Viz např. Elena Filipovic – Marieke van Hal – Solveig Øvstebø (eds.), *The Biennial Reader*, Hatje Cantz, Ostfildern 2010.

<sup>520</sup> <http://www.biennialfoundation.org/biennial-map/>. Srv. také seznam bienále aktuálních k roku 2010: [http://www.kassel.de/imperia/md/content/cms04/kulturprogramm/current\\_biennials\\_by\\_date\\_of\\_creation.pdf](http://www.kassel.de/imperia/md/content/cms04/kulturprogramm/current_biennials_by_date_of_creation.pdf).

<sup>521</sup> Jan Verwoert, The Curious Case of Biennial Art, in: Elena Filipovic – Marieke van Hal – Solveig Øvstebø (eds.), *The Biennial Reader*, Hatje Cantz, Ostfildern 2010, s. 187.

<sup>522</sup> John R. Gold – Margaret M. Gold, *Cities of Culture. Staging International Festivals and the Urban Agenda, 1851 – 2000*, Ashgate, Aldershot – Burlington 2005.

olympijské hry“.<sup>523</sup> Na konci 60. let, kdy prestiž „cyklických“ výstav roste i v souvislosti s tzv. kurátorským obratem, se mohli českoslovenští umělci zúčastnit několika výročních výstav, kterými byly velké a známé akce jako bienále v Benátkách, documenta v Kasselu, bienále v São Paulo, bienále mladých v Paříži nebo i menší či lokální přehlídky.<sup>524</sup>

## Benátské bienále

Benátské bienále bylo ještě dlouho po svém vzniku v roce 1895 provinční přehlídkou, mezi nejprestižnější výstavy uměleckého světa se propracovalo postupně. Do roku 1968 bylo nejen prezentací jednotlivých států, ale i prodejní výstavou,<sup>525</sup> a teprve od konce 90. let 20. století jeho tvář určuje tematická (či problémová) výstava připravená kurátorem. Československý pavilon, postavený ve 20. letech 20. století, preztoval v poválečném období široký výběr umělců různých generací a směrů prostřednictvím dvou tehdejších hlavních uměleckých médií – malířství a sochařství, doplněných kresbou či grafikou. Na rozdíl od zdlouhavé přípravy světových výstav mohl pavilon v Benátkách reagovat na aktuální dění, komisař byl vždy jmenován pouze několik měsíců před zahájením výstavy.<sup>526</sup> V 60. letech se předchází důraz na socialistický realismus kombinovaný s mánesovsko-alšovskou tradicí a folklorem, posunul k soudobějšímu umění mladší generace. Zatímco předtím reprezentovali Československo umělci několika generací, z nichž se někteří narodili i před téměř sto lety, na konci 60. let to byli umělci mladší, přesněji mezi třicítkou a padesátkou (s výjimkou Jiřího Koláře). Ještě v roce 1966 tomu tak ale úplně nebylo. Komisař výstavy a tehdejší ředitel Slovenské národní galerie Karol Vaculík v pavilonu soustředil díla od výhradně slovenských autorů, zřejmě jako reakci na svévůli českých organizátorů jiných československých přehlídek, kteří slovenské umění většinou marginalizovali. Pokusil se zde o vytvoření reprezentativní přehlídky slovenského moderního umění v čele s jedním z jeho zakladatelů

---

<sup>523</sup> Světové výstavy a olympijské hry spojuje víc, než by se zdálo. Například II. letní olympijské hry se v roce 1900 uskutečnily jako součást světové výstavy v Paříži a i dnes bychom našli řadu spojnic. Tou hlavní je vývoj od původního idealismu přes soupeření politických ideologií k nekontrolovatelnému komercialismu.

<sup>524</sup> Jako například bienále v San Marinu, na kterém v roce 1967 vystavovali Hugo Demartini a Milan Dobeš, viz Ludmila Vachtová, Tisíc mil. Bienále v San Marinu, *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 1, s. 12 a č. 2, s. 11 nebo Norimberské bienále, kterého se v roce 1969 účastnili Jan Kubíček, Miloš Urbásek a Karel Malich, viz Margit Staberová, Norimberské bienále: Myšlenka, organizace a skutečnost, *Výtvarné umění*, 1969, roč. 19, č. 8, s. 412–415. Informace o dalších výstavách viz např. koláž z reakcí zahraničního tisku: *Výtvarné umění*, 1968, roč. 18, č. 1–2, s. 84–88.

<sup>525</sup> Veronika Wolf, *Čeští a slovenští umělci na Bienále v Benátkách 1920–1970*, Univerzita Palackého v Olomouci 2005, s. 421.

<sup>526</sup> Pracuji zde s předpokladem, že vyznění pavilonu určoval především komisař. Jakou roli při výběru sehrála síla hlasu komise Svazu československých výtvarných umělců, která ještě začátkem 60. let vybírala pro výstavu díla, přesněji nevíme. Přehledová práce Veroniky Wolf, *cit. dílo*, na tuto otázku neodpovídá. Zřejmě koncem 60. let role komise slábla, pokud byla vůbec v tu dobu jmenovaná.

Ľudovítem Fullou.<sup>527</sup> Polovina vystavených prací vznikla v předchozích třech desetiletích, z nejmladší generace se zde objevili Milan Laluha, Milan Paštéka, Vladimír Kompánek, Rudolf Uher a Jozef Kornučik, z nichž většina byla zastoupená také na Expo 67 či Expo 70. O dva roky později se stejný komisař pokusil o sevřenější koncepci.<sup>528</sup>



Československý pavilon na bienále v Benátkách, 1966. Repro: Výtvarná práce.

V roce 1968 mohl pracovat s faktem, že československé umění bylo po kongresu AICA v Praze v roce 1966 lépe známé zahraničním odborníkům, a tak výběr zúžil na čtyři umělce narozené na přelomu 20. a 30. let 20. století: dva malíře Františka Ronovského a Rudolfa Krivoše, sochaře Vladimíra Preclíka a grafika Albína Brunovského. Prvně se tak v pavilonu objevili umělci stejné generace, navíc třicátníci. Oproti předchozí koncepci, které dominoval motiv venkova a lidového umění, se Vaculík soustředil na téma člověka.<sup>529</sup> Figurativní malby a grafiky doplnil polychromovanými dřevěnými plastikami organických tvarů Vladimíra Preclíka. Preclík získal za plastiku *Staré provensálské město V.* z polychromovaného dřeva

<sup>527</sup> Výstava se konala od června do října 1966, vystavující: Miloš Bazovský, Ľudovít Fulla, Viliam Chmel, Vladimír Kompánek, Jozef Kornučik, Milan Laluha, Peter Matejka, Milan Paštéka, Rudolf Uher, komisař: Karol Vaculík, zástupkyně komisaře: Ludmila Peterajová.

<sup>528</sup> Výstava se konala od června do října 1968, vystavující Albín Brunovský, Rudolf Krivoš, Vladimír Preclík, František Ronovský, komisař: Karol Vaculík, zástupce komisaře: Luděk Novák.

<sup>529</sup> Veronika Wolf, *Čeští a slovenští umělci na Bienále v Benátkách 1920–1970*, Univerzita Palackého v Olomouci 2005, s. 392. Po válce frekventované téma humanismu se objevilo také v mottu *Man and his World* pro Expo 67 z předchozího roku.

cenu Akston pro dílo vystavené ve volném prostoru<sup>530</sup> a celkově v dobovém tisku zaznamenal největší ohlas. Byla to socha, kterou vytvořil během léta 1966 společně s *Provensálským městem VI.*, aby měl na výběr, když se chystal na *International Exhibition of Contemporary Sculpture* při Expo 67 v Montrealu.<sup>531</sup> Na 34. bienále v roce 1968 převažovaly prostorové objekty, environmenty či audiovizuální prostředí. Expozice v československém pavilonu nepřesáhla tradiční schémata, sochy byly nainstalované na soklech v prostoru, zatímco obrazy (i když těsně vedle sebe) visely na stěnách. Přesto čeští recenzenti pavilon chválili jako „rozhodný krok ... od pozice výtvarné rozvojovosti na místo vlastního sebeuvědomění,“<sup>532</sup> i když si stěžovali na technický stav pavilonu. V jeho jediné, nečleněné místnosti nebylo zatím možné „předvést perfektní expozici“, jak napsala Eva Petrová a v závěru své obsáhlé zprávy o bienále pro periodikum *Výtvarná práce* se také otázala „proč má tento handicap postihovat právě výtvarné umění a právě té země, která si zakládá na slávě výstavnictví.“<sup>533</sup> Otázka to byla zřejmě palčivá, neboť brzy nato vznikl plán architekta a autora expozic skla Bohuslava Rychlinka na rozšíření pavilonu alespoň o předsazenou prosklenou pergolu (1970), nakonec nerealizovaný.<sup>534</sup>

Od 34. ročníku bienále zaznamenalo některé změny vynucené protestními akcemi, neboť revoluční vlna roku 1968 zasáhla také Benátky. Studenti, kteří okupovali místní akademii výtvarných umění, protestovali proti komerčnímu aspektu bienále a celkovému provozu umění, sužovaného podle nich obchodem s uměním a snobismem. Druhá internacionála situacionismu přišla s výzvou „Ve stopách Courbetových“, kdy nabádala umělce, aby vystavovali mimo bienále, podobně jako si Gustave Courbet v roce 1855 otevřel poblíž dějiště světové výstavy v Paříži svůj protestní pavilon *Realismus*. Areál Giardini střežila policie z obavy z destrukce exponátů, nicméně protesty měly spíše charakter neškodného happeningu. Protestující aropriovali policisty a prohlásili je za výstavní objekty nebo vodu v Grand Canale obarvili nazeleno (dávno před Olafurem Eliassonem a jeho projektem *Green River Series*). Jak si povšimla Eva Petrová, československý návštěvník se s nimi mohl těžko ztotožnit. Ve vztahu k situaci v Československu se děly věci přesně opačné: protestující haněli komerci, zatímco se u nás v mírně uvolněných poměrech právě rozhýbával umělecký trh, a stejně tak hlasy proti liberalismu narážely na obavu z centrálního řízení v československé době „provozu umění“.<sup>535</sup>

---

<sup>530</sup> *Ibidem*, s. 390 a 418. Tato zmínka implikuje, že dílo bylo vystavené mimo pavilon, v soupisu je uveden mezi exponáty v pavilonu, viz s. 395.

<sup>531</sup> Rozhovor s Vladimírem Preclíkem, březen 2008. *Provensálské město VI.* bylo v Benátkách rovněž vystavené. Více o *International Exhibition of Contemporary Sculpture* viz kapitola *Expo 67: „Poučení z Montrealu“*.

<sup>532</sup> Eva Petrová, *Bienále, nebo happening?*, *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 18, s. 9.

<sup>533</sup> *Ibidem*.

<sup>534</sup> Skici reprodukovány v knize Veroniky Wolf *Čeští a slovenští umělci na Bienále v Benátkách 1920–1970*, Univerzita Palackého v Olomouci 2005, s. 433–437.

<sup>535</sup> Eva Petrová, *Bienále, nebo happening?*, *Výtvarná práce*, 1968, č. 16–17, s. 11 a č. 18, s. 8–9.

V roce 1970 převzali komisariát Češi. Luděk Novák, spoluautor výstavy *Nová figurace*,<sup>536</sup> tuto příležitost nevyužil k manifestování osobních preferencí, ale představil soudobé tendence od nekonstruktivismu po novou figuraci.<sup>537</sup> Na výstavě byla zastoupená také Zdena Fibichová, první česká umělkyně, která se v československém pavilonu objevila poprvé od válečných let.<sup>538</sup> Podobu instalace této výstavy bohužel neznáme, víme jen, že jí dominovaly figurální sochy Jozefa Jankoviče. Recenzent Rudého práva Jiří Hlušička vytýkal početně předimenzovanému souboru Jankovičových soch „agresivní řeč“, která popřela „kultivované výtvarné řešení“ a „estetickou funkčnost“ celku vyznívajícího názorově rozpolceně.<sup>539</sup> Jankovič, který byl v roce 1969 oceněn na pařížském bienále mladých a právě se účastnil mezinárodní výstavy umění konané na výstavišti Expo 70 v Ósace, pojal svou prezentaci ambiciózněji než ostatní, včetně samostatného barevného katalogu ve francouzštině, který si zřejmě vydal pro účely jednání se zahraničními kurátory galeristy.<sup>540</sup> Československý pavilon v Benátkách působí v kontextu ostatních výstavních příležitostí v zahraniční poměrně konzervativně, i když směrem ke konci 60. let se komisaři i vystavující pokoušejí o inovativnější řešení výstavy jako smysluplného celku, ne pouhé průřezové přehlídky.<sup>541</sup>

### Documenta v Kasselu

Documenta v Kasselu se koná jednou za pět let (ve svých začátcích jednou za čtyři roky) a dnes patří mezi nejprestižnější výstavní příležitosti, které pojmenovávají aktuální témata současného umění. Československých či českých zástupců se na ní ale neobjevilo v její historii mnoho.<sup>542</sup> První documenta byla v roce 1955 součástí putovní Německé spolkové zahradnické výstavy, jež měla pozvednout válkou zničené město, které se vinou rozdělení Německa ocitlo na samé hranici západního světa. I z toho důvodu se stala výstava vědomou zbraní studené války a také politickým gestem, které mířilo dovnitř země. Mělo pomoci budovat novou identitu postfašistické éry Německa, výstavou se tato „Goethova země“ přihlásila ke své kulturnosti. Nápad založit při příležitosti zahradnické výstavy i výstavu výtvarnou,

---

<sup>536</sup> S Evou Petrovou, Praha, Mánes, červenec–srpen 1969.

<sup>537</sup> Výstava se konala od června do října 1970, vystavující: Vystavující: Libor Fára, Zdena Fibichová, Jozef Jankovič, Vladimír Jarcovják, Jiří John, Jiří Kolář, Karel Malich, komisař: Luděk Novák, zástupkyně komisaře: Ludmila Peterajová.

<sup>538</sup> Pomineme-li Vieru Gergelovou (1930), slovenskou grafičku a ilustrátorku, která vystavila tři grafiky na bienále v roce 1962. Preference mužských zástupců kontrastuje s meziválečným a válečným obdobím, kdy byl československý pavilon genderově vyrovnanější.

<sup>539</sup> Jiří Hlušička, Krize benátského bienále, *Rudé právo*, 1970, roč. 51, 10. října, č. 241, s. 5.

<sup>540</sup> *Jankovič. Tchecoslovaquie, XXXVe Biennale Venezia 1970*, další údaje neuvedeny. Samostatný katalog ve francouzštině vydal i při příležitosti účasti na VI. pařížském bienále mladých: *Jankovič*, 1969, další údaje neuvedeny.

<sup>541</sup> Obrazový materiál, který by doplnil textové informace, se v archivu Národní galerie v Praze nedochoval.

<sup>542</sup> 1959: Josef Šíma; 1968: Milan Dobeš, Jiří Kolář, Zdeněk Sýkora; 1982: Stano Filko; 1992: Vladimír Kokolia; 2007: Maria Bartuszová, Běla Kolářová, Jiří Kovanda, Kateřina Šedá.

měl malíř a architekt Arnold Bode, který působil na místní akademii a s pořádáním mezinárodních výstav ve svém rodném městě měl zkušenosti už od konce 20. let. Ve spolupráci s uznávaným historikem umění Wernerem Haftmannem koncipoval první documentu jako odpověď na Hitlerovo předválečné Entartete Kunst, a vystavil avantgardní umění 1. poloviny 20. století. Hlavním kritériem byla aktuálnost historického materiálu pro rok 1955. Následující documenta se už soustředila na poválečné a ryze současné umění. Původně vybíralo mezi umělci převážně z Německa, Francie a Itálie, později se na výstavu dostali také další Evropané, včetně Čechoslováků, a i umělci z jiných kontinentů.

Z našeho pohledu je podstatné, že se v documentách potkávají výstavní a výstavnická praxe,<sup>543</sup> neboť Bode se paralelně věnoval i výstavní architektuře a muzejní instalaci.<sup>544</sup> Od začátku pojal documentu „nikoli jako sled vitrín, ale jako organizační formu“,<sup>545</sup> tedy jako celistvé médium. Do výtvarné výstavy zařadil výstavnické postupy, které znal z praxe, přičemž někdy použil i přímo některé kusy instalačního zařízení. Pracoval s kontrasty (mezi bílou a černou, mezi hladkým a členitým povrchem atp.), které přinášely nové vztahy a nové významy. Podobně jako před ním rakousko-americký architekt Friedrich Kiesler v případě newyorské galerie Peggy Guggenheim *Art of This Century* (1942) nebo italský architekt Carlo Scarpa v případě *Museo Castelvecchio* ve Veroně (1956–1964) nevěšel obrazy na zeď, ale instaloval je do prostoru a vytvářel z nich tak dráždivé objekty mezi malbou a sochou.<sup>546</sup> Takto pojatá výstava nutila diváka zažívat expozici aktivně a fyzicky celým tělem, architektonické efekty díla interpretovaly. Když Bode popisoval svou metodu, hovořil o *Insenierung* jako o uvážlivé precizované formě prezentace, při níž souzní umění, prostor a obecenstvo. Inscenování prostoru je typické také pro *Gesamtkunstwerk* československého výstavnictví 60. let. Pro Rogera M. Buergele, kurátora documenta 12 v roce 2007, který se programově vrátil k modernistickým začátkům výstavy, se tyto dvě formy ale radikálně liší. *Gesamtkunstwerk* chápe jako synergické splývání uměleckých výrazových prostředků, kdežto inscenování je pro něho skládání fragmentarizovaných prvků.<sup>547</sup> Se 4. documentou (1968) pravomoc Arnolda Bodeho oslabila. Svou koncepci musel konzultovat s dvaceti čtyř člennou radou, značný vliv měl také mladý holandský kurátor Jean Leering. Výstava z principu ukazovala aktuální tendence na pracích ne starších než tři roky, objevila se zde pomalířská abstrakce, color-field painting, nový realismus, kinetické umění,

---

<sup>543</sup> Tento fakt zdůrazňuje např. Julie Noordegraaf v knize *Strategies of Display. Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture*. Museum Boijmans Van Beuningen / NAI Publishers, Rotterdam 2004, s. 269.

<sup>544</sup> Např. stánek se sklem na veletrhu v Hannoveru nebo instalace expozice v Hessisches Landesmuseum v Darmstadtu (obě 1956).

<sup>545</sup> Roger M. Buergele, Zdroj, *Labyrinth Revue*, 2007, č. 21–22, s. 147.

<sup>546</sup> V 60. letech se tyto postupy dostávají i do muzejní praxe Československa: viz např. expozice v Obrazárně Pražského hradu (1966) nebo výstava *Dvanásť storočí* ve Slovenské národní galerii v Bratislavě (1967).

<sup>547</sup> Roger M. Buergele, *cit. dílo*, s. 147.

pop art a minimalismus a v expozici vytvořené Bodem také environmenty Eda Kienholze nebo Christa. Většina výstavy však Bodeho způsob inscenování za pomoci architektury a typografie zavrhl a vrátila se svou reduktivní formou ke staticitě *white cube*, v níž jsou díla i pohled diváka fixovaná.<sup>548</sup>

Výstavy se v roce 1968 účastnili i tři čeští autoři: Milan Dobeš, Jiří Kolář a Zdeněk Sýkora. Společně s Christem, který je v katalogu uveden jako zástupce Bulharska, to byli jediní umělci z Východního bloku.<sup>549</sup> Jelikož se nejednalo o přehlídku s národními pavilony, účastníky vybírali komisaři výstavy, ne jednotlivých států; české umělce navštívil darmstadtský historik umění Gerhard Bott, který patřil do týmu pro výběr environmentů (něm. *Ambiente*). Proto vybral od malíře Zdenka Sýkory jednu z mála jeho prostorových plastik rozpracovávajících jeho malované struktury. Milan Dobeš dostal k pojednání svého kinetického „prostředí“ celou místnost, Jiří Kolář tvořil se svými kolážemi na výstavě výjimku: „Byl jsem tam jako kolážista sám.“, řekl v rozhovoru Vlastě Čihákové.<sup>550</sup> Výstava byla pojatá na české poměry nezvykle: „Přiznám se, že mě šokovaly kontrasty v instalačním pořádku a že jsem si zpočátku nemohl zvyknout na přechody z místnosti velké jako Smetanova síň do kumbálku 4 x 4 m<sup>2</sup>.“,<sup>551</sup> svěřil se také Kolář. Na „instalační pořádek“ si nemohli zvyknout ani francouzští noví realisté, kteří protestovali proti velkorozměrným dílům amerických pop-artistů, jak je vidět například v dobovém dokumentu.<sup>552</sup> Výstava se uskutečnila v době, kdy vrcholil americký triumf v Evropě (zejména od benátského bienále v roce 1964) a proces redistribuce rolí mezi Evropou a Spojenými státy v sobě zřetelně zrcadlila. Odrazila se zde i politická situace, při oficiálním zahájení výstavy se protestovalo podobně jako v Paříži, Benátkách nebo v Miláně, na rozdíl od těchto přehlídek ale demonstranti *documenta* neobsadili. Skutečnost, že se v roce 1968 udály hned dvě významné přehlídky současného umění, vedla redakci časopisu *Výtvarné umění* k uspořádání rozsáhlé ankety poprvé diskutující obsah i smysl takovýchto akcí, řada respondentů na *documenta* oceňovala právě absenci národních prezentací.<sup>553</sup>

### **Bienále v São Paulo**

Na vznik Bienále v São Paulo měla zřejmě vliv italská tradice pořádání periodických výstav (ať v Benátkách nebo v Miláně), neboť jej v roce 1951 inicioval brazilsko-

---

<sup>548</sup> O *documenta 1* viz Yves Aupertillat, *An Introduction to Jef Cornelis' film Documenta 4 (1968)*, booklet k: Jef Cornelis, *Documenta 4*, 16mm film, 1968, 54min. Na DVD vydal JRP|Ringier, Zurich ve spolupráci s bdv (bureau des vidéos), Paris, 2012, s. 4–22; Roger M. Buerger, *Zdroj, Labyrinth Revue*, 2007, č. 21–22, s. 146–148; archiv *documenta* na <http://d13.documenta.de/#/to-archive/>.

<sup>549</sup> *4. documenta Bundes Republik Deutschland, Kassel 1968. Internationale Ausstellung, Malerei, Skulptur, Graphik, Objekt*, katalog výstavy, Inter Nationes, Bad Godesberg 1968.

<sup>550</sup> Vlasta Čiháková, *Documenta Kassel '68 [Rozhovor s Jiřím Kolářem]*, *Výtvarná práce*, 1968, č. 16–17, s. 16.

<sup>551</sup> *Ibidem*.

<sup>552</sup> Jef Cornelis, *cit. dílo*.

<sup>553</sup> Benátky 68, Kassel 68, *Výtvarné umění*, 1968, roč. 18, č. 9–10, s. 455–493.

italský průmyslník Ciccillo Matarazzo. I když jihoamerická velmoc patřila – přes některé vynikající umělce jako byla třeba Mira Schendel – na periferii uměleckého světa, výstava se po benátské přehlídce stala druhým nejstarším bienále na světě. Brazílská aktivita se dá vnímat spíše jako výjimka, která dlouho potvrzovala pravidlo pořádání pravidelných přehlídek umění v západním světě. Až bienále v Havaně v roce 1984, které se cíleně obrátilo na umění z nepreferovaných částí globalizovaného světa, změnilo tento trend, a uvolnilo cestu dalším přehlídkám mimo hlavní centra (bienále v Sydney, Istanbulu atp.).

Sãopaulské bienále<sup>554</sup> představovalo soudobé moderní umění vždy od září do prosince příslušného roku. Účastnila se jej řada zemí nejen z Jižní Ameriky, ale také ze Severní Ameriky, Afriky, Austrálie, Asie a Evropy, včetně SSSR a dalších zemí socialistického bloku. Byla to tedy skutečně globální přehlídka, podobná spíše zastoupení států na světových než na uměleckých výstavách. Na rozdíl od benátského bienále neměly země k dispozici vlastní pavilony, vše se odehrávalo pod jednou střechou: od roku 1957 v Parque Ibirapuera v modernistické budově navržené architekty Oscarem Niemeyerem a Héliou Uchôu.<sup>555</sup> V 60. letech se na bienále prezentovalo nejen výtvarné umění, ale také scénografie nebo architektura ve svých samostatných sekcích. Výstava výtvarného umění se dělila na brazilskou část, zahraniční oddíl s národními expozicemi a na speciální výstavy, které představovaly především historické umění (speciální sál měli i čeští modernisté Josef Čapek, 1961 a Bohumil Kubišta, 1963).

Československo se účastnilo bienále pravidelně od jeho IV. ročníku (1957). V průběhu 60. let každé dva roky zajistilo výtvarnou expozici, v některých případech se podílelo i na dalších částech bienále (např. v roce 1969 zde byla hojně zastoupená česká i slovenská architektura, včetně návrhu televizního vysílače a hotelu na Ještědu Karla Hubáčka, který ve stejném roce získal prestižní Perretovu cenu). Komisařem přehlídky výtvarného umění zůstával po celé období Jiří Kotalík, oficiálním pořadatelem byla za českou stranu pražská Správa kulturních zařízení, zřízená Ministerstvem kultury.<sup>556</sup> Výběr musel komisař odeslat organizátorům do dubna příslušného roku a na konci června musely být fyzicky v Brazílii exponáty, aby mohla v září výstava začít. Stejně jako v případě benátského bienále i zde byly jednotlivé země zodpovědné za výběr svých umělců, brazilští organizátoři na něj neměli vliv. A stejně jako v Benátkách byla výstava prodejní, a to po celá 60. léta. Do vzdálené země, kam se umělecká díla přepravovala lodí přes oceán, Československo posílalo většinou malby, kresby a grafiky, v roce 1967 zařadilo i práce tří sochařů

---

<sup>554</sup> Dobové katalogy, z nichž čerpám většinu informací, jsou v elektronické podobě k dispozici na: <http://www.bienal.org.br/publicacoes.php>.

<sup>555</sup> Dnes už není přehlídka sestavená z národních expozic, ale jedná se o jedinou kurátorskou výstavu, do níž jsou čeští umělci zařazováni výjimečně (naposledy Jiří Kovanda v roce 2012).

<sup>556</sup> S výjimkou roku 1961, kdy československou účast zařizoval SČSVU spolu s Ministerstvem kultury.

(cca 30 děl ze dřeva, bronzu i hliníku), v roce 1969 se odvážilo k vyslání koláží, kinetických plastik a mobilů, poháněných elektřinou.

Československá expozice prošla v druhé polovině 60. let podobnou proměnou jako v případě benátského bienále. Ještě v roce 1965 se jednalo o rozsáhlou přehlídku starší generace (někdejší členové Skupiny 42 nebo jeden ze zakladatelů slovenské moderny), kdežto o dva a čtyři roky později je výběr vytvořen z aktuálnějšího názoru umělců narozených ve 20. a 30. letech. V roce 1969 se v důsledku vývoje umění rozšiřuje i seznam použitých médií.<sup>557</sup> Tato proměna slavila úspěch, mezi hlavní oceněné celé přehlídky patřil v roce 1969 Jiří Kolář; stal se tak jedním z mála Středoevropanů, kteří v průběhu 60. let takovéto pocty dosáhli.<sup>558</sup> Desáté bienále v São Paulo v roce 1969 bylo bojkotované řadou nejen brazilských umělců, kteří protestovali proti vojenskému diktátorství v Brazílii, jež zemi vládlo až do poloviny 80. let. Československo svou expozici zrealizovalo a kromě ní a rozsáhlé expozice architektů (Vladimír Dědeček, Ferdinand Milučký, Karel Hubáček, Karel Filsak, Jan Šrámek ad.) se zde představili i Vladimír Nývlt návrhy divadelních scén a Ludmila Purkyňová návrhy kostýmů v sekci scénografie. Rozsáhlá retrospektiva scénografa divadla E. F. Buriana Vladimíra Nývlt ukázala jeho práce od roku 1954.<sup>559</sup> Nývlt tehdy pracoval zároveň na brazilské i na ósacké výstavě, kterou měl na starosti po instalační stránce.

Změnu v kulturní politice státu je možné uvidět na výstavě konané začátkem normalizace. V roce 1971 převzala pořádání československé expozice Národní galerie v Praze a komisařkou se stala odbornice na grafiku a ilustraci Libuše Jandová, Jiří Kotalík přispěl do katalogu textem. Podle badatelského zaměření komisařky se odvíjel výběr umělců, kteří se prezentovali převážně kresbou tužkou či perokresbou. Výběr zahrnul jak mladé autory, kteří se osvědčili již v předchozích ročnících a představovali tak jistou kontinuitu (Jiří John, František Ronovský ad.), tak i klasiky (Antonín Strnadel, Martin Benka ad.). Ve srovnání s předchozím bienále znamenal důraz na převážně figurativní, případně krajinnou a lidovou tematiku návrat před polovinu 60. let.

### **Bienále mladých v Paříži**

Pařížské bienále mladých bylo pod patronací ministra kultury André Malrauxe založeno v roce 1959 ve snaze udržet předválečnou pozici Paříže jako centra světového umění. Jak se píše v předmluvě prvního katalogu, Francie se rozhodla reagovat na stoupající důležitost bienále v Benátkách a São Paulo, a nezůstat mimo

---

<sup>557</sup> Viz soupis *Výstavy československého umění v zahraničí 1965–1971* v příloze.

<sup>558</sup> Často se uvádí, že byl na 9. bienále v São Paulo v roce 1967 oceněn Vladimír Preclík. Jednalo se zřejmě o jednu z méně významných cen, neboť v katalogu uveden není. *X. Bienal de São Paulo*, katalog výstavy, 1969, s. 12. Hlavní cenu získal Brit Richard Smith, mezi dalšími byli např. Jasper Johns, Caesar nebo Michelangelo Pistoletto.

<sup>559</sup> Vladimír Burda, Vladimír Nývlt o Sao Paolu, *Výtvarná práce*, 1969, roč. 16, č. 14–15, s. 1.

toto aktuální dění.<sup>560</sup> Narodil od jmenovaných přehlídek pařížské bienále „nesvítilo jasem hvězd,“ ale soustředilo se na nejmladší projevy umění, na umělce do 35 let. Chtělo dát příležitost zatím neetablovaným autorům a stát se tak „nástrojem ve službách těch, kteří hledají.“<sup>561</sup> Od druhého ročníku přibýly národní sekce, zastoupeno bylo několik desítek zemí, včetně Spojených států amerických, Sovětského svazu a Československa. Na konci 60. let zde vystavovali umělci nejmladší generace narození ve 30. a 40. letech 20. století. V souvislosti se světovými výstavami je zajímavé, že i tato národní prezentace měla svého generálního komisaře.<sup>562</sup> Později bienále zahrnovalo nejen výtvarné umění, ale také film, hudbu a divadlo.<sup>563</sup>

Pařížské bienále patřilo mezi relativně progresivní přehlídky, které ukazovaly aktuální dění na evropské scéně, respektive okruh hlavních vystavujících se pohyboval především kolem francouzských nových realistů. Také prostřednictvím recenzí pařížského bienále do českého prostředí pronikaly základní informace o environmentu jako o novém uměleckém médiu a předchůdci instalace. „Prostředí“, jak byl u nás pojem environment počestřovaný, zaujalo už kritičku Vlastu Čihákovou v roce 1967. Dávala jej do souvislosti s myšlenkami o masové komunikaci Marshalla McLuhana, o němž v druhé polovině 60. let často referovala i československá výtvarná periodika.<sup>564</sup> V „psychologicko-komunikativním“ hledisku environmentu viděla nový směr, který akcentuje vnímání umění celým tělem a jeho prostřednictvím „lidské a umělecké sebeuskutečňování.“<sup>565</sup> V roce 1969 na rozdíl od minulých let už organizátoři přímo při výběru děl preferovali „kolektivní díla syntetického zaměření“,<sup>566</sup> tzn. „prostředí“, v nichž se výtvarné umění propojovalo s architekturou, hudbou nebo filmem. Požadovali však, aby se umělci prezentovali pouze tzv. „cyklotóny“, které spočívaly v promítání diapozitivů na kruhové plátno s doprovodem textu a hudby anebo modely těchto environmentů s maximálním rozměrem základny 100 x 100 cm, čímž zážitek z environmentu ztratil svůj smysl. Naštěstí někteří umělci těchto pokynů neuposlechli. I čeští a slovenští umělci byli

---

<sup>560</sup> Informace o jednotlivých ročnících včetně úvodních textů katalogů viz: <http://www.archives.biennaledeparis.org/>.

<sup>561</sup> <http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/1959/index.htm>.

<sup>562</sup> Z fragmentárních informací víme, že např. v roce 1969 jím byl Marian Városov, výběr českých umělců provedli Jan Kříž a Dušan Konečný, ovšem právo posledního slova měl generální komisař. Čeští a slovenští zástupci se pravidelně střídali v poměru 2:1. Komisaři byli také Richard Wiesner (1961, 1963) a Jaroslav Šerých (1965, 1967). Poměrně dobré zastoupení mělo Československo v nepočtené mezinárodní porotě: v roce 1965 v ní zasedal Jiří Kotalík, v roce 1967 Adolf Hoffmeister a 1969 Jindřich Chaloupecký.

<sup>563</sup> V roce 1969 v tomto poměru: malba (1 autor), socha (1), grafika (1), fotografie (1), scénografie (1), krátký experimentální film (5), hudební skladba (5) a scénické představení (1). Roku 1967 tak byla na bienále zastoupena například dramatická tvorba Václava Havla.

<sup>564</sup> Viz kapitola *Světová výstava: „agent modernizace a imperialismu“*.

<sup>565</sup> Vlasta Čiháková, *Páté pařížské bienále mladých, Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 1, s. 1, 10.

<sup>566</sup> DK [Dušan Konečný], *VI. bienále mladých v Paříži, Výtvarná práce*, 1969, roč. 16, č. 9–10, s. 509–510.

zastoupení několika environmenty, které vytvořily týmy kolem Stana Filka nebo Stanislava Zippeho,<sup>567</sup> i když v předchozích letech v československé prezentaci převažovali malíři a sochaři nové figurace.

### **Výstavnictví: typ „expo“**

Druhou velkou skupinu zahraničních prezentací představovaly výstavní expoziční, tedy primárně neumělecké výstavy umělecko-průmyslového a politicko-ekonomického charakteru, na nichž se umění objevovalo jako prostředek pro ilustraci určitých idejí nebo jako estetický doplněk. Pravidelnou přehlídkou, která stojí mezi výstavami typu bienále a světovými výstavami je trienále v Miláně. Odehrává se pravidelně a posouvá diskurz oboru, ale neprezentuje volné umění. Jako příklad politicko-ekonomické výstavy sloužící především propagandě, jsem zvolila rozsáhlou výstavu v Moskvě odehrávající se na začátku normalizace. Bude zde vedle světových výstav, které jsou vrcholnou událostí tohoto typu prezentace, ilustrovat výstavnictví. Na závěr jsem zařadila dostupné informace o výstavě v Paříži, která nebyla realizovaná vinou politických změn.

### **Trienále v Miláně**

Historie trienále se datuje od roku 1923, kdy se odehrála první přehlídka dekorativního umění v severoitalské Monze. Od V. trienále v roce 1933 se výstava přesunula do Milána a z umělecko-řemeslného zaměření se posunula k designu a architektuře. Od té doby se také řadí mezi výstavní počiny spadající pod mezinárodní Bureau International des Expositions (BIE) se sídlem v Paříži (spolu se světovými výstavami). Československo se od svého vzniku pravidelně trienále účastnilo. I když se jednalo částečně o komerční veletrh, který měl především podpořit obchod, expoziční pojednávali významní umělci a architekti a komisaři se stávali odborníci – historici umění nebo specialisté na umělecké řemeslo. Například podobu československé expoziční v roce 1947 připravili architekti František Cubr, Josef Hrubý a Zdeněk Pokorný, už zde šlo o „rozvinutí jednotné koncepce výstavy jako interiérového celku, podřízeného zvláštnímu účelu státní propagace a informace“, s níž slavili úspěch o jedenáct let později v Bruselu.<sup>568</sup> Kdežto expoziční z roku 1960 připravená Janem Kotíkem naopak svou formální oprostěností až minimalismem popřela „bruselskou“ výstavní strategii.<sup>569</sup> Jejím komisařem byl

---

<sup>567</sup> Muzeum moderního umění města Paříže, 2. 10. – 2. 11. 1969, zúčastnilo se 51 zemí. Vystavovali zde například Zdeněk Beran, Jozef Jankovič, Oldřich Kulhánek. Kolektivní práce byly přihlášeny nakonec čtyři: dvěma pracemi tým Stano Filko – Branislav Hadač – Ladislav Masar – Peter Vrchovina; po jedné pak týmy Stanislav Zippe – Lubomír Růžička – Michal Sborwitz – Vladislav Čáp a Míra Haberenová – Juraj Jakubisko – Petr Kotík. Navíc zde soukromě vystavovali také dva umělci, kteří v tu dobu v Paříži žili: Jiří Načeradský a Alex Mlynářčík. Ocenění získal Jozef Jankovič.

<sup>568</sup> Otakar Nový – Jiří Šetlík, *Cubr – Hrubý – Pokorný*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1962, s. 13.

<sup>569</sup> Jan Kotík, *Triennale 1960*, *Tvar*, 1961, roč. 12, č. 1–2, s. 21.

Miroslav Míčko, který tuto funkci předtím plnil také v případě benátského bienále (1954 a 1956). Triennale v Miláně tedy stojí na pomezí uměleckých a neuměleckých výstav.



Záběry na protesty během milánského Triennale, 1968. repro: Výtvarná práce.

Stejně jako benátské bienále, i XIV. triennale v Miláně zasáhly v roce 1968 studentské bouře. V době jeho zahájení vnikli demonstranti do Palazzo dell'Arte a výstavní areál na osm dní obsadili.<sup>570</sup> Triennale se účastnilo třináct zemí, chyběly však USA a SSSR, čímž se oslabil funkce výstavy jako pole pro konfrontaci hlavních soupeřů studené války.<sup>571</sup> Bylo to na dlouhou dobu naposledy, co bylo Československo jako sklářská velmoc zastoupeno.<sup>572</sup> Presentaci jednotlivých států ve vlastních expozicích doplnila přehlídka nazvaná *Grande numero* – tedy hlavní tematická výstava, která se věnovala populační explozi – a individuální expozice jednotlivých umělců a architektů, vyzvaných pořadatelem. Mezi architektury vynikl Arata Isozaki se svou působivou instalací kinetického labyrintu z aluminia a sítotisků, doplněného zvukem, na němž spolupracoval s řadou umělců. Děsivá vize města budoucnosti reagovala na studentské protesty roku 1968.<sup>573</sup> Další výtvarně působivou prezentaci předvedl Giancarlo de Carlo, který svou expozici řešenou jako filmová scéna s ulicí a barikádou z aut taktéž tematizoval studentské protesty v Paříži a na německých univerzitách.<sup>574</sup> Účast tehdy progresivních architektů a architektonických ateliérů (kromě zmíněných také např. Aldo van Eyck nebo Archigram), pojetí expozic a zpracovávaná témata připomínají dnešní architektonické bienále v Benátkách, které vzniklo v 80. letech 20. století. Nicméně tehdy byly individuální expozice vnímané jako fiasko, Karel Hetteš se ztotožnil s Bruno Zevim, který situaci glosoval slovy

<sup>570</sup> Karel Hetteš, *Vzrušené dny v Miláně*, *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 16–17, s. 10.

<sup>571</sup> *Quattordicesima Triennale di Milano. Esposizione internazionale dell'arte decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, katalog výstavy, Palazzo dell'arte al Parco, Milano 1968.

<sup>572</sup> Petra Nováková, *Čeští a slovenští umělci na Triennale di Milano, 1923–1968*, diplomová práce, Univerzita Palackého v Olomouci, 2012, s. 8.

<sup>573</sup> Hans Ulrich Obrist, *Triennale di Milano 68. A case study and beyond* Arata Isozaki's electronic labyrinths. A „MA“ of Images, in: Bruno Latour – Peter Weibel (eds.), *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, The MIT Press, 2002, s. 360–383.

<sup>574</sup> Karel Hetteš, *cit. dílo*, s. 10.

„Architekt páchá harakiri.“ Hetteš expozici Alison a Petera Smithsonových hanlivě přirovnal k Libereckým výstavním trhům jako příliš „výstavnickou“ a připomínající obchodní dům.<sup>575</sup>

Naše expozice, připravená právě Karlem Hettešem z Umělecko-průmyslového muzea, který měl už s přípravou trienále předchozí zkušenosti, kladla důraz na odlehčenost a jednoduchost. Architekt Bohuslav Rychlík využil kontrastů bílého prostoru, skla a kovu s černobílými sítotisky fotografií z nemocničního prostředí Dagmar Hochové.<sup>576</sup> I když bylo trienále především přehlídkou designu a architektury a československá expozice se zabývala vztahem lidské ruky a nástroje, expozici doplnili svými skleněnými sochami dvojice Stanislav Libenský – Jaroslava Brychtová a René Roubíček, sklářští výtvarníci, jejichž práce byly v pavilonech Expo 67 a Expo 70 stěžejní. Toto mixování volného a užitého umění umožnila 60. léta, kdy se sklo pojímalo jako jeden z možných vyjadřovacích prostředků umělce v českém prostředí navíc interpretované jako národní unikum. Užití skla se zdálo být v tu dobu univerzální: skleněné vertikály René Roubíčka se ocitly jak na výstavě *Socha a město* v Liberci (1969), která ve veřejném prostoru ukázala výběr nejlepšího českého sochařství, tak jako výtvarný doplněk na expozici *Československá architektura XX. století* ve výstavní síni Mánes (1967), zřejmě jako ilustrace spolupráce umělců a architektů.

---

<sup>575</sup> *Ibidem.*

<sup>576</sup> Více viz Petra Nováková, *cit. dílo*, s. 145–146.



**VÝSTAVA  
„ČESKOSLOVENSKÁ ARCHITEKTURA XX. STOLETÍ“**

ve výstavní síni Mánes

Autoři scénáře: VÍTĚZSLAV PROCHÁZKA, MARIE BENEŠOVÁ, LADISLAV FOLTÝN,  
JOSEF PECHAR

Autoři instalace: STANISLAV FRANG, LUDĚK HANF, JAN NOVÁČEK  
Odborná spolupráce v oboru ústředního umění: A. ADLEROVÁ, J. BROŽOVÁ

Výstava, uspořádaná v rámci IX. kongresu UIA v Praze ve výstavní síni SVU Mánes, byla koncipována a obhlédnuta na několik důležitých základních okolnostech.

Prvním úkolem výstavy bylo nesporně ukázat zahraničním delegátům a hostům kongresu, z číhla náskaků se k československým prostředím a architekturou ve skutečnosti uplatňovali, o období dvacátého století a jeho architekturu, která takto souhrnně byla vlněně předvedena dopředu. Výstava byla novějším výtvarným příkladem pro pracovníky, kteří žijí v oboru architektury XX. století, aby alespoň v určitém přehledu a úkrytu ukázali výsledky své práce. V neposlední řadě měla velký vliv na koncepci výstavy i ta okolnost, že byla od počátku zaměřena jako jubileum pro Vídeň a Paříž.

S zřetelom na různou informovanost návštěvníků o tématu a významnost ověřené hlavního oddílu vývoje architektury byla výstava navržena do čtyř paralelních tematických proužků. Jímž odpovídal i koncept instalace. Oddíl A, instalovaný jako hlavní obsah výstavy na skleněných panelech, obsahoval fotografická dokumenty — tedy příklady realizovaných děl, seřazených v podstatě chronologicky. Měly tu své místo i vývojové rozhodující návrhy a studie, ovšem v míře nepoměrně menší. Oddíl B nazvaný „Náčrty a záměry“, umístěný jako paralelní k hlavnímu obsahu (oddíl A) na pravé boční stěně výstavní síni, transformoval průběhem práce tak, že hlavní stěna byla soustředěna na originální plány a skico nejvýznamnějších architektů XX. století; tematicky posouvající materiál doplňoval vývojovou řadu, soustředěnou na fotografických dokladech. Významnou součástí tohoto oddílu byly citáty z teoretických prací, zejména první poloviny XX. století.

V třetím oddílu výstavy byli představeni stručnými skrátkovými monografiemi již známí mistři naší moderní architektury.

34  
35



Vpravo sochy René Roubíčka, nahoře uprostřed plastika Jaroslavy Brychtové a Stanislava Libenského. Repro: Architektura ČSSR.

## Československo 1970 v Moskvě

Zřejmě dosud největší výstava, kterou Československo v zahraničí uspořádalo, se uskutečnila k 25. výročí osvobození Prahy Sovětskou armádou ve dnech 15. 5. – 15. 6. 1970 „podle vládou schváleného scénáře.“<sup>577</sup> V reakci na události Pražského jara byla symbolem návratu ke starým pořádkům. „Pro sovětský lid je to především nadevše konkrétní a radostný důkaz, že jsme opět tou zemí, kterou mají rádi,“ psal z Moskvy reportér Jiří Hájek.<sup>578</sup> Výstava byla ale také zprávou dovnitř: „Po všech

<sup>577</sup> Výstava „Československo 1970“ v Moskvě, *Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 6, s. 7.

<sup>578</sup> Jiří Hájek, Československo 1970 aneb Jací jsme, *Tvorba*, 1970, č. 21, 27. 5. 1970, s. 3

morálně politických otřesech a destrukcích minulého času potřebujeme si především sami plně uvědomit sebe, dát sami sobě pocit z vykonaného díla. To se podařilo naší moskevské výstavě.“<sup>579</sup> Celá prezentace vznikala za mimořádných okolností. Organizátoři nemohli vlivem politických změn sestavit autorský tým ze zkušených výstavářů a „nezbylo než dát příležitost novým jménům, lidem, kteří měli podstatně menší zkušenosti, ale i mnohem horší podmínky než jejich předchůdci.“<sup>580</sup> Za pět měsíců od odevzdání scénáře byla hotová výstava na ploše několika násobně větší (21 000 m<sup>2</sup>) než národní pavilony v Montrealu nebo Ósace. Dobový tisk moskevskou a ósackou výstavu, které probíhaly paralelně, skrytě srovnával, když u první z jmenovaných vyzdvihoval, že se obešla „bez nadnesených gest“ nebo že zde „nebylo lze předvádět jen sám sebe, mohutnost svého ducha a vlastní fantazie.“<sup>581</sup> Ani aktéři doprovodných programů výstavy, tedy zpěváci a další umělci, se na akci nechtěli (alespoň zpočátku) podílet. Nakonec ale bylo zřejmé, že se účast stane vstupenkou do oficiality nové éry.

Nevíme přesně, zda byla v následně popsané podobě expozice zrealizovaná, ale i tento „ideální“ plán ukazuje, jakým způsobem výstavní profesionálové při koncipování reprezentativní přehlídky státu uvažovali. Podle popisu publikovaného v době příprav, byla výstava, kompletně dodaná národním podnikem Výstavnictví, rozdělena na tři hlavní části: politickou, průmyslovou a část ukazující hmotnou kulturu Československa. Politická část expozice byla realizovaná prostřednictvím uměleckých děl, historických exponátů připomínajících „tisícileté trvání našeho státu“ a novomediálního ekranu představujícího „emotivní děje“ jako byly porážka fašismu, osvobození Československa armádou SSSR a budování socialismu. Aktuálně byly zařazeny dokumenty o událostech v letech 1968 a 1969. Poselství prezidenta Antonína Svobody a prvního tajemníka KSČ Gustáva Husáka ještě doprovodila expozice ukazující sovětskou a československou armádu od bojů o Duklu po osvobození Prahy. Průmyslová část expozice zabírala víc než polovinu výstavní plochy a ukázala výsledky československo-sovětské vědecké a ekonomické spolupráce, prezentovaly se zde všechny obory průmyslu. V části *Jak žijí lidé* se ukazovala výstavba měst v Československu, jejíž součástí byla „rozsáhlá síň angažovaného umění“ a společenský interiér pro družby, vyzdobený sklem. Expozice hmotné kultury vystavila ve „výtvarných seskupeních“ sklo, keramiku, porcelán, bižuterii a módu, vložený *Dětský svět* prezentoval hračkářský průmysl. Výtvarně řešený závěr byl věnovaný „živé kultuře“, která měla symbolizovat společnou cestu „našich a sovětských národů vpřed“; součástí byla i restaurace a nechyběla ani

---

<sup>579</sup> Jiří Hájek, *Náš člověk v Moskvě*, *Tvorba*, 1970, č. 22, 3. 6. 1970, s. 8–9.

<sup>580</sup> *Ibidem*. Generálním komisařem byl malíř a náměstek pražského primátora Josef Kilián, náměstky Augustin Michalička a ing. arch. Miroslav Kouřil, hlavním scénáristou Jaroslav Šmejkal, hlavním architektem ing. arch. Josef Saal, hlavními výtvarníky Dobroslav Vondrouš a Bedřich Votruba a dramaturgem kulturních pořadů Miloš Hercík. Celkem se na výstavě podílelo 30 dokumentaristů a produkčních pracovníků, 15 architektů, inženýrů a konstruktérů a přes 30 českých a slovenských výtvarníků.

<sup>581</sup> Jiří Hájek, *cit. dílo*, s. 3.

Laterna Magika. Rozvržení výstavy a použité prostředky nápadně připomínají Expo 67, zřejmě nový typ sáhl po osvědčené šabloně (a snad přímo „zaručeném receptu“), kterou takřka zkopíroval. Sami organizátoři se k této úspěšné tradici hlásili: „Předpokládáme, že se tato rozsáhlá výstava (...) setká při nejmenším s takovým ohlasem jako naše expozice na světových výstavách v minulých letech.“<sup>582</sup> I zde se kombinovala propaganda s osvětou, v případě Expo 67 a Expo 70 se ale tyto obsahy podávaly poněkud invenčněji prostřednictvím výtvarného umění.

### **Le génie tchèque et slovaque, Paříž**

V roce 1970 se ale měla konat ještě jiná velká zahraniční výstava. I když bylo jejím tématem výhradně výtvarné umění, svým historickým zaměřením, politickým podmíněním i výstavnickým pojetím nepatří mezi expozice aktuálního umění. Z politických důvodů nakonec neuskutečněnou přehlídku „génia českého a slovenského národa“ údajně inicioval ministr kultury André Malraux v roce 1966, uspořádání bylo schváleno usnesením obou národních vlád ČSR a SSR. Výstava se chystala „ve stěžejních exponátech, které budou vystaveny v originálech, dokumentovat tradici dvou svěbytných kultur, české a slovenské od prehistorické doby až po současnost.“<sup>583</sup> Proběhnout měla ve dnech 15. 10. 1970 – 15. 1. 1971 v Grand Palais v Paříži, k 29. 4. 1970 však byla výstava „sistována“, tj. přechodně zastavena.<sup>584</sup> Generální komisař Adolf Hoffmeister, jehož zástupcem zodpovídajícím za slovenskou část byl Laco Novomeský, zastal i funkci hlavního scénáristy. Architektem výstavy byl Josef Svoboda, který také do expozice plánoval diapolyekran a audiovizuální program. Autoři chtěli české a slovenské umění představit co nejširšímu publiku, sama instalace, na které se podíleli J. Kadlec, V. Nývlt a B. Ulrich, měla v historických sekcích přímo svou podobou vyvolávat dojem z jednotlivých období. Kupříkladu gotické umění mělo být výstavnicky inscenované pod uměle vytvořenou křížovou klenbou. Podle modelů publikovaných v časopisu *Výtvarná práce* byla výstava v pokročilé fázi rozpracování; existoval i technický scénář, dochovaný v Národním archivu v Praze.<sup>585</sup> Autor článku ve *Výtvarné práci* si od výstavy leccos sliboval. Zatímco všechny předchozí úspěchy, které zaznamenaly československé výstavy v zahraničí, mu připadaly jako „manifestace schopností bez zázemí“, tato výstava pro něj měla reálný základ (tisíc let hodnotného českého a slovenského umění), a tím podle něho nebylo jejím cílem pouze „zvedat pomocí potěmkinovských vesnic pokleslé sebevědomí“ Čechoslováků.<sup>586</sup>

---

<sup>582</sup> Výstava „Československo 1970“ v Moskvě, *Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 6, s. 7.

<sup>583</sup> Emilie Benešová, *Výstavy a propagace archivu*, in: *Aby na nic a na nikoho nebylo zapomenuto. K jubileu ústředního archivu českého státu 1954–2004*, Praha 2004, s. 149–186.

<sup>584</sup> *Ibidem*, s. 149–186.

<sup>585</sup> *Ibidem*, s. 149–186.

<sup>586</sup> B., *Le génie tchèque et slovaque*, *Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 6, s. 6.

## Závěr

Když jsem musela pro potřeby této práce přeložit její název do angličtiny, narazila jsem na problém, který je pro zkoumané téma symptomatický. Je ekvivalentem slova výstavnictví official exhibitions, exhibition design nebo exhibition industry, jak se původně vyvíjely mé konzultace s překladatelem Stephanem von Pohl? Nakonec jsme zvolili málo obvyklé „exhibitioning“, a proto zde mám potřebu ho obhájit. Nejlépe pro nás totiž vystihuje specifika „československé výstavnické školy“, která v sobě obsahuje státem řízenou propagandu, scénografickou instalaci, víru v sebe jako v nový umělecký obor i dávání se na odív, fámu úspěchu i prázdné rutinérství a dobré bydlo. Vliv a obliba československého výstavnictví v období postupného uvolnění společnosti ve druhé polovině 60. let právě vrcholila. Čechoslovákům veškeré jeho úspěchy posilovaly národní sebevědomí, socialistickému státu zase upevňovaly legitimitu jeho směřování. I když byly úspěchy v zahraničí založené na reálných základech, dobová dikce je zveličovala či spíše nesoudně zdůrazňovala – ani v době největšího uvolnění zde nebyla možná skutečná kritika a občané nemohli svobodně na základě vlastní zkušenosti srovnávat s jinými zeměmi. Vzbuzovaná euforie byla ale především zprávou dovnitř, která posilovala národní hrdost a prezentovala zemi jako moderní stát.

Pavilony ČSSR na Expo 67 v Montrealu a na Expo 70 v Ósace představují dva protikladné přístupy k vytvoření výstavy, která má v zahraničí reprezentovat svou zemi, ač stojí na společném základě, zahrnujícím v sobě ideologii, umění i komerční zájmy. Montrealský pavilon pokračoval v trendu nastoleném v Bruselu – jak svou všeobecnou populárností, tak zvolenou formou. I když už nebylo myslitelné schovávat díla s moderním výrazem za exponáty umělecko-řemeslného charakteru. Naopak, moderním uměním se stát začal pyšnit. Výstavnickým požadavkům se přizpůsobila také architektura budovy, která si nedovolila téměř žádný výraz. Výsledek splnil očekávání, nekonfliktní náplň ukázala prostřednictvím efektivní instalace vše podstatné z československé kultury a průmyslu, Československo se předvedlo jako moderní socialistický stát. Přesto, že se původně počítalo s tím, že většinu výstavního prostoru pohltí průmysl, výroba, družstevnictví a předškolní výchova dětí, podařilo se i tato témata prezentovat pomocí uměleckých prostředků, navíc také skrze velice ceněné novomediální vynálezy. V expozici viděli její kritici mozaikovitou „mélange“, právě proto, že splňovala tehdejší kritéria československého výstavnictví.

Tomu, aby byla expozice pouhým sledem různorodých tematických celků propagujících Československo, se chtěli vyhnout autoři pavilonu ČSSR na Expo 70. Výjimečný byl rok, v němž se začala výstava připravovat, a i to, že myšlenku pavilonu určili dva básníci, kteří k úkolu nepřistoupili jako rutinní výstavní scénáristé. Svou koncepci založili na lidském času; pod vlivem okupace země vojsky Varšavské smlouvy v srpnu 1968 rozdělení pavilonu vykrytalizovalo ve tři fáze: Čas radosti, Čas úzkosti a – později přidaný – Čas naděje. Architekti navrhli sebejistý tvar pavilonu, kterému se musela expozice přizpůsobit. To je opačná situace, než byla

v případě Expo 67, i když oběma pavilonům je společná vědomá práce s prolínáním interiéru a exteriéru. Architekti tak porušili dosavadní charakter československé výstavní architektury, která měla co nejvíce sloužit své náplni. Ve snaze o jiný druh koncepce pavilonu si architekti porozuměli s umělci, kteří patřili v rámci umělecké scény mezi ty nejrespektovanější. Na Expo 67 se podíleli většinou autoři, kteří už měli zkušenost z Bruselu, v případě ósacké výstavy nastala obměna, i když u hlavních ideových tvůrců (Stanislav Libenský nebo Vladimír Janoušek) to neplatí. Někteří z těchto autorů se také přímo angažovali v reformovaném Svazu československých výtvarných umělců, který umožňoval na relativně nezávislý rozvoj výtvarného umění v 2. polovině 60. let. Vlivem politických změn v sobě pavilon odrazil nejen mnohé z celého převratného roku 1968, který se promítl do uvažování nad podobou pavilonu, ale také ze srpna 1968.

Prezentace ČSSR na Expo 70 vyvěrá a navazuje na tradici výstavnictví, která v Československu v 60. letech nabyla vrcholu, ale zároveň se z tradičně chápaného pojmu výstavnictví vyděluje. Spíše než scénografické postupy, kterými se dá výstavnictví charakterizovat, zde autoři náplně pavilonu použili umělecká kritéria, přičemž nad informativností dali přednost vizuální podobě. Přesto není jisté, zda je tato prezentace uměleckou výstavou. Platforma, kterou tito umělci využili pro své vyjádření vyžadovala přizpůsobení se určitým pravidlům a také masovému recipování děl většinou diváků netrénovaných ve vizuální gramotnosti. I když kritici autorům pavilonu vyčítali elitářství, i tak se museli v mnohém přizpůsobit formátu světové výstavy. Na druhou stranu se obešli bez osvědčených výstavnických postupů. Sice také sledovali určitý koncept, kterému podřídili výběr prací, a pro který některá díla přímo vytvořili, ale snažili se o ryze výtvarné prostředky.

V této práci jsem se snažila podrobně ukázat peripetie příprav a průběhu obou výstav. Seznámení se se způsobem organizování takovýchto velkých státních přehlídek je poučné v mnoha ohledech. Jeden z nich je ale podstatný při pokusu o srovnání s výstavami typu bienále. Pomůže klást otázky jinak a lépe po společenských a politických aspektech výstav výtvarného umění, neboť v případě světových výstav jsou tyto mechanismy méně skryté.

Jak už bylo řečeno v úvodu, důvodem, proč tyto světové výstavy a výstavy výtvarného umění srovnávat, je fakt, že probíhaly v době, kdy se u nás začíná přistupovat k výstavě jako k celistvému médiu také v případě volného umění. Zdá se mi z hovorů s pamětníky, že pro umělce účast na světových výstavách v kontextu jejich volné tvorby mnoho neznamena. V uměleckých monografiích stojí tato díla stranou nebo po boku uměleckých děl do architektury – přitom často vznikají návaznosti na témata, které autoři právě řeší ve své volné tvorbě, a tu mohou i zpětně ovlivnit. Možnost prestižní a dobře finančně ohodnocené zakázky pro umělce v 60. letech také znamenala zajištění živobytí a někdy i možnost cestovat. Některým umělcům zprostředkovaly možnost mezinárodních kontaktů (např. Stanislav Libenský a Jaroslava Brychtová zde získali svou japonskou galeristku) nebo vítanou inspiraci (Jiří Kolář do své tvorby po Expo 70 zahrnul i papír se znakovou abecedou). Z kariérního hlediska pro ně měly větší význam účasti na přehlídkách

typu bienále, ale jak je patrné z příkladu Karla Hladíka nebo Vladimíra Preclíka, svá díla občas recyklovali na výstavách tam i onde. Že to nebyl jen případ československých umělců, dokládá velkoformátová malba Jamese Rosenquista, vystavená na Expo 67 v Montrealu i na documenta v Kasselu v roce 1968.

Poměrně zajímavou, zde ovšem neakcentovanou otázkou, na kterou jsem narážela v průběhu psaní práce, jsou vztahy českých a slovenských umělců a architektů. Nespravedlivé zkracování Czechoslovakia na Czechs v zahraničí nebylo jediným důvodem slovenského rozhořčení. Centralizovaný výběr z Prahy na slovenské umění často nedohlédl, proto když dostal příležitost slovenský kurátor, využil ji jako v případě benátského bienále v roce 1966 pouze pro prezentaci slovenského umění. S celospolečenskými diskuzemi o zřízení federace nakonec museli organizátoři výstav přistoupit téměř k pozitivní diskriminaci. Podobně zajímavým problémem může být zacílení na vztahy mezi umělci a architekty, kteří se na výstavách společně podíleli, v kontextu dobové diskuze o syntéze těchto dvou uměleckých druhů. Poučné může být také zacílení na fyzickou podobu výstav. Světové výstavy se v tomto ohledu dobře studují, neboť se dochovalo mnohem více záběrů do instalace než v případě výstav výtvarného umění – zde už šlo o celek výstavy, ne o jednotlivá umělecká díla, tak jako to požadujeme od umění dnes.

## Seznam použité literatury

Seznam řadím podle data vzniku, přičemž dodržuji hierarchii knihy, sborníky, časopisecké články. Doplnuji je prameny, elektronické zdroje a filmy.

### **Knihy, katalogy a sborníky:**

*Ottův slovník naučný*, XXVII. díl, Vůz – Zyzkowski, Vydavatel a nakladatel J. Otto, Praha 1908.

*New American Painting As Shown in Eight European Countries 1958–1959: Exhibition*, katalog výstavy, Museum of Modern Art, New York 1959.

Eduard Petrů, *Československé výstavnictví. Přehled zkušeností z let 1958–1961*, Státní vědecká knihovna v Olomouci 1961.

Otakar Nový – Jiří Šetlík, *Cubr – Hrubý – Pokorný*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1962.

*Lausanne 1964. Construire une Exposition / Eine Ausstellung bauen / Building an Exhibition*, Librairie Marguerat S. A., Lausanne 1965.

Michael Ballantyne, *Expo 67: Art*, Tundra Books, 1967.

Valentino Bompiani (ed.), *L'Italie par elle-même, A Self-Portrait of Italy, Autoritratto dell'Italia*, Milano 1967.

Hans Mukarovsky (ed.), *Expo 67. Österreich. Bundeskammer der gewerblichen Wirtschaft, österreichische Geschäftsstelle für die Weltausstellung*, katalog pavilonu [1967].

Gustav Klika, *Svět a my na Expo 67*, Sportovní a turistické nakladatelství, Praha 1967.

Vladimír Procházka (ed.), *Příruční slovník naučný*, IV. díl S–Ž, Praha 1967.

*Výstavy a jejich tvůrci. Dvacet let národního podniku Výstavnictví 1947–1967*, Praha 1967.

*Man and His World. International Fine Arts Exhibition, Expo 67*, katalog výstavy, National Gallery of Canada, 1967.

*Expo 67. Official Guide / Guide Officiel*, Maclean-Hunter Publishing Company Limited, 1967.

*4. documenta Bundes Republik Deutschland, Kassel 1968. Internationale Ausstellung, Malerei, Skulptur, Graphik, Objekt*, katalog výstavy, Inter Nationes, Bad Godesberg 1968.

*Quattordicesima Triennale di Milano. Esposizione internazionale dell'arte decorative e industrilli moderne e dell'architettura moderna*, katalog výstavy, Palazzo dell'arte al Parco, Milano 1968.

*Expo 67. L'Album-mémorial / The Memorial Album*, Thomas Nelson&sons, 1968.

Robert Fulford, *This was Expo*, McClelland and Stewart limited, 1968.

Miroslav Galuška, *Vavříny z Montrealu*, Čs. novinář, Praha 1968.

Miroslav Horníček, *Javorové listy*, Praha, Olympia, 1968.

*Mezinárodní přehlídka výstavní tvorby: 3. bienále užité grafiky*, Moravská galerie – Svaz československých výtvarných umělců – Dům umění města Brna, Brno 1968.

Ladislav Koreček – Antonín Nestával – Antonín Srkal *Od Montrealu k Osace*, Státní zdravotnické nakladatelství, Praha 1969.

Jankovič. *Tchécoslovaquie, XXXVe Biennale Venezia 1970*, další údaje neuvedeny.

Miroslav Klivar, *Estetika nových umění*, Svoboda, Praha 1970.

Miroslav Míček, *Jiří Kolář*, Praha 1970.

Udo Kultermann, *Kenzo Tange*, London 1970.

*Japan World Exposition, Osaka, 1970. Official Photo Album / Exposition Universelle du Japon, Osaka, 1970.*

*Album de Photos officielles*, Commemorative Association for the Japan World Exposition, Osaka 1971.

Rudolf Fabry, *Stretnutie pod Sakurami. Reportáže z Expo' 70 a z Japonska*, Šport, Bratislava 1971.

Billy Klüver – Julie Martin – Barbara Rose (eds.), *Pavilion. Experiments in Art and Technology*, E. P. Dutton&Co., New York 1972.

*Exposition Universelle du Japon, Osaka 1970: Rapport Officiel*, Association Commémorative pour l'Exposition Universelle du Japon, Osaka 1972.

Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *O výstavní tvorbě*, sborník symposia, Svaz architektů ČSR a Brněnské veletrhy a výstavy, Brno 1975.

John Allwood, *The Great Exhibitions*, Studio Vista, London 1977.

Robert Venturi – Denise Scott Brown – Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, The MIT Press 1977 (Revisited Edition).

Felix Haas, *Architektura 20. století*, Praha 1978.

Miroslav Hříbek, *Hostili jsme svět*, Merkur, Praha 1978.

Josef Pechar, *Československá architektura 1945–1977*, Praha 1979.

Jaroslav Veber, *Soudobá architektura ČSSR*, Praha 1980.

Lubomír Šilhavý, *Výstavy a výstavní akce. Vybrané otázky metodiky řízení a ideového zaměření výstavní činnosti*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1984.

- Wolfgang Friebe, *Buildings of the World Exhibitions*, Leipzig 1985.
- Výstavnictví n. p. Praha v československé výstavní tvorbě 1947–1987, Praha 1987.
- Marshall McLuhan, *Jak rozumět médiím: extenze člověka*, Odeon, Praha 1991.
- Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20<sup>th</sup> Century*, University of California Press, 1994.
- Robert W. Rydell – Nancy E. Gwinn (eds.), *Fair Representations. World's Fairs and the Modern World*, VU University Press, Amsterdam 1994.
- Brian O'Doerthy, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, rozšířené vydání, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1999.
- Bruce W. Ferguson – Reesa Greenberg – Sandy Nairne (eds.), *Thinking About Exhibitions*, Routledge 1995.
- Irena Žantovská Murray (ed.), *Moshe Safdie: buildings and projects 1967–1992*, McGill-Queen's University Press, Montreal 1996.
- Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, The MIT Press 1998, s. XXI.
- Erik Mattie, *World's Fairs*, New York 1998.
- Vít Havránek, *Akce, slovo, pohyb, prostor*, katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy 1999.
- Petr Franta. *Na hraně – česká architektura v zahraničí*, katalog výstavy, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 2000.
- Jaroslav Halada – Milan Hlavačka, *Světové výstavy. Od Londýna 1851 po Hannover 2000*, Libri, Praha 2000.
- Jan Kapusta ml., *Miloslav Chlupáč*, katalog výstavy, Arbor Vitae – Státní galerie výtvarného umění v Náchodě, Praha – Náchod, 2000.
- Vladimír Preclík, *Deset zastavení v Provence*, Kant, Praha 2000.
- Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations*, The MIT Press 2001.
- Pieter van Wesemael, *Architecture of Instruction and Delight. A socio-historical analysis of World Exhibitions as a didactic phenomenon (1798–1851–1970)*, Rotterdam 2001.
- Věra Hladíková, *Můj manžel sochař Karel Hladík. Život, dílo, dokumenty, vzpomínky*, Gallery, Praha 2002.
- Iva Janáková (ed.), *Ladislav Sutnar – Praha – New York – Design in Action*, Uměleckoprůmyslové museum v Praze – Argo, Praha 2003.
- Pavel Juráček, *Deník (1959–1974)*, edičně připravil Jan Lukeš, Národní filmový archiv, Praha 2003.

- Kenneth Frampton, *Moderní architektura. Kritické dějiny*, Praha 2004,
- André Lortie, *The 60s: Montreal Thinks Big*, The Canadian Centre for Architecture, Montreal 2004.
- Julie Noordegraaf v knize *Strategies of Display. Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture*. Museum Boijmans Van Beuningen / NAI Publishers, Rotterdam 2004.
- Claire Bishop, *Installation Art. A Critical History*, Routledge 2005.
- John R. Gold – Margaret M. Gold, *Cities of Culture. Staging International Festivals and the Urban Agenda, 1851 – 2000*, Ashgate, Aldershot – Burlington 2005.
- Helmut Ricke (ed.), *Czech Glass: Design in an Age of Adversity, 1945–1980*, Düsseldorf 2005.
- Marie Klimešová, *Alena Kučerová*, Galerie Pecka, Praha 2005.
- Sylva Petrová, *České sklo*, Gallery, Praha 2001, s. 80–87.
- Viktor Rudiš. *Stavby a projekty 1953–2002*, Obecní dům, Brno 2005.
- Miroslav Řepa, *Světové výstavy Expo. Československo a česká republika na světových výstavách po roce 1945*, Hélios – Jiří Razskazov, Pardubice 2005.
- Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění V (1939–1958)*, Praha 2005.
- Veronika Wolf, *Čeští a slovenští umělci na Bienále v Benátkách 1920–1970*, Univerzita Palackého v Olomouci 2005.
- Miroslav Masák, *Tak nějak to bylo*, Kant, Praha 2006.
- Ludmila Vachtová – Polana Bregantová, *Ted'. Práce Evy Kmentové*, Arbor Vitae, Praha 2006.
- Petr Ulrich et al., *Šedesátá léta v architektuře očima pamětníků*, Česká technika – nakladatelství ČVUT, Praha 2006.
- Edgar Lawrence Doctorow, *Světová výstava*, Dobrovský, Praha 2007, přeložila Libuše Burianová-Hasenöhrlová.
- Guy Debord, *Společnost spektaklu*, Intu, Praha 2007.
- Andrew Garn (ed.), *Exit to Tomorrow. World's Fair Architecture, design, fashion 1933–2005*, Universe Publishing, New York 2007.
- Marcela Macharáčková (ed.), *Jiří Kroha (1983–1974). Architekt, malíř, designér, teoretik v proměnách umění 20. století*, Muzeum města Brna – Era, Brno 2007.
- Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI (1958–2000)*, I. a II. díl, Praha 2007.
- Bruce Altshuler, *Salon to Biennial. Exhibitions that Made Art History, 1863–1959*, Phaidon 2008.

Emílie Benešová – Karolína Šimůnková, *EXPO '58: příběh československé účasti na Světové výstavě v Bruselu*, Národní archiv, Praha 2008.

David Crowley – Jane Pavitt (eds.), *Cold War Modern. Design 1945–1970*, V&A Publishing, London 2008.

Anna Jackson, *EXPO. International Expositions 1851–2010*, V&A Publishing, London 2008.

Jack Masey – Conway Lloyd Morgan, *Cold War Confrontations. US Exhibitions and their role in the Cultural Cold War*, Baden 2008.

Karel Kaplan, *Kronika komunistického Československa. Kořeny reformy 1956–1968. Společnost a moc*, Brno 2008.

Zdeněk Müller (ed.), *Výstava soudobé kultury: Brno 1928*, Veletrhy Brno, Brno 2008.

Vanda Skálová – Daniela Kramerová (eds.), *Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*, Arbor Vitae, Praha 2008.

Oldřich J. Ševčík – Ondřej Beneš, *Architektura 60. let. „Zlatá šedesátá léta“ v české architektuře 20. století*, Praha 2009.

Elena Filipovic – Marieke van Hal – Solveig Øvstebø (eds.), *The Biennial Reader*, Hatje Cantz, Ostfildern 2010.

Svatopluk Malý, *Vznik, rozvoj a ústup multivizuálních programů. Laterna magika a polykrany*, Akademie múzických umění v Praze, Praha 2010.

Quido Šimek, *Cestopisy*, Regionální muzeum v Litomyšli 2010, k vydání připravil Martin Boštík.

Rem Koolhaas – Hans Ulrich Obrist, *Project Japan. Metabolism talks...*, Taschen, Köln 2011.

Miroslav Masák – Terezie Nekvindová – Markéta Pražanová (eds.), *Viktor Rudiš, Ósaka*, Česká komora architektů, Praha 2011.

Jana Nová, *Nečekejte na motýla... Jablonecké výstavy 1959–1987*, Muzeum skla a bižuterie, Jablonec nad Nisou 2011.

Pavel Kosatík, *Věra Čáslavská – Život na Olympu*, Mladá fronta, Praha 2012.

Germano Celant (ed.), *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, Progetto Prada Arte, Milan 2013.

Bruce Altshuler, *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History, 1962–2002*, Phaidon 2013.

### **Kapitoly v knihách:**

- Walter Benjamin, Paříž, hlavní město devatenáctého století, in: Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Odeon, Praha 1979, s. 71–72.
- Rostislav Švácha, Česká architektura 1956–1970, in: Zdeněk Hölzel (ed.), *Česká architektura 1945–1995*, Praha 1995, s. 39–51.
- Jiří T. Kotalík, Výstavnictví, in: Zdeněk Hölzel (ed.), *Česká architektura 1945–1995*, Praha 1995, s. 140–143.
- Umberto Eco, How an Exposition Exposes Itself, in: Neil Leach (ed.), *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*, Routledge, London – New York 1997, s. 202–204.
- Hans Ulrich Obrist, Triennale di Milano 68. A case study and beyond Arata Isozaki's electronic labyrinths. A „MA“ of Images, in: Bruno Latour – Peter Weibel (eds.), *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, The MIT Press, 2002, s. 360–383.
- Vít Havránek, Laterna Magika, Polyekran, Kinoautomat. Media, Technology and Interaction in the Works of Set Designers Josef Svoboda, Alfréd Radok and Radúz Činčera, 1958–1967, in: Jeffrey Shaw – Peter Weibel (eds.), *The Cinematic Imaginary after Film*, ZKM Karlsruhe a The MIT Press 2003, s. 102–107.
- Emilie Benešová, Výstavy a propagace archivu, in: *Aby na nic a na nikoho nebylo zapomenuto. K jubileu ústředního archivu českého státu 1954–2004*, Praha 2004, s. 149–186.
- Marie Klimešová, Experiment, řád, důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové, in: *Experiment, řád, důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové*, katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc 2006, s. 15.
- Marcel Fišer, Sochařská sympozia šedesátých let, in: Roman Prahel – Tomáš Winter (eds.), *Proměny dějin umění*, Scriptorium, Dolní Břežany 2007, s. 177–183.
- Petr Pelčák, Vladimír Palla, in: Petr Pelčák, *Několik poznámek k současné architektuře*, Brno 2009, s. 100–101.
- Adriana Primusová, Zpět, ven a znovu zpět do výstavních síní, in: Ondřej Horák (ed.), *Místa počínání. Historie výstavních prostorů u nás od 19. století po současnost*, Komunikační prostor Školská 28, Praha 2009, s. 47.
- Viktor Rudiš, 60. léta: Začátek a konec, in: Karolína Jirkalová – Eva Novotná – Marcela Steinbachová (eds.), *Kruh. Texty o architektuře 06/09*, Praha 2010, s. 63.
- Marcela Hanáčková, Dolní centrum Liberce, symposium o volném času a obchodní středisko Ještěd, in: Rostislav Švácha (ed.), *Sial, Arbor Vitae a Muzeum umění Olomouc* 2010, s. 74–83.

Terezie Nekvindová, Pavilon F pro Liberecké výstavní trhy, in: Rostislav Švácha (ed.), *Sial, Arbor Vitae a Muzeum umění Olomouc 2010*, s. 42–49.

Jana Zajoncová, Relaxační lázně pro Teplice, in: Rostislav Švácha (ed.), *Sial, Arbor Vitae a Muzeum umění Olomouc 2010*, s. 68–73.

Terezie Nekvindová, Sbratření mezi sakurami, in: Miroslav Masák – Terezie Nekvindová – Markéta Pražanová (eds.), *Viktor Rudiš, Ósaka, Česká komora architektů*, Praha 2011, 32–69.

Kristýna Zajícová, Československá reprezentace na světové výstavě dekorativních umění 1925 v Paříži, in: *Ad Akta 2. texty z diplomových prací studentů Katedry dějin umění a estetiky na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze*, VŠUP v Praze, 2011.

Marie Klimešová, Neoficiálně oficiální reprezentace. Tschechoslowakische Kunst der Gegenwart, Akademie der Künste, West Berlin 1966, in: Ondřej Jakubec – Radka Miltová (eds.), *Umění, moc a politika. Akta IV. sjezdu českých historiků umění*, Brno 2013, s. 269–281.

### Články:

red., Úspěch československého umění [vyjádření trojice František Cubr – Josef Hrubý – Zdeněk Pokorný], *Tvar*, 1959, roč. 10, č. 9–10, s. 266.

Josef Raban, K problémům československého výstavnictví, *Tvar*, 1959, roč. 10, č. 6–7, s. 161 – 162.

Jan Novotný, Výstavy – pomoc pokroku, *Tvar*, 1959, roč. 10, č. 6–7, s. 163 – 173.

Bedřich Votruba, Nový obor výtvarného umění, *Výtvarné umění*, 1959, roč. 10, č. 9, s. 415.

Miroslav Lamač, Umění vystavovat, *Výtvarné umění*, 1960, roč. 10, č. 7, s. 295–301

Jan Kotík, Triennale 1960, *Tvar*, 1961, roč. 12, č. 1–2, s. 21.

Dva experimenty tentokráte ve výstavnictví, *Kultura*, 1960, s. 4–5.

Zdeněk Koudelka, Expo 67, *Československý architekt*, 1964, č. 24, s. 3.

Zdeněk Koudelka, Expo 67, *Československý architekt*, 1965, č. 1, s. 4.

Výstavní život podle nového vzorce [anketa], *Výtvarná práce*, 1965, roč. 13, č. 20, s. 4.

Miroslav Řepa, Expo 67 v Montrealu, *Československý architekt*, 1966, roč. 12, č. 4–5, s. 8; č. 6, s. 5; č. 7, s. 8; č. 8–9, s. 8.

J. M. Richards, Design Commentary, *Architectural Review*, 1967, roč. CXLII, č. 846 (August), s. 156.

- Günther Feuerstein, What's happening in Montreal?, *Der Aufbau*, 1967, č. 6, s. 236–241.
- Miroslav Řepa, Československý pavilón na Světové výstavě v Montrealu, *Architektura ČSSR*, 1967, roč. 26, č. 10, s. 647–650.
- Vratislav Růžička, Československý pavilón na světové výstavě v Montrealu, *Architektura ČSSR*, 1967, č. 10, s. 652–663.
- Paulhans Peters, Expo 67, *Baumeister*, 1967, č. 7, s. 851–865.
- Reyner Baham, L'uomo all'Expo, *Casabella*, 1967, listopad, č. 320, s. 48–50.
- Plane crash claims 34 lives, *Grand Falls Advertiser*, 1967, roč. 31, č. 75, 7. 9. 1967, s. 1 (First Section).
- Czech Government donates Pavilion to Newfoundland, *Grand Falls Advertiser*, 1967, roč. 31, č. 91, 2. 11. 1967, s. 1 (First Section).
- Dorothy Todd Hénaut, Environmental aspects of Expo 67 / Aspekte der Umweltgestaltung an der Expo 67 / Aspects de l'environnement à l'Expo 67, *Graphis*, 1967, roč. 23, č. 132, s. 336–357 a 394–396.
- Sibyl Moholy-Nagy, Expo 67, Montreal, *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1967, září, č. 133, s. IX–XI.
- Stanislav Talaš, O Expo 67 všeobecne; -fm- [Ferdinand Milučký], História výstav; Ferdinand Milučký, Člověk a jeho svět, *Terre des Hommes*, Man nad His World [sic]; Vojtech Vilhan, O Expe 67 – o jeho architektonickom výraze, -st- [Stanislav Talaš], *Habitat 67*; -fm- [Ferdinand Milučký], Slovenská koliba, Bratislavská reštaurácia, *Projekt*, 1967, roč. 9, č. 7, s. 155–169.
- Antonín Kybal, Uvažování o světové výstavě Expo 67 v Montrealu, *Umění a řemesla*, 1967, č. 4, s. 122–128.
- Stanislav Kolíbal, Naše Torino 1967, *Výtvarná práce*, 1967, roč. 15, č. 10, s. 10.
- Stanislav Talaš, Expo '67. Projekty pre Montreal, *Výtvarný život*, 1967, roč. 7, č. 1, s. 23–25.
- Stanislav Budin, EXPO – svět – my, *Reportér*, 1967, roč. 2, č. 14, s. 24–27.
- Journalist in Clash with Antonin Novotny, *The Gazette*, 16. 5. 1967.
- Antonín Zrůstek – Jarmila Husáková, Důvěřovat ve schopnosti lidí [rozhovory s tvůrci čs. pavilonu na Expo 67], *Literární noviny*, 1968, č. 1, s. 3.
- Dean Jones, What a Handsom Import!, *The Montreal Star*, 1967, 29. 4., s. 47.
- Zdeněk Felix, Z ateliéru Stanislava Filka, *Výtvarné umění*, 1967, roč. 17, č. 7, s. 350–351.
- Vlasta Čiháková, Páté pařížské bienále mladých, *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 1, s. 1, 10.

- Ludmila Vachtová, Tisíc mil. Bienále v San Marinu, *Výtvarná práce*, 1968, č. 1, s. 12 a č. 2, s. 11.
- H. Š., Co nebylo v Montrealu, *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 3, s. 5.
- Karel Hetteš, Rodí se XIV. trienále, *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 5, s. 6.
- Vlasta Čiháková, Nippon Banzai! III., *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 5, s. 12.
- Hans-Peter Riese, Documenta IV Kassel 68, *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 20–21, s. 14.
- Adolf Hoffmeister, Letošní duben v Paříži, *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 9, s. 1–2.
- Jan Rajlich, Výstava o výstavách, *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 11, s. 8.
- Adolf Hoffmeister, Dík Šímovi, *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 12–13, s. 1, 3.
- Zdeněk Felix, Šíma v Praze, *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 12–13, s. 3.
- Barbara Spitzová, Problémy výstavnictví, *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 15, s. 9.
- Karel Hetteš, Vzrušené dny v Miláně, *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 16–17, s. 10.
- Vlasta Čiháková, Documenta Kassel '68 [Rozhovor s Jiřím Kolářem], *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 16–17, s. 16.
- Eva Petrová, Bienále, nebo happening?, *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 18, s. 9.
- Vlasta Čiháková, Kinetismus, Spektakl, Environment, *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 18, s. 12.
- Josef Hlaváček, Tvorba prostředí, *Výtvarné umění*, 1968, roč. 18, č. 4, s. 207.
- Benátky 68, Kassel 68, *Výtvarné umění*, 1968, roč. 18, č. 9–10, s. 455–493.
- jl-, Čs. Expo-pavilón prodán Kanadě a -jl-, Schody do nebe, cca 1968, výstřižky z neidentifikovaného českého tisku, 1968, archiv Miroslava Řepy.
- Zdeněk Kuna, Srovnávací studie koncepce výstavní náplně a architektonického řešení československé expozice na světové výstavě v Ósace, *Architektura ČSSR*, 1969, roč. 28, č. 2, s. 70–76.
- Z pražských atelierov, *Projekt*, 1969, roč. 11 č. 11–12, s. 236.
- Karel Hetteš, Po Bruselu a Montrealu Osaka, *Umění a řemesla*, 1969, č. 1, s. 20–25.
- Marshall McLuhan, Média jako přetvořitelé, *Výtvarná práce*, 1969, roč. 16, č. 8–9, s. 4.
- Ulrich Saxer, McLuhanova epistemologie, *Výtvarná práce*, 1969, roč. 16, č. 8–9, s. 5.
- DK [Dušan Konečný], VI. bienále mladých v Paříži, *Výtvarná práce*, 1969, roč. 16, č. 9–10, s. 509–510.

- František Kahuda, Jak v Ósace?, *Výtvarná práce*, 1969, roč. 16, č. 12–13, s. 1, 3.
- Vladimír Burda, Vladimír Nývlt o Sao Paulu, *Výtvarná práce*, 1969, roč. 16, č. 14–15, s. 1.
- Zdeněk Felix, Z ateliéru Jiřího Bieleckého, *Výtvarné umění*, 1969, roč. 19, č. 6, s. 308–310.
- J. M. R. [J. M. Richards], Expo 70, *Architectural Review*, 1970, roč. 148, č. 882, s. 67.
- Miroslav Řepa, Expo 70 – Ósaka, *Architektura ČSR*, 1970, roč. 29, č. 8, s. 310–336.
- Miroslav Řepa, Československý pavilon na světové výstavě Expo 70 v Ósace, *Architektura ČSR*, 1970, roč. 29, č. 8, s. 337–344.
- Jan Šrámek, Ósaka – československá účast na světové výstavě Expo 70, *Architektura ČSR*, 1970, roč. 29, č. 8, s. 355.
- Ivan Chermayeff, Images of America, *Art in America*, 1970, roč. 58, č. 2.
- Kurt Jirasko, Expo 70: Jahrmakrt der Umweltgestalter, *Bauforum*, 1970, č. 19, s. 17 a 19.
- Shizuko Müller-Yoschikawa, A Designer's View of Expo '70, Osaka / Expo '70 aus der Sicht des Designers / Expo '70 dans l'optique du designer, *Graphis*, 1970/71, roč. 26, č. 150, s. 301.
- Jiří Hlušíčka, Krize benátského bienále, *Rudé právo*, 1970, roč. 51, 10. října, č. 241, s. 5.
- Milena Lamarová, Cesta keramiky, *Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 3, s. 8.
- Josef Kroutvor, Kolíbalův živel bytí, *Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 4, s. 4.
- Milena Lamarová, Nedbat zkušených, *Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 4, s. 6.
- Vlasta Čiháková, Expo před zahájením, *Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 6, s. 1, 8.
- B., Le génie tchèque et slovaque, *Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 6, s. 6.
- Výstava „Československo 1970“ v Moskvě, *Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 6, s. 7.
- Vlasta Čiháková, Náš člověk v Ósace, *Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 9, s. 1 a 3; č. 9, s. 8 (debata: V. Janoušek, S. Libenský, R. Roubíček, J. Kolář, J. Rathouský, J. Šrámek).
- Čestmír Kafka, Japonsko tam a zpět, *Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 11, s. 1 a 8; č. 12, s. 1 a 8; č. 13, s. 6.
- Jiří Padrta, Slovensko se představuje, *Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 11, s. 1, 3–5.
- Karel Hetteš, Výstavnictví, *Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 19–20, s. 3.
- red., Cesta k pozitivní práci, *Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 4, s. 1, 3.

- Miloš Calda, McLuhanova pop inspirace, *Výtvarné umění*, 1970, roč. 20, č. 2, s. 87.
- Mojmír Grygar, O tzv. situačním umění, *Výtvarné umění*, 1970, roč. 20, č. 4, s. 196–198.
- Jaromír Zemina, Stanislav Kolíbal, *Výtvarné umění*, 1968, roč. 18, č. 5, s. 224–234.
- Ivan Jirous, Konfrontace II, *Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 25–26, s. 2.
- V Japonsku je už zajtra, *Projekt*, 1970, roč. 12, č. 1, s. 43–44.
- J. Polášková, Čs. pavilón Expo 70 Ósaka, *Projekt*, 1970, roč. 12, č. 9, s. 396–400.
- Jiří Hájek, Československo 1970 aneb Jací jsme, *Tvorba*, 1970, č. 21, 27. 5. 1970, s. 3.
- Jiří Hájek, Náš člověk v Moskvě, *Tvorba*, 1970, č. 22, 3. 6. 1970, s. 8–9.
- Josef Švagera, Expo 70 a Japonsko, *Tvorba*, 1970, č. 21, 27. 5. 1970, s. 8.
- Expo 67 is a rusty steel memory to some people*, neidentifikovaný článek z 18. 4. 1970, archiv Ireny Murray-Žantovské.
- Jindřich Chalupecký, Jak vystavovat, *Výtvarná práce*, 1971, roč. 20, č. 1, s. 4.
- Emil Zavadil, Kolíbalova Konfrontace, *Výtvarná práce*, 1971, roč. 19, č. 1, s. 4.
- Edaurd Stavinoha, Jak vystavovat [reakce na Jindřicha Chalupeckého], *Výtvarná práce*, 1971, roč. 20, č. 3, s. 6.
- Province must be made „exciting, challenging...“, *Grand Falls Advertiser*, 1971, roč. 35, č. 54, 12. 7. 1971, s. 1a 3 (First Section).
- Peter Černo, Slovenská koliba, *Projekt*, 1983, roč. 10, s. 18–19.
- Rostislav Švácha, Jan Šrámek – Alena Šrámková, *Umění*, 1985, roč. 33, č. 1, s. 16.
- Luboš Hlaváček, Plastiky Jana Baucha, *Umění*, 1985, roč. 33, č. 5, s. 454.
- Věra Váchová, Zlatí vynálezci Kurta Gebauera, *Umění a řemesla*, 1986, č. 2, s. 83–84.
- Red., Svět v pohybu – svět v kontaktu, Světová výstava EXPO '86, *Architektura ČSR*, 1987, roč. 46, č. 4, s. 359–367.
- Martin Rajniš – Kurt Gebauer, EXPO 86, *Československý architekt*, 1987, roč. 33, č. 5, s. 5.
- Jiří Horský, EXPO 1986 – Zlatý věk vynálezectví, *Československý architekt*, 1986, roč. 32, č. 7, s. 1, 7.
- Ján Bahna, Vojtech Vilhan, *Projekt*, 1986, č. 9, s. 32–34.
- Zdeněk Koudelka, Trpká zkušenost. Vzpomíná ředitel čs. účasti na Světové výstavě v Ósace, *Svobodné slovo*, 19. 1. 1990.

- Milena Slavická, Švejkárna na švejkárně aneb Červená karkulka na Ruzyni. S Oldřichem Kulhánkem hovoří Milena Slavická, *Výtvarné umění*, 1996, sborník Zakázané umění I., s. 20–25.
- Rostislav Švácha, Architekt Viktor Rudiš, *Literární noviny*, 1998, roč. 9, č. 35, s. 10.
- Radek Váňa, Expokýč konce století, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7–8, s. 107–110.
- Umberto Eco, K znakovosti architektury: jak expozice vystavuje sebe samu, *Era 21*, 2005, roč. 5, č. 2, s. 59, 61.
- Oldřich Ševčík, Ósaka 1970: jeden z vrcholů symbiózy české architektury s výtvarníky a s uměleckými řemesly v šedesátých letech 20. století., in: *Era 21*, 2005, č. 6, 52–53.
- Roger M. Buerger, Zdroj, *Labyrinth Revue*, 2007, č. 21–22, s. 146–148.
- Martin Mazanec, Obnovený Kinoautomat, nedůstojný hybrid, *Cinepur*, 2007, č. 52, s. 6.
- Terezie Nekvindová, Hurdisky nám dodnes znějí v uších. Rozhovor s architektem čs. pavilonu na Expo 67 Miroslavem Řepou, *Stavba*, 2008, roč. 15, č. 1, s. 64–69.
- Terezie Nekvindová, Zamysli se nad sebou – nepřítel tě chválí!, *Stavba*, 2008, roč. 15, č. 6, s. 8–9.
- Terezie Nekvindová, Ve skle je práce víc než pro dva. Rozhovor s Jaroslavou Brychtovou, *Stavba*, 2008, č. 6, s. 10–11.
- Terezie Nekvindová, Expo versus dnešek, *Ateliér*, 2008, č. 25–26, s. 2.
- Terezie Nekvindová, Světové výstavy v kostce, *Ateliér*, 2008, č. 25–26, s. 2.
- Sue Hickey, The Czech Connection, *Grand Falls Advertiser*, 5. 10. 2009.
- Henrietta Moravčíková, Monumentality in Slovak architecture of the 1960s and 1970s: authoritarian, national, great and abstract, *The Journal of Architecture*, 2009, č. 1, s. 45–65.
- Terezie Nekvindová, Newfoundland galerií československého umění 60. let, *Ateliér*, 2010, č. 6, s. 2.
- Terezie Nekvindová, Expo 58 a restaurování moderního umění, *Ateliér*, 2010, č. 7, s. 12
- Michal Miklovič, Rezidentúra Expo 67. ŠtB na svetovej výstave v Montreale, *Paměť a dějiny*, 2011, č. 4, s. 62–72.
- Kateřina Černá, Instalace expozice. Výstava mezi konceptem a vizualitou, *Art&Antiques*, 2011–2012, č. 12 a 1, s. 46–51.
- Milena Bartlová, Co znamená psát dějiny umění?, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2012, č. 13, s. 75–84.
- Martha Buskirk – Amelia Jones – Caroline A. Jones, *The Year in „re-“*, *Artforum*, prosinec 2013.

Daniela Kamerová, 'We Sell Dreams': Work Commissioned by the Shah of Iran from Czech Artist in the 1970s, *Umění*, 2013, roč. 61, č. 4, s. 341–355.

#### **Prameny a nepublikované práce:**

*General Report on the 1967 World Exhibition*, The Canadian Corporation for the 1967 World exhibition, 1969. Uložen v archivu BIE v Paříži.

*Hemisfair 1968, Final Report to B.I.E., 1968*, strojopis vytvořený pro potřeby BIE, uloženo v archivu BIE v Paříži.

*General Report*, Osaka 1970. Uložen v archivu BIE v Paříži.

Národní archiv v Praze, nezpracovaný fond Kancelář generálního komisaře Expo 67 Montreal, Praha.

Národní archiv v Praze, nezpracovaný fond Kancelář generálního komisaře Expo 70 Ósaka, Praha.

Magdalena Deverová, *Instalace vnitřního prostoru – její počátky v českém umění*, diplomní práce, Masarykova univerzita v Brně, 2009.

Barbora Špičáková, *Ludmila Vachtová 1964–1971: Galerie na Karlově náměstí, Galerie Platýz, Sochařské výstavy v Liberci*, diplomní práce, Vysoká škola umělecko-průmyslová v Praze, Praha 2009.

Barbora Špičáková, *Pražské galerie 1965–1971*, diplomní práce, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010.

Petra Nováková, *Čeští a slovenští umělci na Triennale di Milano, 1923–1968*, diplomová práce, Univerzita Palackého v Olomouci, 2012.

#### **Elektronické zdroje:**

<http://www.artsandculturecentre.com/>

<http://www.bienal.org.br/publicacoes.php>

<http://www.archives.biennaledeparis.org/>

<http://abart-full.artarchiv.cz/>

<http://vvp.avu.cz/bibliobaze/search>

Ian Chodikoff, Days of Future Passed:

<http://www.canadianarchitect.com/news/days-of-future-passed/1000196825/>.

Marek Pokorný, Světová výstava bez iluzí, ale s vědomím svých možností, *archiweb.cz*, 2008, dostupné zde:

<http://www.archiweb.cz/news.php?action=show&type=6&id=5647>.

Walter Benjamin, *The Making of American Art*, *e-flux*, 2011, dostupné na: <http://www.e-flux.com/journal/the-making-of-americans/>. [Text je součástí uměleckého projektu, podepsovaného jménem nežijícího teoretika Waltera Benjamina (1892–1940)]

### **Filmy a videa:**

*Expo 67. Svědectví první* – Československo (Československá televize, 1967, režie Vladimír Tosek).

Jef Cornelis, *Documenta 4*, 16mm film, 1968, 54min. Na DVD vydal JRP|Ringier, Zurich ve spolupráci s bdv (bureau des vidéos), Paris, 2012

Expo 67 – Československý pavilon:  
<http://www.youtube.com/watch?v=mKN57zTa5KU>

Expo 70 – výstaviště: [http://www.youtube.com/watch?v=6NnxVGWzR\\_Y](http://www.youtube.com/watch?v=6NnxVGWzR_Y)

## Ediční poznámka

Pro lepší přehlednost a komfort při čtení práce uvádím poznámky pod čarou na příslušných stranách a v plném znění tak, aby čtenář nemusel zbytečně listovat knihou. Ze stejných důvodů vkládám obrázky s popiskami do textu k příslušnému obsahu. Je-li stejný zdroj citován dvakrát poblíž sebe, ve druhém a dalších případech jej nahrazuje zkratka *cit. dílo*, která značí odkaz na citovaný text. Pokud čerpám ze stejného zdroje přímo dvakrát za sebou, nahrazuje druhý odkaz slovo *Ibidem* (Tamtéž).

## Seznam zkratek

Národní archiv, fond KGK 70 = Národní archiv v Praze, nezpracovaný fond Kancelář generálního komisaře Expo 70 Ósaka, Praha

Národní archiv, fond KGK 67 = Národní archiv v Praze, nezpracovaný fond Kancelář generálního komisaře Expo 67 Montreal, Praha

## Abstrakt

### Výstava versus výstavnictví. Československé pavilony na Expo 1967 v Montrealu a Expo 1970 v Ósace

Klíčová slova: médium výstavy, výstavnictví, světová výstava, instalace, instalace výstav, Expo 67, Expo 70, československý pavilon, architektura, výtvarné umění, sklo, reprezentace státu v zahraničí, kulturní politika

Práce se zaměřuje na pavilony ČSSR na světových výstavách Expo 67 a Expo 70, které navázaly na úspěchy československého výstavnictví po Expo 58 v Bruselu. Obě sledované události se odehrály v době kolem roku 1968, kdy se v Československu na krátkou chvíli částečně překrývalo progresivní výtvarné umění s kulturní politikou státu. V pavilonech (obzvláště v případě Expo 70) se také odrazily společensko-politické souvislosti tzv. Pražského jara a okupace vojsky Varšavské smlouvy v srpnu 1968. Řada umělců, kteří se na těchto státem organizovaných výstavách podíleli, se také zároveň v zahraničí účastnila reprezentativních uměleckých přehlídek (bienále v Benátkách, São Paulo, Paříži, documenta v Kasselu ad.), proto jedna z kapitol zařazuje pavilony ČSSR na světových výstavách také do tohoto kontextu.

Na konci 60. let na jedné straně existuje tzv. výstavnictví, státem podporovaný obor sloužící masové komunikaci s občany i pro (re)prezentaci země v zahraničí, jehož hlavní cíl je propagace a šíření vládnoucí ideologie. Na druhé straně se v československém výtvarném umění začíná vědomě pracovat s médiem výstavy jako s komplexně komponovaným celkem, ať prostřednictvím inovativních instalací nebo vystavování environmentů. Zatímco výstavnictví zažívající v 60. letech svůj vrchol, se koncem desetiletí začalo rozměňovat ve zbytnělé manýře, experimenty s formátem výtvarné výstavy teprve začínaly. Tato studie se zabývá především otázkou, jak k médiu výstavy přistupovaly v 60. letech obě zmíněné oblasti: umělecká a výstavnická. A jakým způsobem tyto vlivy v sobě kříží pavilon ČSSR na Expo 70, který se z výstavnictví vyjímá kvalitou vystavených děl i konceptuálním přístupem k celku.

Pavilony ČSSR zkoumám jako kulturní artefakt, v němž se kříží estetické, společenské, politické i ekonomické síly. Zájem soustředím na mechanismy příprav a okolnosti naší účasti, které jsem mohla podrobně popsat především na základě dosud nezkoumaných archivních pramenů. Díky dochovaným obrazovým materiálům také rekonstruuji podobu obou výstav a rozmístění exponátů. Práce obsahuje i první podrobnější zprávu o přesunutí pavilonu z Expo 67 na kanadský ostrov Newfoundland a jeho současný stav.

## Abstract

### **Exhibition versus “exhibitioning”. The Czechoslovak pavilions at Expo 1967 in Montreal and Expo 1970 in Osaka**

Keywords: the exhibition as medium, exhibition trade, World Expo, installation art, exhibition installation, Expo 67, Expo 70, Czechoslovak pavilion, architecture, visual arts, glass, representing the country abroad, cultural policy

The paper focuses on the Czechoslovak pavilions at the 1967 and 1970 World Expos, which followed upon the successes of the Czechoslovak exhibition trade following Expo 58 in Brussels. Both events took place in the period around 1968, when, however briefly, the Czechoslovak visual arts partially overlapped with the state’s cultural policy. The pavilions (especially at Expo 70) also reflected the socio-political contexts of the Prague Spring and the country’s occupation by the Warsaw Pact armies in 1968. Many of the artists who participated in these state-organized exhibitions also exhibited at representative foreign art expositions (the biennials in Venice, São Paulo and Paris, and the documenta in Kassel, among others), and so one chapter places the Czechoslovak pavilions at the World Expos within this context as well.

In Czechoslovakia towards the end of the 1960s, the purpose of “exhibitioning” – i.e., the state-sponsored exhibition trade – was to communicate with the public and to (re)present the country abroad. Its main goal was to promote and spread the ruling ideology. On the other hand, the Czechoslovak visual arts scene was beginning to consciously work with the medium of the exhibition as a comprehensively composed unit, either through innovative exhibition design and installation or through installation art. While the exhibition trade reached its high point in the 1960s and began to disintegrate into rigid mannerism towards the end of the decade, real experiments with the format of the art exhibition were just beginning. This study focuses on the question of how these two fields (art and the exhibition trade) approached the medium of the exhibition in the 1960s, and how these influences came together in the Czechoslovak pavilion at Expo 70, which sets itself apart from the official exhibition trade in the quality of the exhibited works and the conceptual approach to the exhibition as a whole.

I study the Czechoslovak pavilions as a cultural artifact in which aesthetic, social, political, and economic forces come together. My focus is on the mechanisms of their preparation and the circumstances of our country’s participation, which I have been able to describe in detail primarily on the basis of previously unstudied archival sources. The surviving visual materials have also allowed me to reconstruct the visual form of both exhibitions, including the arrangement of the exhibited items. The paper also includes the first more detailed report on the Expo 67 pavilion’s relocation to the Canadian island of Newfoundland and its current state.

## Příloha I

### Výstavy československého umění v zahraničí 1965–1971

Výběr výstav zahrnuje přehlídky, kterými se reprezentovalo aktuální československé umění v zahraničí. Klíčem výběru byly výstavy „současného umění“, i když tento pojem často znamenal delší časové období než dnes. Časové vymezení se odvíjí od skutečnosti, že se v roce 1965 mohly prvně realizovat změny v provozu umění ustavené sjezdem Svazu československých výtvarných umělců v prosinci 1964, rok 1971 jsem zvolila proto, že ukazuje změny, které se udály nástupem normalizace. Seznam výstav si neklade nárok na úplnost, stejně jako informace uvedené u jednotlivých přehlídek. Soupis vznikl na základě fragmentárních informací obsažených v katalozích, dobových časopisech, databázích, archivních materiálech (Národní archiv v Praze, Archiv Národní galerie v Praze) a může být v budoucnosti doplněn. Dobové pojmenování komisař zde užívám pro označení komisaře výstavy (ve smyslu technického zajištění i oficiální reprezentace státní instituce) i kurátora výstavy (tvůrce výstavy jako celku založeného na jednotící koncepci). Pokud se mi nepodařilo dohledat komisaře výstavy, uvádím alespoň autora textu v katalogu, většinou totiž zastal obě práce. Z rozsáhlých výstav uvádím pouze jména československých umělců. K výstavě Československo 1970 v Moskvě se mi nepodařilo zjistit vystavující. Soupis má sloužit především pro zasazení českých a slovenských umělců zastoupených na Expo 67 a Expo 70 do kontextu zahraničních prezentací. Mimo jiné ukazuje velký podíl českých sklářů na ryze uměleckých výstavách a také, kteří umělci i komisaři, patřili u nás k nejvyhledávanějším pro reprezentaci státu v zahraničí.

#### 1965

##### ***VIII. Bienal de São Paulo***

Brazílie, São Paulo, Parque Ibirapuera

září – prosinec 1965

Komisař: Jiří Kotalík

Vystavující: Miloš A. Bazovský, Ferdinand Hložník, František Hudeček, František Jiroudek, Bohdan Lacina, Kamil Lhoták, Milan Paštéka, Jaroslav Paur, Jaroslav Šerých, Zdeněk Sklenář, Bonbová (?), Albín Brunovský, Karel Hruška

##### ***Tschechoslowakische Kunst heute: Profile V***

Německo, Bochum, Städtische Kunstgalerie

16. 5. – 25. 7. 1965

Komisaři: Jiří Kotalík, Miroslav Míčko

Vystavující: Jiří Balcar, Josef Brož, Albín Brunovský, Miloslav Chlupáč, František Gross, Ladislav Guderna, Karel Hladík, Ferdinand Hložník, Vincent Hložník, Adolf Hoffmeister, Karel Hruška, Josef Istler, Vladimír Janoušek, František Jiroušek, Jiří John, Čestmír Kafka, Jan Koblasa, Jiří Kolář, Vladimír Kompánek, Jozef Kostka, Jan Kotík, Rudolf Krivoš, Milan Laluha, Kamil Lhoták, Mikuláš Medek, František Muzika, Arnošt Paderlík, Vladimír Preclík, Zbyněk Sekal, Václav Sivko, Zdeněk Sklenář, Karel Souček, Vladimír Tesař, Rudolf Uher, Alois Vitík

#### ***V. Biennale Internazionale d'Arte Contemporanea della Repubblica di San Marino***

31. 7. – 30. 9. 1965

Repubblica di San Marino, San Marino, Palazzo Kursaal

Komisař: Miroslav Míčko

Vystavující: Jiří Balcar, Andrej Barčík, Bedřich Dlouhý, Libor Fára, Rudolf Fila, Jiří John, Václav Kiml, Milan Laluha, Josef Lehoučka, Mikuláš Medek, Václav Menčík, Stanislav Podhrázský, František Ronovský, Adriena Šimotová, Zdeněk Sýkora

#### ***IV. Biennale de Paris***

Francie, Paříž, Musée d'art moderne de la ville de Paris

28. 9. – 3. 11. 1965

Komisař: Jaroslav Šerých

Vystavující: Malba: Bedřich Dlouhý, Rudolf Fila, Jiří Valenta; Socha: Karel Nepraš, Aleš Veselý, Grafika: Alena Kučerová; Scénografie: Drahomír Hubálek, Věra Šubrtová-Cortézová, Václav Šrámek; Hudba: Peter Kolman, Marek Kopelent, Věroslav Neumann, Zdeněk Pololáník, Ilja Zelenka

#### ***La transfiguration de l'art tchéque: Peinture – sculpture – verre – collages***

Belgie, Lutych, Palais de Congres

prosinec 1965

Vystavující: Bohumil Čabla, Miloslav Chlupáč, Václav Cigler, Věra Drnková Zářecká, Miloš Filip, Jiří Harcuba, Pavel Hlava, Josef Istler, Vladimír Janoušek, Věra

Janoušková, Vladimír Jelínek, Čestmír Kafka, Jan Koblasa, Jiří Kolář, Jan Kotík, Pavel Krbálek, Kamil Lhoták, Stanislav Libenský, Věra Lišková, Adolf Matura, Mikuláš Medek, Jiří Mrázek, Ladislav Oliva, René Roubíček, Miluše Roubíčková, Zbyněk Sekal, Zdeněk Sklenář, Zdeněk Sýkora, Lubor Těhník, Václav Tikal

**1966**

***XXXIII. Biennale di Venezia***

Itálie, Benátky, Giardini

červen – říjen 1966

Komisař: Karol Vaculík

Zástupkyně: Ludmila Peterajová

Vystavující: Miloš Bazovský, Ľudovít Fulla, Viliam Chmel, Vladimír Kompánek, Jozef Kornučik, Milan Lалуha, Peter Matejka, Milan Paštéka, Rudolf Uher

***Tschechoslowakische Kunst der Gegenwart***

17. 7. 1966 – 21. 8. 1966

Německo, Berlín, Akademie der Künste

Komisař: Jindřich Chalupecký

Jiří Balcar, Vladimír Boudník, Albín Brunovský, Jaroslava Brychtová, Miloslav Chlupáč, Hugo Demartini, Bedřich Dlouhý, František Gross, Vincent Hložník, Josef Istler, Věra Janoušková, František Jiroudek, Jiří John, Čestmír Kafka, Eva Kmentová, Jiří Kolář, Jan Kotík, Rudolf Krivoš, Alena Kučerová, Kamil Lhoták, Stanislav Libenský, Karel Malich, Mikuláš Medek, Karel Nepraš, František Pacík, Milan Paštéka, René Roubíček, Zbyněk Sekal, Karel Souček, Zdeněk Sýkora, Rudolf Uher, Aleš Veselý, Jaroslav Vožniak

Instalace výstavy: Josef Wagner

***Arte Actual Checoslovaco***

Mexiko, Mexico City, Museo de Arte Moderno

září 1966

Vystavující: Jiří Balcar, Andrej Barčík, Albín Brunovský, Rudolf Fila, František Gross, Ferdinand Hložník, Vincent Hložník, Josef Istler, Jiří John, Čestmír Kafka, Alojz Klimo,

Jiří Kolář, Rudolf Krivoš, Alena Kučerová, Stanislav Libenský, Mikuláš Medek, Arnošt Paderlík, Milan Paštéka,

František Ronovský, René Roubíček, Jaroslav Šerých, Pavel Sukdolák, Vladimír Tesař, Jaroslav Vožniak

**1967**

***Mostra d'arte contemporanea cecoslovacca***

4. 3. 1967 – ?

Itálie, Turín, Castello del Valentino

Autor textu v katalogu: Jaromír Zemina

Vystavující: Jiří Anderle, Štefan Belohradský, Václav Boštík, Milan Dobeš, František Gross, Milan Grygar, Jozef Jankovič, Vladimír Janoušek, Věra Janoušková, Jiří John, Jiří Kolář, Stanislav Kolíbal, Radoslav Kratina, Alena Kučerová, Kamil Lhoták, Karel Malich, Mikuláš Medek, Václav Mergl, Jiří Načeradský, Karel Nepraš, Jiří Novák, Ladislav Novák, Eduard Ovčáček, Zdeněk Palcr, Stanislav Podhrázský, Zdenka Rusová, Zbyněk Sekal, Miloš Ševčík, Adriena Šimotová, Zbyšek Sion, Zdeněk Sklenář, Otakar Slavík, Oldřich Smutný, Miloš Urbásek, Alois Vitík, Jaroslav Vožniak

***Tschechische Kunst***

Německo, Göhrde, Kunstforum Göhrde

19. 3. – 27. 3. 1967

Autorka textu v katalogu: Eva Petrová

Vystavující: Jiří Balcar, Zdena Fibichová, Jiří Hilmar, Jan Hladík, Vladimír Jarcovják, Jiří John, Jiří Kolář, Jan Kotík, Jan Krejčí, Oldřich Kulhánek, Adéla Matasová, Jiří Načeradský, Karel Nepraš, Jiří Novák, Naděžda Plíšková, Vladimír Preclík, Rosalie (Rosa) Servítová, Menšíková, Jaroslav Vožniak, Olbram Zoubek

***17 tsjechische kunstenaars***

Nizozemsko, Haag, Galerie Orez

24. 6. 1967 – 31. 7. 1967

Komisař: Jindřich Chalupecký

Vystavující: Jiří Balcar, Vladimír Boudník, Věra Janoušková, Jiří John, Olga Karlíková, Eva Kmentová, Jiří Kolář, Alena Kučerová, Mikuláš Medek, František Muzika, Rudolf Němec, Karel Nepraš, František Pacík, Naděžda Plíšková, René Roubíček, Zbyněk Sekal, Jaroslav Vožniak

### ***IX. Bienal de São Paulo***

Brazílie, São Paulo, Parque Ibirapuera

září – prosinec 1967

Komisař: Jiří Kotalík

Vystavující: Ljuba Krejčí, Milan Láluha, Jaroslav Vožniak, Jiří Balcar, Vincenc Hložník, Vladimír Preclík, Andrej Rudavský, Alexander Trizuljak

### ***V. Biennale de Paris***

Francie, Paříž, Musée d'art moderne de la ville de Paris

30. 9. – 5. 11. 1967

Komisař: Jaroslav Šerých

Vystavující: Malba: Jiří Načeradský, Zbyšek Sion, Socha: Andrej Rudavský, František Štorek, Kresba: Jaroslav Vožniak, Grafika: Albín Brunosvský, Miloš Ševčík, Medailérství: Karol Lacko, Fotografie: Ladislav Borodáč (Borodac?), Travaux d'equipe: Amenagement urbain de la Future Prague: Vladimír Jirout, Klaus Keller, Václav Skočdopole, Josef Kadlčík, Vladimír Nárožník, Jitka Pelešková, Ursul Keller, Pavel Paul; Espace de relaxation: Miroslav Masák, Jiří Seifert, Vladimír Beran, Otakar Binar, Stanislav Hanzík, Rudolf Komorous, Jan Kristofori, Karel Wüunch; Scénografie: František Perger, Vladimír Suchánek; Hudební skladatelé: Liboš Fišer, Ivraj Hatrik, Ladislav Kupkovič, Ivana Loudová, Jozef Malovec

### ***Konstruktive Tendenzen aus der Tschechoslowakei***

Německo, Frankfurt nad Mohanem, Studio Galerie der Johann Wolfgang Goethe Universität

3. 11. 1967 – ?

Komisař: Zdeněk Felix (úvodní slovo), Milan Dobeš, Zdeněk Felix, Jiří Padrta, Hans - Peter Riese, Zdeněk Sýkora (text v katalogu)

Vystavující: Hugo Demartini, Milan Dobeš, Jan Kubíček, Karel Malich, Zdeněk Sýkora, Miloš Urbánek

***VI. Biennale Internazionale d'Arte Contemporanea della Repubblica di San Marino***

? – ? 1967

Repubblica di San Marino, SAn Marino, Palazzo Kursaal

Vystavující: Hugo Demartini, Milan Dobeš

**1968**

***XXXIV. Biennale di Venezia***

Itálie, Benátky, Giardini

červen – říjen 1968

Komisař: Karol Vaculík

Zástupce: Luděk Novák

Vystavující: Albín Brunovský, Rudolf Krivoš, Vladimír Preclík, František Ronovský

***IV. documenta***

Německo, Kassel, Museum Fridericianum, Orangerie, Karlsaue, Galerie an der Schönen Aussicht

27. 6. – 6. 10. 1968

Vystavující: Milan Dobeš, Jiří Kolář, Zdeněk Sýkora

***XIV. Triennale di Milano***

30. 5. – 28. 7. 1968

Itálie, Milán, Palazzo dell'arte al Parco

Komisař: Karel Hetteš

Zástupce: Miroslav Klivar, Eduard Toran

Instalace: Bohuslav Rychlík

na expozici průmyslového řemesla zastoupeni také skláři: René Roubíček, Jaroslava Brychová – Stanislav Libenský

**1969**

***L'art tchèque actuel***

Francie, Paříž, Renault-Élysées

květen 1969

Komisař: Miroslav Míčko

Vystavující: Jiří Anderle, Jan Bauch, Vladimír Boudník, Bedřich Dlouhý, Libor Fára, Zdena Fibichová, František Gross, Jiří Hadlač, Josef Istler, Vladimír Janoušek, Josef Jíra, Jiří John, Čestmír Kafka, Olga Karlíková, Jiří Kolář, Jan Kotík, Jan Kubíček, Alena Kučerová, Kamil Lhoták, Josef Liesler, Karel Malich, Mikuláš Medek, Václav Mergl, František Muzika, Vladimír Preclík, René Roubíček, Miluše Roubíčková, Zbyněk Sekal, Václav Sivko, Zdeněk Sklenář, Otakar Slavík, Adriena Šimotová, Dana Štormová, Pavel Sukdolák, Zdeněk Sýkora, Alois Vitík, Jaroslav Vožniak

***VI. Biennale de Paris***

Francie, Paříž, Musée d'art moderne de la ville de Paris

2. 10. – 2. 11. 1969

Komisař: Marian Váross

Zástupci: Jan Kříž a Dušan Konečný

Kolektivní práce: tým Stano Filko – Branislav Hadač – Ladislav Masar – Peter Vrchočina; po jedné pak týmy Stanislav Zippe – Lubomír Růžička – Michal Sborwitz – Vladislav Čáp a Mira Haberrenová – Juraj Jakubisko – Petr Kotík.

Vystavující: Zdeněk Beran, Jozef Jankovič, Oldřich Kulhánek, Stanislav Zippe (Jiří Načeradský a Alex Mlynářčík zde nereprezentovali ČSSR)

***X. Bienal de São Paulo***

Brazílie, São Paulo, Parque Ibirapuera

26. 9. – prosinec 1969

Komisař: Jiří Kotalík

Zástupce: Marian Váross

Vystavující: Milan Dobeš, Michal Jakabčic, Jiří Kolář, Jiří Novák, František Ronovský, Miloš Urbásek

### ***L'Arte Contemporanea in Cecoslovacchia***

Itálie, Řím, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (GNAM)

17. 5. – 15. 6. 1969

Kurátor: Jindřich Chalupecký

Vystavující:

Retrospetiva: Emil Filla, Ludovít Fulla, František Gross, Otto Gutfreund, František Janoušek, Bohumil Kubišta, František Kupka, Andrej Nemeš, Vojtěch Preissig, Antonín Procházka, Zdeněk Rykr, Josef Šíma, Jindřich Štyrský, Toyen, Hana Wichterlová

17 artisti contemporanei Cechi e Slovaci: Jiří Balcar (+), Vladimír Boudník (+), Hugo Demartini, Bedřich Dlouhý, Milan Dobeš, Stano Filko, Jozef Jankovič, Vladimír Janoušek, Jiří John, Eva Kmentová, Jiří Kolář, Stanislav Kolíbal, Alena Kučerová, Karel Malich, Mikuláš Medek, Karel Nepraš, Zbyněk Sekal, Jaroslav Vožniak

### ***Norimberské bienále***

Německo, Norimberk

Vystavující: Jan Kubíček, Miloš Urbásek, Karel Malich

**1970**

### ***Sodobna češkoslovaška umetnost***

Jugoslávie, Lublaň, Mestna galerija

5. 6. 1970 – ?

Komisař: František Doležal

Vystavující: Jaroslav Bobek, Václav Boštík, Eva Brýdlová, Olga Čechová, František Doležal, František Gross, Milan Grygar, Stanislav Hanzík, Jan Hendrych, Jaroslav Hořánek, František Hudeček, Věra Janoušková, Miloš Kadlec, Ladislav Karoušek, Josef Klimeš, Eva Kmentová, Bohdan Kopecký, Jan Maria Krejčí, Alena Kučerová, Oldřich Kulhánek, Kamil Lhoták, Jiří Novotný, Peter Orišek, Petra Orišková,

Jaroslav Otčenášek, František Pacík, Květa Pacovská, Karel Pauze, Jaroslava Pešicová, Hana Purkrábková, Vladimír Rocman, Jaroslav Šerých, Zdeněk Šimek, Zdeněk Sklenář, Jan Smetana, Jiří Sopko, Alois Sopr, František Štorek, Ivan Strnad, Pavel Sukdolák, Eva Švankmajerová, Luděk Tichý, Karel Valter

**XXXV. Biennale di Venezia**

Itálie, Benátky, Giardini

červen – říjen 1970

Komisař: Luděk Novák

Zástupkyně: Ludmila Peterajová

Vystavující: Libor Fára, Zdena Fibichová, Jozef Jankovič, Vladimír Jarcovják, Jiří John, Jiří Kolář, Karel Malich

**1971**

**XI. Bienal de São Paulo**

Brazílie, São Paulo, Parque Ibirapuera

září – prosinec 1969

Komisařka: Libuše Jandová

Zástupce: Jozef Baláž

Vystavující: Martin Benka, Ferdinand Hložník, Jiří John, Milan Laluha, Milan Mravec, Arnošt Paderlík, František Ronovský, Emil Sedlák, Antonín Strnadel, Ernest Zmeták

**45 zeitgenössische Künstler aus der Tschechoslowakei. Malerei, Plastik, Grafik, Glasobjekte**

Německo, Kolín nad Rýnem, Baukunst

21. 1. – 13. 3. 1971

Autorka textu v katalogu: Ludmila Peterajová

Vystavující: Jiří Anderle, Eva Bednářová, Vladimír Boudník, Josef Brož, Albín Brunovský, Irena Dědičová, Zdena Fibichová, Jaroslav Grus, Mira (Mirka) Trančíková, Haberernová, Jan Hána, Pavel Hlava, Alexander Ilečko, Michal Jakabčic, Jozef Jankovič, Stanislav Ježek, Jiří John, Marička Limovičová, Jiří Kolář, Jaroslav Králík, Jan

Krejčí, Oldřich Kulhánek, Bohuš (Bohuslav) Kuřhavý Záboj, Milan Laluha, Stanislav Libenský, Josef Liesler, Mikuláš Medek, Dezider Milly, František Muzika, Július Nemčík, Naděžda Plíšková, Vladimír Preclík, Pravoslav Rada, Jindřiška Radová, René Roubíček, Ivo Sedliský, Bohuslav Šimice, Adriena Šimotová, Zdeněk Sklenář, Jan Smetana, Jan Švankmajer, Eva Švankmajerová, Rudolf Svoboda, Naděžda Synecká Sukupová Richard Wiesner, Viera Žilinčanová

## Příloha II

### Stanislav Kolíbal, Instalace výstav 1957–1970

Soupis výstav vychází z fotografické dokumentace Stanislava Kolíbala a rozhovorů s ním, časopiseckých článků a jednotlivých katalogů. Výraznou pomocí při identifikování výstav a zpřesňování dat mi byla databáze Archivu výtvarného umění abArt.<sup>587</sup> Sám autor uvedl ve výběru instalací z tohoto období pouze pět výstav,<sup>588</sup> i tento rozšířený seznam však zřejmě není úplný.

#### 1957

*Výstava pěti výtvarníků*, Alšova síň Umělecké besedy, Praha, 28. 2. – 24. 3. 1957

#### 1960

*Stanislav Kolíbal*, Alšova síň Umělecké besedy, Praha, 12. 2. 1960 – ?

#### 1961

*Daisy Mrázková, Vlasta Prachatická: Portréty*, Galerie na Karlově náměstí, Praha, 7. 11. – 3. 12. 1961

#### 1962

*Tvůrčí skupina UB 12*, Galerie Československý spisovatel, Praha, 2. 3. – 31. 3. 1962

#### 1964

*Tvůrčí skupina UB 12*, Dům umění, Gottwaldov, 1. 3. – 19. 4. 1964

*Tvůrčí skupina UB 12*, Nová síň, Praha, květen – červen 1964

#### 1965

*Ondřej Sekora: Výběr z díla*, Galerie Československý spisovatel, Praha 12. 1 – 10. 2. 1965

*UB 12*, Dům umění města Brna, Brno, 17. 10. – 21. 11. 1965

---

<sup>587</sup> <http://abart-full.artarchiv.cz/>

<sup>588</sup> *Stanislav Kolíbal, Retrospektiva*, katalog výstavy, Národní galerie v Praze, Praha 1997, s. 234.

## **1966**

*Andrej Nemeš*, Dům umění města Brna, Brno, červenec 1966

*Paris-Prague 1906–1930*, Musée National d'Art Moderne, Paříž, Francie, 17. 3. –17. 4. 1966

## **1967**

*Stanislav Kolíbal*, Nová síň, Praha, 18. 5. – 18. 6. 1967

*5 sochařů*, Galerie Václava Špály, Praha, 1. 10. – 5. 11. 1967

*Mostra d'arte contemporanea cecoslovacca*, Castello del Valentino, Turín, Itálie, 4. 3. 1967 – ?

## **1968**

*Jan Svoboda: Fotografie*, Galerie na Karlově náměstí, Praha, 18. 9. – 10. 11. 1968

## **1969**

*Marcel Duchamp*, Galerie Václava Špály, Praha, 21. 3. – 20. 4. 1969

## **1970**

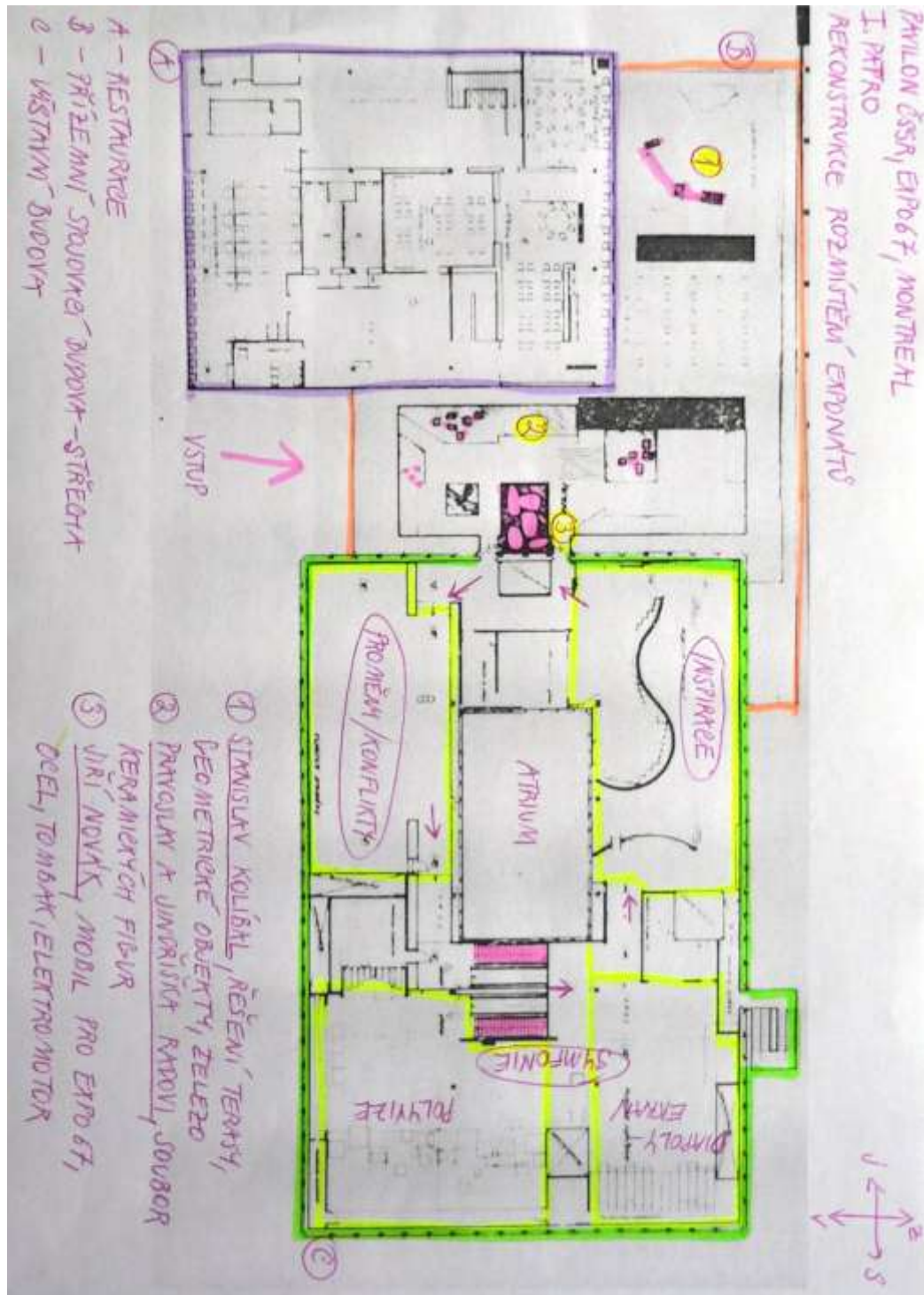
*Stanislav Kolíbal*, Galerie Václava Špály, Praha, 22. 1. – 15. 2. 1970

*Zdeněk Palcr*, Praha, Nová síň, 1. 10. – 25. 10. 1970

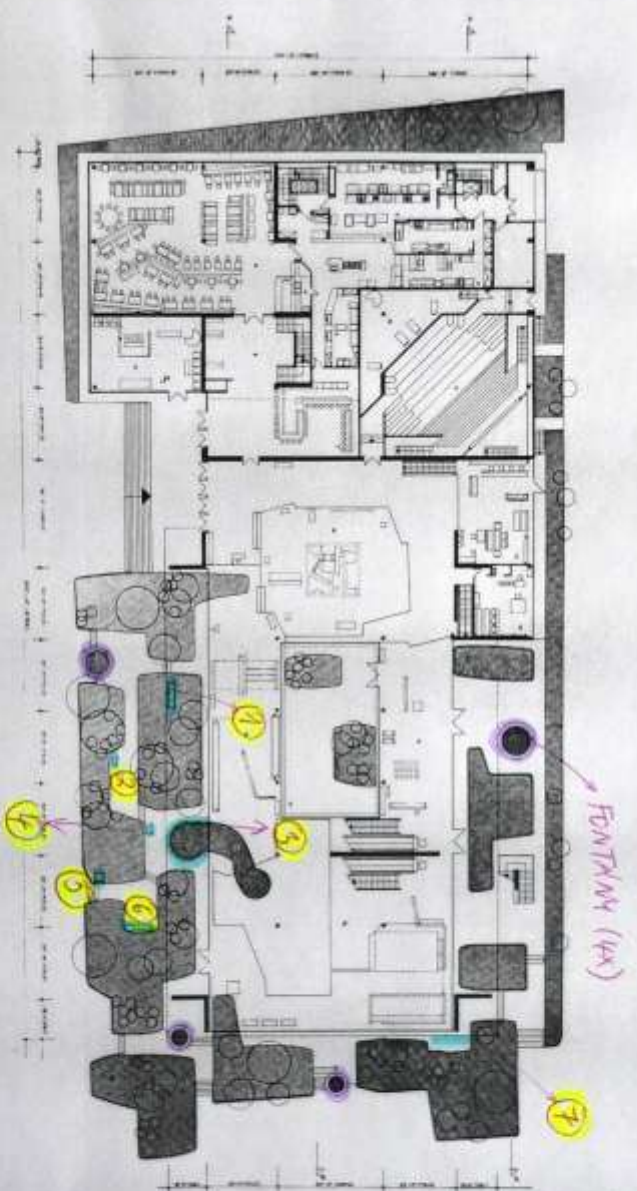
*Konfrontace II*, Praha, Galerie Nova, Praha, listopad (?)

## Příloha III

Podobu rozmístění exponátů rekonstruuji podle monografického čísla časopisu *Architektura ČSSR*, 1967, č. 10, dalších dílčích zmínek, archivních pramenů, rozhovorů s pamětníky, fotografií a filmu *Expo 67. Svědectví první – Československo* (Československá televize, 1967, režie Vladimír Tosek).



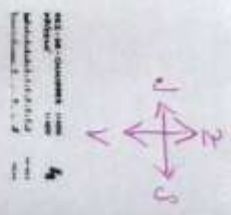
PAVILON ČSSR JEHO 67, MONTREAL  
 TRÁŽEMÍ - PŘEDPOLÍ PAVILONU  
 REKONSTRUKCE ROZMÍSTĚNÍ EXPONÁTŮ

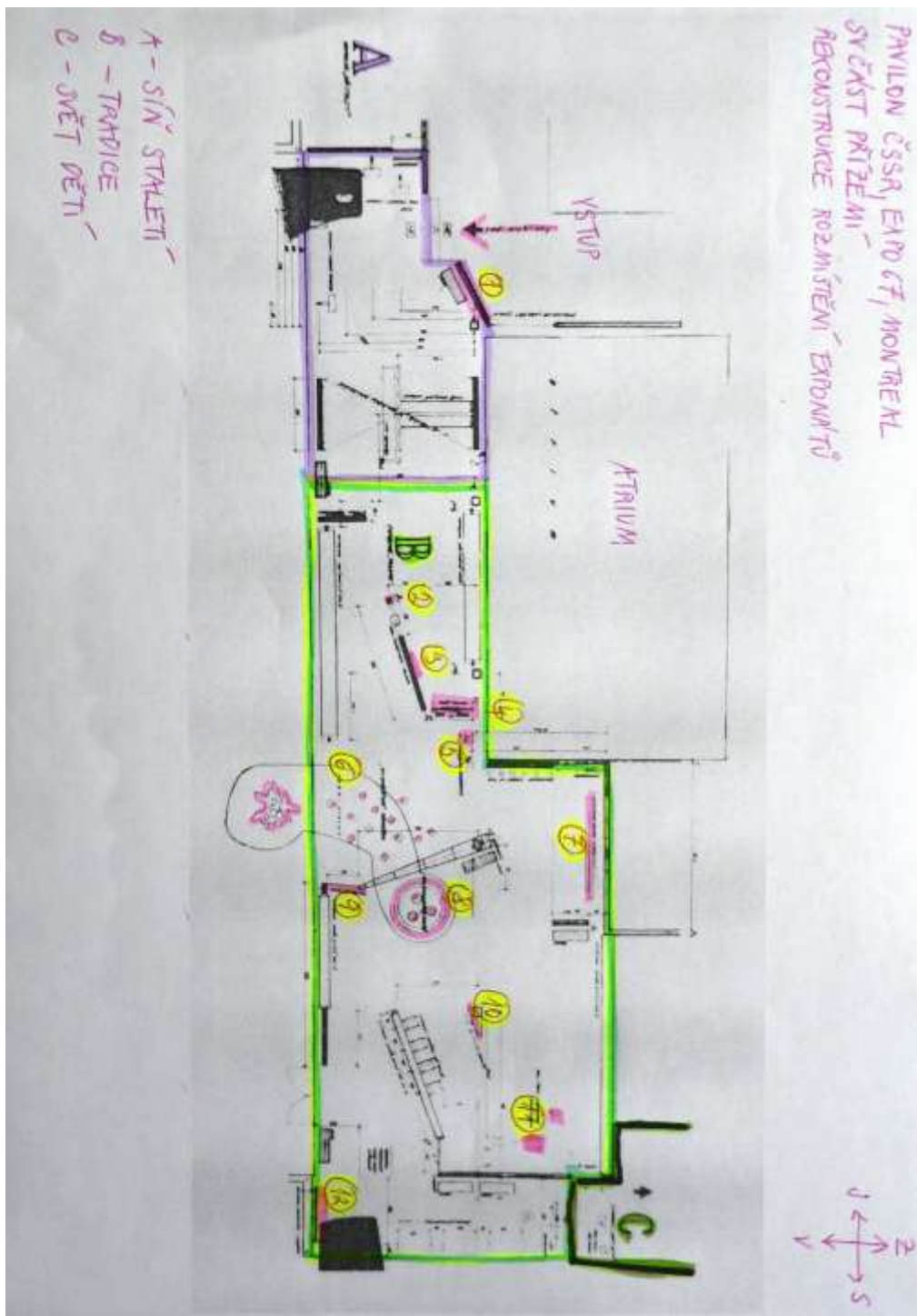


- 1 KAREL HURDIK, MILENA/MA SUNDGAJ
- 2 MILDŠ CHURČE, MATKA S PŘÍTEMŇI
- 3 REVIÉ ROUBIČEK, SKLENĚNÝ LES
- 4 ZODĚK PRER, STOLÍCI FIGURA
- 5 VADIMÍR ŠMOUŠEK, MATKA S PŘÍTEMŇI

- 6 RUDOLF UHER, OBOUSTRANNÝ RELIEF
- 7 EVA KNEUOVÁ, SEMENO

EXPO  
 MONTREAL





- |   |  |
|---|--|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Stanislav Libenský – Jaroslava Brychtová, <i>Slunce staletí</i>, vitráž</li> <li>2. Ludovít Fulla, mozaika</li> <li>3. Pavel Grus – Pavel Hlava, vitráž</li> <li>4. Jan Kotík – René Roubíček, vitráž</li> <li>5. Pavel Hlava, objekt ze skla</li> <li>6. René Roubíček, <i>Skleněný les</i>, objekty ze skla</li> <li>7. Vladimír Kopecký, vitráž</li> <li>8. Bohumil Eliáš, <i>Skleněná fontána</i>, sklo</li> <li>9. Ladislav Oliva, vitráž</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>10. František Burant – Benjamin Hejlek, vitráž</li> <li>11. Stanislav Libenský – Jaroslava Brychtová, <i>Velký konus</i> a <i>Modrá konkrce</i>, objekty ze skla</li> <li>12. Milan Láluha, <i>Třaja chlapi</i>, mozaika</li> </ol> |
|---|--|
- Rozměry a vnočení viz kapitolu *Pavilon ČSSR na Expo 67: Procházka pavilonem*.

## Příloha IV

Rekonstrukce rozmístění exponátů v československém pavilonu na Expo 70, publikováno in: Miroslav Masák – Terezie Nekvindová – Markéta Pražanová (eds.), *Viktor Rudiš, Ósaka*, Česká komora architektů, Praha 2011, s. 62, grafická úprava Robert V. Novák.

### Rekonstrukce rozmístění exponátů v československém pavilonu na Expo 70

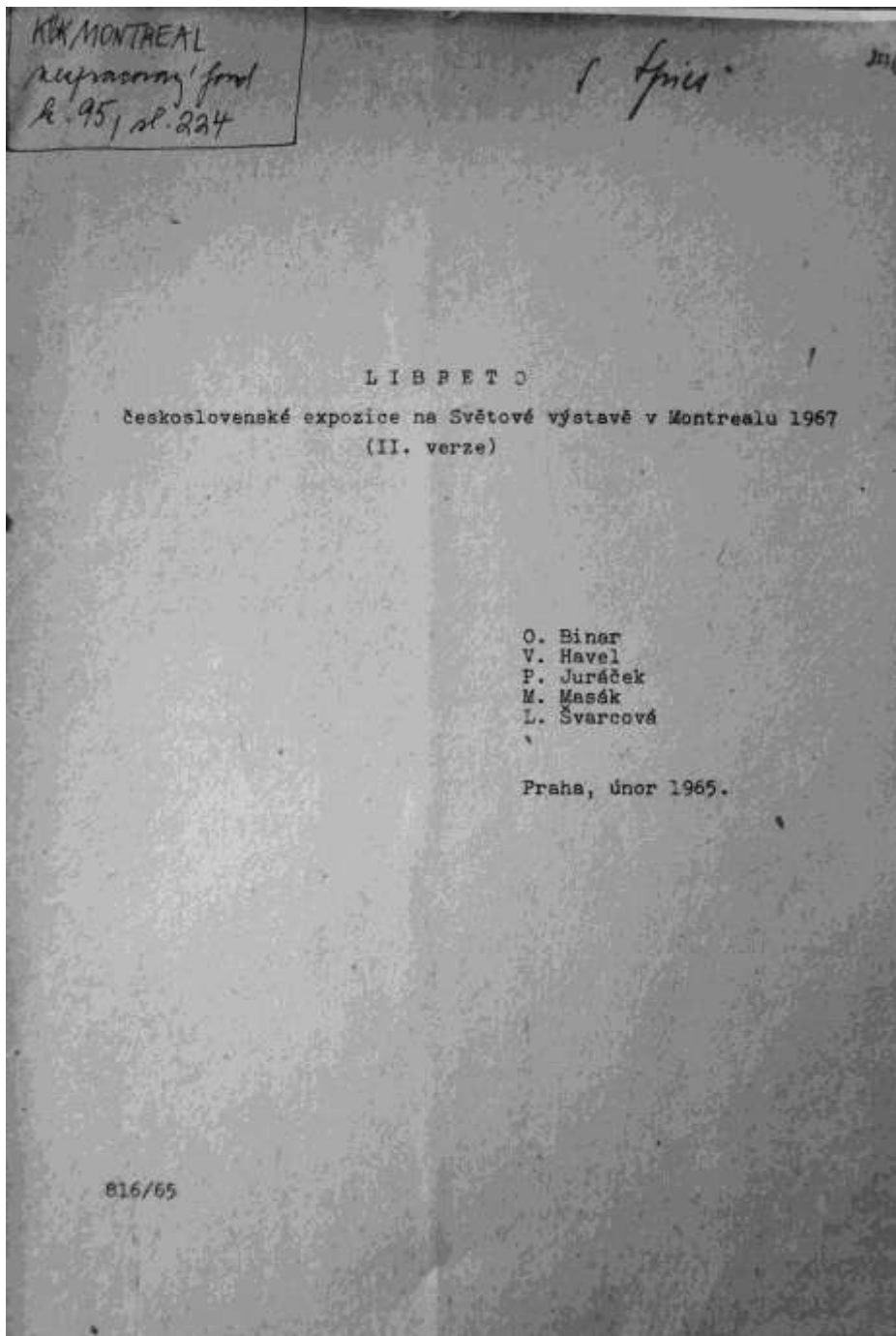
- 1 Karel Malich, *Československo a svět* (bronz)
- 2 Symboly československé státnosti (repliky)
- 3 Martin a Jiří z Kluzě, *Sv. Jiří* (1373, replika sochy z Pražského hradu)
- 4 Slovenská lidová plastika (dřevo)
- 5 Zdeněk Palcr, *Ruka* (lity beton)
- 6 Sochy Vladimíra Kompánka (dřevo)
- 7 Soubor lidových plastik sv. Jiří
- 8 René Roubíček, *Skleněný mrak* (sklo)
- 9 Rotor 200megawattové parní turbíny ze závodu Škoda Plzeň (technický exponát)
- 10 Jiří Kolář, tři objekty ve tvaru jablka (chiasmáz)
- 11 Jiří Kolář, *Lidé* (roláž)
- 12 Jiří Kolář, *Vytrvalost* (roláž)
- 13 Stanislav Kolibal, *Pocta Japonsku* (v pavilonu uváděná pod názvem *Peaceful Place*, bronz)
- 14 Jaroslava Brychtová – Stanislav Libenský, *Reka života* (sklo)
- 15 Vladimír Janoušek, *Hrozba války* (kov)
- 16 Soubor tří historických zvonů
- 17 Fragment chrlice ze sv. Víta v Praze (originál)
- 18 Jiří Harcuba, reliéf s podobiznou Jana Amose Komenského (sklo a kámen)
- 19 M. B. Braun, *Poustevník Onufrius* (1717–1726, replika)
- 20 Štefan Belohradský, *Slunce naděje* (kov)
- 21 Karel Malich, *Podpisový stolec* (bronz)
- 22 Čestmír Kafka, skleněná vitráž
- 23 Jan Lauda, *V. I. Lenin* (1946, bronz) u stěny Zdeňka Palcra (lity beton)
- 24 Jan Štursa, *Vítězství* (1921, bronz, replika)
- 25 Milan Dobeš, *Světelně-kinetický objekt* (železo, hliník)
- 26 Alojz Klíma, *Barevné proměny* (polychromovaný kov)
- 27 Rudolf Uher, *Kámen a oheň* (kámen)
- 28 Karel Pokorný, *Sbratření* (1946–1950, bronz)

Rekonstrukce byla provedena na základě informací dostupných v roce 2011, seznam vystavených děl, případně jejich názvy a další informace, může být v budoucnosti revidován. Datum vzniku uvádíme v závorce pouze u těch prací, které nebyly vytvořeny přímo pro pavilon a u kterých dataci známe. Nepodařilo se objasnit, kde přesně stál objekt *Nový život* Ladislava a Květy Gandlových (mozaika) a *Talířník* Pravoslava Rady (kov, keramika). Restaurační a reprezentativní část zdobily práce Radka Kratiny, René Roubíčka, Věry Liškové, příp. dalších. Podlaha celého pavilonu vyšla z návrhu Jánuse Kubička.

Podkladem pro rekonstrukci expozice je půdorys publikovaný v článku J. Polákové, *Čs. pavilon Expo 70 Ósaka, Projekt, 1970*, roč. 12, č. 9, s. 397, kde je naznačeno rozmístění většiny exponátů.

Příloha V

II. verze libreta pro československý pavilon na Expo 67. Vstupem Václava Havla a Pavla Juráčka mezi trojici libereckých architektů získal jejich původní návrh filozofické ukotvení. Pojetí pavilonu jako dialektické spirály materiální a duševní sféry. Návrh se nerealizoval.



Národní archiv v Praze, nezpracovaný fond Kancelář generálního komisaře Expo 67 Montreal, Praha.

O b s a h

Úvodní poznámka

I. Všeobecné údaje

II. Základní úkoly

III. Ideový záměr

IV. Nosná myšlenka

V. Styl expozice

VI. Stavba expozice

1) Kompoziční principy

2) Členění expozice

A) Vstupní prostor

B) První hlavní prostor (Umění)

C) První spojovací prostor (Hry I.)

D) Druhý hlavní prostor (Výroba)

E) Druhý spojovací prostor (Hry II.)

F) Třetí hlavní prostor (Myšlení)

G) Závěrečný prostor

3) Vzájemné vztahy prostorů

VII. Závěr

VIII. Další formy čs. účasti

Úvodní poznámka

Toto libreto vzniklo rozvedením původní "Ideové koncepce libreta čs.účasti na Světové výstavě v Montrealu 1967" (O.Binar, M.Masák, L.Švarcová), odměněné druhou cenou v soutěži, vypsané v prosinci 1964 generálním komisařem čs.účasti. Při práci na této nové verzi vycházeli autoři z připomínek k původnímu znění, vznesených Vládní komisí pro výstavnictví a Kanceláří generálního komisaře.

Hlavním cílem nové verze bylo zpřesnit ideový záměr čs.expozice, formulovat její nosnou myšlenku a rozvést na základě všech připomínek tuto nosnou myšlenku do skladby expozice.

V průběhu práce shromáždili autoři už množství konkrétního materiálu a vypracovali detailnější představu o celém řešení; příslušné části libreta jsou však přesto vyjádřeny jen obrysovité - jednak proto, že většina dalších zpřesnění už náleží do fáze úvodního scénáře, jednak proto, že příliš mnoho konkrétních údajů by mohlo svazovat tvůrčí fantazii architektů, soutěžících na řešení pavilonu. Autoři se domnívají, že bude účelnější předat architektům jen základní myšlenkovou koncepci čs. expozice a základní kostru její vnitřní skladby, jak je obvyklé u libreta, aby případně originální řešení pavilonu mohlo vnést nové impulzy do další práce (na úvodním scénáři).

Koncepce libreta je přitom autorik tvárná, že otevírá dveře řadě dalších podnětů a možných zlepšení, z nichž mnohé jsou obsaženy i v ostatních soutěžních návrzích a které budou využity jako dílčí náměty v průběhu práce na úvodním scénáři.

### I. V š e o b e c n é ú d a j e

Světová výstava se bude konat v Montrealu v době od 28.4. do 27.10.1967 a to u příležitosti stého výročí založení kanadské konfederace. Hlavním posláním výstavy je vyjádřit naděje, touhy, myšlenky, obavy i snahy člověka v oblasti hospodářství, vědy, kultury a techniky ve smyslu ústředního hesla "Člověk a jeho svět".

Výstaviště bude vybudováno na dvou ostrovech řeky Sv. Vavřince na ploše cca 200 ha.

Vláda Československé socialistické republiky rozhodla o čs. účasti na Světové výstavě v Montrealu 1967 vládním usnesením č. 576 ze dne 30. října 1964.

Pro československou účast je přidělen pozemek o rozloze 5.043 m<sup>2</sup>, z čehož zastavěná plocha činí 3.000 m<sup>2</sup>, t.j. maximální zastavění přiděleného areálu do 60ti%. Součástí čs.pavilonu bude restaurace a kulturní středisko.

## II. Základní úkoly

1. Československá expozice na Světové výstavě v Montrealu 1967 má ukázat širokému okruhu návštěvníků Světové výstavy, že Československo je vyspělá socialistická země, jejíž společenský řád je vybudován - v duchu marxistického pochopení společenských zákonitostí - na rozvoji nových, socialistických výrobních vztahů. Proto Československo dosahuje častých úspěchů na poli vědy, výroby a kultury, a život v něm je opřen o nové, socialistické vztahy lidí k práci i mezi sebou. Československo je země, kde jsou výrobní prostředky majetkem společnosti a kde si tedy vládne společnost sama - prostřednictvím svých volených orgánů. Rozvoj Československa jako socialistického státu je přitom umožňován také tím, že ČSSR je součástí bratrské rodiny socialistických států v čele se Sovětským svazem, s nimiž pojí čs. lid přátelství a široká spolupráce na všech úsecích politického, hospodářského a kulturního života. Současný život, práce a kultura Československa musí být přitom ukázány v souvislosti s kladnými tradicemi našich národů, jejichž lid projevoval - i v dobách, kdy byl sociálně a národnostně utiskován - takové pracovní a mentální vlastnosti, o něž se může dnešní společenský řád plně opřít a které také on teprve plně rozvíjí. Je přitom třeba zdůraznit cestu, kterou naše společnost urazila v krátké době budování socialismu, což lze zvláště dobře dokumentovat ohromným rozmachem hospodářství na Slovensku v posledních letech.

2. Tyto skutečnosti je přitom třeba ukázat především tytých oblastech, v nichž je naše úroveň zřejmá a prokazatelná i v nejvyšší světové soutěži, jakou je Světová výstava. Československá expozice se tudíž musí zaměřit především na tyto oblasti:

- a) kultura a kulturní tradice (historické i současné umění, věda, školství, dějiny),

- b) průmyslová výroba (spotřební průmysl, strojírenství, umělecká řemesla, lidová výroba),
- c) péče o člověka (zdravotnictví, rekreace, sport).

Při výběru exponátových oblastí a samostatných exponátů je zásadně nutné substitucovat - to znamená hledat takové hodnoty, které jsou nejen typické, ale přímo symptomatické, a které jsou tudíž schopny zastoupit co největší okruh jiných, neukázaných hodnot.

3. Čs. expozice musí mít pítom takovou názornou a poutavou formu, která by - na základě pochopení zájmů a mentality předpokládaných návštěvníků Světové výstavy - dokázala v nich probudit maximální zájem; která by propagovala náš společenský řád a naši zemi jim srozumitelnou řečí; která by bez okázalostí a přehnaného sebeobdivu, prostě a s vkusem přesvědčovala o správnosti naší cesty a podněcovala touhu blíže poznat naši zemi a její lid, spolupracovat s námi na různých úsecích a navštívit naši zemi.

### III. I d e o v ý z á m ě r

Základní rozdíl mezi socialistickým a kapitalistickým zřízením spočívá při současném stupni vývoje obou soustav v tom, že zatímco kapitalistická společnost odčizuje a ubíjí člověka stále se zrychlující a zdokonalující technickou civilizací, která nestaví do centra svého zájmu všestranný prospěch člověka, ale mění ho pouze na uživatele nebo zmechanizovaného výrobce všech jejích materiálních vymožeností, socialistická společnost je zaměřena cele k člověku, jehož šťastný, bohatý a harmonický život je základním východiskem a cílem všech jejích snah. Má-li tedy čs. expozice účinně plnit svůj úkol - propagovat socialistické Československo formou srozumitelnou západnímu návštěvníkovi - musí být jejím základním ideovým záměrem snaha vyjádřit myšlenky socialistického humanismu. Zdůrazní-li expozice, že šťastný život není zajištěn jen maximálně dokonalou technickou civilizací, v jejíž prostředí většina návštěvníků žije a jejímiž technickými vymoženostmi je doslova zahlcena; ukáže-li, že skutečně plný život člověka na zemi je zajištěn jedině komplexním rozvojem všech jeho přirozených lidských potřeb, zájmů a dispozic a ukáže-li konečně odvědomý rozvoj i těch složek a stránek člověka, které pro kapitalistickou společnost nejsou prvořadě, splní tak nejlépe - a jediným možným způsobem - své základní úkoly. Toto zaměření expozice také jedině umožní organicky uplatnit právě ty oblasti, v nichž může Československo na Světové výstavě prokázat svou úroveň.

#### IV. Nosná myšlenka

1. Ústřední heslo Světové výstavy v Montrealu zní: "Člověk a jeho svět" (Man and his World). Toto heslo lze interpretovat jako pasivní konstatování situace současného člověka ve světě, který <sup>ho</sup> obklopuje (a který ho také často svírá a ubíjí). Myšlenku socialistického humanismu, zdůrazňujícího aktivní úlohu člověka ve světě a v dějinách a ukazujícího reálné možnosti člověka zasáhnout do společenských procesů a uspořádat si svůj svět tak, aby v něm mohl skutečně lidsky žít, lze vyjádřit variací ústředního hesla Světové výstavy, akcentující ideál takového světa, v němž by mohl člověk žít skutečně jako člověk a který by byl zaměřen k všestrannému rozvoji jeho lidské osobnosti: SVĚT PRO ČLOVĚKA (World for Man). Toto heslo vyjadřuje nejstručněji nosnou myšlenku čs. expozice, může být základním vodítkem její skladby a může také dobře sloužit k různým formám propagace čs. expozice.

2. Tato nosná myšlenka znamená, že celá čs. expozice musí ukazovat různé oblasti lidské činnosti v takové perspektivě, která postihuje jejich pozitivní úlohu v životě člověka a jejich význam v úsilí člověka skutečně plně se lidsky realizovat. Jinými slovy: člověk musí být jakýmsi základním tématem expozice - nikoli ovšem jako passivní výrobce nebo uživatel hmotných statků - ale jako složitá bytost, které si stále znovu ставí otázku smyslu svého života a které si na ni stále znovu svým životem odpovídá; které se potřebuje a chce harmonicky rozvíjet ve všech svých i protikladných složkách; která hledá ve své práci vždycky příležitost k uplatnění své přirozené tvořivosti v její individuální neopakovatelnosti; která má stále hledající intelekt (příčemž hledání tu znamená vždy jen nalézání, ale nutně také bloudění); která má vedle svého intelektuálního života také svůj život

emocionální, vedle svých objevů také své sny, vedle své práce i své zábavy, vedle svých jistot své problémy, vedle realizovaných potřeb nerealizované touhy; která má minulost a sní o budoucnosti; která má fantazii, humor, touhu po krásě, zvidavost; které je nevypočítatelně bohaté, různotvárná, tvořivé. Člověk tu přitom nemůže být viděn abstraktně, ale jedině ve své konkrétní historicko-společenské praxi, protože jedině její prostřednictvím - jako člen lidského společenství - svět poznává, podmaňuje si ho a přizpůsobuje ke svému obrazu.

3. Tato nosná myšlenka zavazuje expozici k těmto konkrétním úkolům:

a) všechny exponáty musí být traktovány jako lidské realizace, tj. jako součásti konkrétní společensko-historické praxe člověka, tedy jako příležitosti, skrze něž se člověk stává člověkem a jejich prostřednictvím nalézá smysl vlastního života<sup>a</sup> své místo v lidském společenství. Nic tu tedy není jen výsledkem mechanické, nezajímavé a anonymní práce, ale všechno realizuje a dokumentuje tvůrčí prvek v práci člověka.

b) Z expozice nemohou být vyloučeny ani motivy, vyrůstající z těch prvků lidské osobnosti, které konvenční typ podobných výstav (při svém schematicky pozitivním a odlidštěným pojetí člověka) opomíjí, protože se mu nezdají dost seriózní, dost zajímavé, dost vážné a dost reprezentativní, které ale ve skutečnosti jsou nedílnou součástí lidské osobnosti. Jde např. o oblast lidské hravosti, humoru, zdánlivě neúčelných tvůrčích projevů, o oblast hledání a bloudění lidského intelektu, o sféru chyb, omylů, neúspěchů a rozparů člověka, o velikou oblast fantazie. Bez uplatnění i těchto bytostně lidských a od člověka neodmyslitelných elementů nelze nikdy demonstrovat člověka v celé jeho složitosti a v celé dialektické struktuře jeho vědomí i jeho společenské praxe.

c) Všechny oblasti lidské práce a tvorby musí být propojeny s oblastmi aktivního využití volného času (sport, zábava, hry atd.) tak, aby byl zřejmý harmonický cyklus regenerace lidských sil, prozrazující cílevědomou péči o člověka.

d) Člověk musí být ukázán jako součást společenského kolektivu; v pojetí jednotlivých oblastí musí být zdůrazněna myšlenka spolupráce mezi lidmi, kolektivy a zeměmi.

4. Koncepti čs. expozice lze tedy stručně shrnout takto: oblasti průmyslové výroby, vědy a umění budou ukázány jako typické sféry společenské praxe, v nichž se člověk realizuje tvůrčím způsobem, a budou přitom propojeny i s oblastmi aktivního odpočinku tak, aby byla zdůrazněna váha, kterou socialistické zřízení klade na všestranný a harmonický rozvoj lidské osobnosti v její komplexnosti a celistvosti. Toto úsilí bude traktováno jako vůle uspořádat svět člověka tak, aby v něm mohl člověk skutečně jako člověk žít - vytvořit "svět pro člověka".

## V. Styl expozice

Mě-li na sebe čs. expozice v kontextu Světové výstavy také svým instalačním pojetím a svou specifickou atmosférou upozornit, mě-li návštěvníka skutečně strhovat a mě-li být její forma v souladu s její nosnou myšlenkou, musí se tato nosná myšlenka důsledně promítnout i do stylu expozice. Což konkrétně znamená:

1. Budou-li ostatní expozice útočit na všechny smysly návštěvníka ohňostrojem strkek a budou-li až unavovat množstvím technicky dokonalých exponátů, pak čs. expozice musí působit naspak velice klidně a příjemně. Musí mít výrazně lidskou atmosféru a vše v ní musí zachovávat lidské měřítko, samozřejmě při technicky dokonalé instalaci. Návštěvníka by měla naše expozice přitahovat právě tím, že v ní nalezne klid, mír a pohodu, lidské prostředí. Instalace nesmí chromovat technickými triky, ale musí být naspak velmi přirozená, prostá, neokázalá, přehledná, intimní, ale při tom esteticky a emocionálně velmi sugestivní. Už celková atmosféra by měla prozrazovat, že hlavní heslo čs. expozice zní "Svět pro člověka".

2. Nosná myšlenka nesmí být pouze dokumentována, ale musí apelativně zesahovat návštěvníka a živě se zpřítomňovat tím, že mu dává příležitost lidsky se projevit; návštěvník by měl v expozici dostávat jasně impulzy k vlastnímu zangažování a k aktivizaci vlastní tvůrčí fantazie.

3. Instalace by měla lidsky působit i svou celkovou autentičností: nikde nesmí nic iluzivně předstírat, nic by se v ní nemělo tvářit jako něco jiného, než co to skutečně je, neměla by probouzet nejistotu, jak je co uděláno a čím co ve skutečnosti je, ale měla by naspak uklidňovat jasností, zřetelností a nefalšovaností svých principů. Nikoli tedy působit náhrožkami iluzí a dojmů, ale autentičností samostatných exponátů, logikou jejich kompozice, přirozeností a "neodeizence-

tí" jejich instalace.

4. Celá expozice musí průběžně a v co největší míře instalačně uplatňovat i ty polohy a oblasti lidské osobnosti, které bývají při podobných příležitostech uplatňovány minimálně a které mohou návštěvníkovi poskytnout pocit vnitřního uvolnění a ztráty konvenčních psychologických zábran, protože v nich nalezne apel i na ty jinde potlačované, ale přesto bytostně mu vlastní afinity. Jde o tyto instalační roviny:

- a) humor, od parodického až po absurdní,
- b) hravost a nekorigovaná fantazie (asociativnost, logika snu, půvab atavismů a pod.),
- c) oblast lidského bloudění, tápání, omylů a chyb,
- d) dětské vnímání a vidění světa.

5. Základním kompozičním principem je princip konfrontace: vážného s veselým, chybného se správným, intelektuálního s emocionálním, historického se současným, účelného s neúčelným, fantazie se skutečností. Tento princip je zdůvodněn opět snahou maximálně se přiblížit člověku: v protikladné a komplexní struktuře lidské osobnosti a v její životní praxi také nevedou nikdy ostré dělící čáry - v nejvážnějších okamžicích cítíme potřebu se zasmát; myšlenku nikdy nelze oddělit jednoznačně od pocitu, touhu od její realizace; každý úspěch provází desítky chyb; v našem vědomí se stále fantazie proplétá se skutečností, veřejné se soukromým, naděje s pochybami; protikladné složky a tendence lidské osobnosti se vzájemně dialekticky podmiňují a nikoli popřením, ale jedině přiznáním této dialektičnosti lidské osobnosti - a dialektičnosti vztahu jedince a společnosti - vznikají podmínky ke skutečně neodcizenému a harmonickému životu.

Celkový charakter účinku expozice na návštěvníky by měl vyrůstat z takového pojetí, které nechce jen ukázat ty a ty konkrétní exponáty, víceméně nezávisle na sobě, ale které směřuje k probuzení jednotného a celistvého zážitku : spíš než jako výstava v konvenčním slova smyslu by měla expozice působit jako komplexní prokomponované umělecké dílo, v němž všechny jednotlivé exponáty nejen mluví za sebe, svou faktickou hodnotou, ale v němž všechny zároveň fungují jako součásti jisté širší a úhrnně působící významové struktury. Čs.expozice má celkově působit jako jakási zvláštní prostorová báseň o člověku a o světě, v jakém člověk touží žít.

## VI. Stavba expozice

### 1. Kompoziční principy

a) Má-li vnitřní kompoziční rozčlenění expozice navazovat na její humanistickou koncepci, musí vědomě vycházet vstříc člověku; expozice proto využívá přehledné a rychle srozumitelné logiky symetrie, která zbavuje návštěvníka pocitu cizoty prostředí, probouzejíc v něm naopak uklidňující pocit "obeznámenosti", resp. "domova", a které při tom spoluvytváří celkový harmonický dojem z expozice. Skutečné vtažení návštěvníka do prohlídky je při tom zaručováno na jedné straně pohybem a gradací myšlenky, na straně druhé jejími rytmickými přerывy, které retardující "příběh" expozice tento "příběh" dramatizují. Tyto kompoziční záměry expozice realizuje využitím klasického třídílného schématu: je rozdělena do tří základních oddílů - tří hlavních prostorů - jakýchsi tří "slok" této "prostorové básně" - tvořících její vlastní jádro. Funkci interpunkce, respektive "intermezz", rytmicky zaklíněných do takto pojeté třídílné stavby, plní dva spojovací prostory, oddělující první hlavní prostor od druhého a druhý od třetího. Celá expozice je pak zarámována vstupním a závěrečným prostorem, sehrávajícími úlohu její "předehry" a "dohry". Druhý hlavní prostor funguje tedy jako střed expozice, kolem něhož jsou symetriicky seřazeny prostory ostatní. (Kompoziční záměr by přitom byl výborně dotvořen, kdyby se podařilo tuto symetrii architektonicky realizovat přímo nějakou formou cyklické kompozice.)

b) Oblasti, které mají být uplatněny v expozici, lze rozdělit na ty, které jsou zaměřeny k uspokojování hmotných potřeb (výroba), a na ty, které jsou zaměřeny k poznání (věda, umění) a jsou tudíž především výsledkem duševní činnosti.

Základní z těchto dvou sfér je samozřejmě sféra první, sféra materiální praxe - ta otevírá člověku možnosti poznání a pojmového zobecňování, na jejím pozadí rozvíjí a kultivuje člověk svou duševní činnost. Tato souvislost je ovšem dialektická: duševní činnost člověka zase zpětně umožňuje rozvoj jeho materiální praxe. Tato dialektická spirála tvoří princip obsahového rozčlenění jádra expoziční (na daném trojdílném kompozičním půdorysu): sféry materiální praxe, jako základní a určující oblast společenské realizace člověka, určuje náplň druhého (centrálního) hlavního prostoru, kterou je výroba. První a třetí hlavní prostor jsou věnovány duševní činnosti člověka (vědě a umění). Toto rozdělení umožňuje demonstrovat mechanismus dialektiky vzájemného působení těchto dvou sfér na sebe: materiální praxe (druhý hlavní prostor) využívá a realizuje výsledky duševní činnosti (první hlavní prostor) a svým rozvojem umožňuje - na novém, vyšším kvalitativním stupni - zase další rozvoj duševní činnosti (třetí hlavní prostor). Z nekonečné dialektické spirály je přitom vyňat záměrně úsek začínající a končící duševní činností: jedná se proto, aby bylo možné demonstrovat centrální úlohu materiální praxe v jejím využívání i ovlivňování duševní činnosti, jedná se proto, že dominantním tematem expoziční je člověk a jelikož duševní činnost je pro člověka specifická, je v duchu zvolené koncepce, tvoří-li dramatickou linku proces rozvoje duševní činnosti - od nižších forem k vyšším - přes fázi její dialekticky obohacující negace materiální praxí. Nosná myšlenka expoziční ("svět pro člověka") konkretizuje při tom tento vývojový obzor v tom smyslu, že směr pohybu vede od těchto forem duševní činnosti, které mají menší možnost ovlivňovat svět, k těm, které jsou k tomu disponovány lépe: jestli je umění schopno vyjádřit situaci člověka a poznávat jeho svět, pak věda má mimoto ještě schopnost svět přímo měnit; jestli jde umění "za světem" a jestli ukazuje "svět člověka", pak věda dokáže jít "před světem" a "svět člověka" cílevědomě měnit na "svět pro člověka". Z toho logicky vyplývá, že první hlavní prostor je věnován umění a

třetí hlavní prostor je věnován vědě (resp. myšlení), jako duševní činnosti, které - bohatě poučena materiální praxí - umožňuje člověku aktivně, cílevědomě a na daleko vyšším stupni sebeuvědomění si svět podmaňovat a měnit tak, aby mu sloužil. Jedině společnost, opřená o vědecký světový názor, má možnost vytvořit svět lidštější - oblast vědy je tedy při takto koncipované stavbě nutným a jedině možným vrcholem expozice. Mimoto v oblasti umění bude zřetelně akcentována minulost (ideologické poznání se sice vyvíjí, ale umělecká díla si zachovávají trvalou hodnotu, což vede ke zdůraznění určitých neměnných stránek člověka; oblast výroby jsouc svazina s každodenním životem člověka, a má jic smysl jen pro svou dobu a v ní je logicky spojena s přítomností; myšlení (věda) konečně otevírá člověku perspektivu jeho dalšího vývoje (dovoluje předpovídat, předjímat vývoj, člověk hledí před sebe) a je tedy docela přirozeně orientováno k budoucnosti. I z tohoto aspektu je tedy zvolená posloupnost jedině logická a možná.

c) Jsou-li hlavní prostory expozice věnovány základním oblastem lidské práce a tvorby, pak náplň spojovacích prostorů je zaměřena - kontrastně - ke sféře volného času (Hry I a Hry II). Toto symetrické začlenění dovnitř expozice zdůrazňuje, že ve "světě pro člověka" neplatí ostrý dualismus práce a zábavy, povinnosti a svobody, ale že tvůrčí přístup k práci a svobodné vyžití ve volném čase tvoří komplexní jednotu harmonicky rozvinutého života, v němž jsou tyto dvě oblasti organicky propojeny jako dvě vzájemně se podmínující fáze jednoho základního cyklu investování a regenerace lidských sil. Přesto ale neztrácejí tyto dva prostory svou důležitou retardičně rytmizující funkci: na rozdíl od hlavních prostorů jsou zaměřeny k jednoduchým exekucím děje, umožňujícím vystřídat napjaté soustředění jistým emotivním uvolněním, odдыхem a smyslovým rozptýlením. Toto uvolnění však zároveň - počteně jako různé formy aktivního odpočinku, expozované v těchto prostorech - pomáhá regenerovat pozornost návštěvníků.

837/65

štěvníků před návštěvou dalšího hlavního prostoru. Vstupní a závěrečný prostor prostředkují příchod a možnost soustředění před návštěvou vlastní expozice, resp. možnost zažití prohlídky po jejím absolvování a odchod. Jsou věnovány některým závažným informacím o Československu.

d) Expozice je tedy celkově rozdělena do těchto částí (značujících zároveň směr její prohlídky):

- A. Vstupní prostor
- B. První hlavní prostor (Umění)
- C. První spojovací prostor (Hry I)
- D. Druhý hlavní prostor (Výroba)
- E. Druhý spojovací prostor (Hry II)
- F. Třetí hlavní prostor (Myšlení)
- G. Závěrečný prostor

e) Všechny tři hlavní prostory zachovávají podobnou vnitřní cyklickou výstavbu, jakou má celá expozice: v různých menších nebo větších cyklech postihují dialektickou spojitost tvůrčích a výrobních procesů s podmínkami, které je umožňují, a s výsledky, k nimž přivádějí. Tyto dialektické spirály korespondují zároveň s myšlenkou harmonického regeneračního cyklu, jak byla uvedena v odstavci c). Rytmičky se opakující příležitosti k aktivnímu uvolnění, jak jí poskytují v celku expozice spojovací prostory, se objevuje i uvnitř hlavních prostorů v podobě odlehčených čínekových a studijních zákoutí. Základním principem vnitřní organizace jednotlivých prostorů je, jak už bylo řečeno, příjemná konfrontace. Tento princip nabírá ovšem v každém prostoru i jiných způsoby uplatnění.

## 2. Členění expozice

### A. Vstupní prostor

Vstupní prostor není monumentální, ale je důstojný. Jeho posláním je koncentrovat návštěvníka, přicházejícího z celého výstaviště, a připravit ho na soustředěnou prohlídku Československa.

Je to jakási vizitka Československa, víté návštěvníka a poskytuje mu nevýhraně některé nejdůležitější informace o poloze naší země, historické úloze našich národů, našem hlavním městě. Měl by tu být naznačen základní záměr čs. expozice, aby to ní návštěvník vstupoval už se správnou optikou. Několik málo exponáty jsou zde dokumentovány přátelské vztahy československo-kanadské. Prostor je vzdušný, klidný, dominuje goblén s mapou Kanady, dar čs. vědy vědce kanadské.

### B. První hlavní prostor (Umění)

Expozice českého a slovenského historického i současného umění.

Hlavní instalační princip: konfrontace minulosti se současností, doplněná konfrontací vážného s humorným.

Atmosféra tvářitého prostředí.

Exponáty (gotické a barokní malířství a plastika, současné malířství a plastika, lidové umělecké výrobky, divní malířství, historický nábytek atd.) nejsou předváděny s obvyklou kožeností, vnucující posvětnou, až mystickou hrůzu z umění a slepý obdiv k němu, ale jsou řektovány jako výsledky konkrétní práce konkrétních lidí, které jakoby teprve nedávno - zde - vznikly. Instalace nemá charakter museální dokonalosti, ale je nenucená, anohde dostává - jakoby náhodou - vtíp nečekaným spojením, nepatřičným umístěním, čruchým vřazením. Exponáty "vážného" historického umění jsou průběžně komentovány a depatetizovány moderním kresleným humorem (vzniklým přímo pro účely expozice). Umění je vřazováno do přirozených lidských kontextů, je přibližováno člověku jako jedna z forem jeho realizace a jeho poznání světa.

### C. První spojovací prostor (Hry I.)

První spojovací prostor je věnován dětskému projevu a dětskému světu vůbec (péče o dítě, dětské kresby, představy dětí o světě a Kanadě, ukázky dětské dovednosti, hračky, hry). Atmosféra pohody, humoru, dětské fantazie; apel na "dítě v nás" (hry a hračky, jimiž mnozí dospělí neodolají).

### D. Druhý hlavní prostor (Výroba)

Expozice různých výrobních odvětví.

Hlavní instalační princip: konfrontace účelného se zdánlivě neučelným, každodenního s nevšedním.

Atmosféra scénicko-poetická.

Exponáty (3-5 kusů z oblasti těžkého strojírenství, výrobky všeobecného strojírenství, spotřební průmysl - sklo, porcelán, bižuterie, textil, kožené zboží, hudební nástroje atd.) jsou instalovány tak, že jsou vytrženy ze svých zautomatizovaných kontextů (je porušena konvenční logika jejich uspořádání, jak ji známe z obchodních domů nebo veletrhů) a že jsou tak vzájemně komponovány, aby vytvářely různá, nevšední, hezká, smyšlená nebo groteskní spojení, což jim umožňuje promluvit najednou novou a neotřelou řečí, upozornit na sebe a obnažit nečekaně svou lidskou hodnotu, krásu svého tvaru nebo pohybu, upozornit v nezvyklém, vzájemném sousedství na svou pravou funkci. Věci našeho každodenního užitku zde spatřujeme díky nezvyklým a humorně posunutým vztahům v docela novém světle a teprve teď si je uvědomujeme - jako zázrak naší každodennosti. Instalace mobilní, dynamická, stroje v provozu. Oblast ekonomické účelnosti je konfrontována se sférou zdánlivě neúčelnosti (živé akce: lidové tance, maskary, strašidla, maňaní přehlídky, atd.). Exponáty jsou ozvlášťňovány ve své z fetišizované a neobcizené podobě, čímž je odkrývá a rekonstruován jejich původní vztah k člověku - člověk je vymyšlen a vyroben, člověku mají sloužit a člověk se na ně dívá. Pravá funkce a hodnota se paradoxně odkrývá v okamžiku, kdy přestávají být jen artikly na prodej, ale stávají se básnickými objekty.

#### E. Druhý spojovací prostor (Hry II.)

Druhý spojovací prostor je věnován volnému času dospělých a různým způsobům jeho využití (rekreace, sport, hry, sběratelství, různé koníčky, záliby, vynálezy, kuriozity). Široké možnosti zdravého a tvrdého využití volného času, které dává člověku naše společnost a k nimž je člověk veden, jsou konfrontovány s různými nezvyklými lidskými zálibami, aniž by ovšem byly tyto rozmazy oduzovány. Člověk je svobodný, svůj volný čas může trávit jak chce a každý i neumělý projev lidské hravosti, fantazie nebo konstruktérské vášně si vynucuje respekt.

Opět uklidňující, úsměvná atmosféra.

#### F. Třetí hlavní prostor (Myšlení)

- Expozice přírodních a společenských věd.

Hlavní instalační princip: konfrontace lidských dimenzí s dimenzemi mikrosvěta a makrosvěta, konfrontace bloudění a nalézání.

Atmosféra vědeckého prostředí.

Exponáty (především z oblasti mikrobiologie, astronomie, antropologie, archeologie, lékařství, atd.) názorně a zkratkovitě konfrontují nejnovější poznatky o člověku a jeho vývoji s nejnovějšími poznatky z oblasti mikrosvěta na jedné straně a makrosvěta na straně druhé. Špičkové závěry moderní vědy a moderní vědecké přístroje jsou konfrontovány s exponáty, dokládajícími bloudění a omyly lidského ducha (alchymistické přístroje, astrologie, secesní vynálezy).

Prostor je klidný, zabydlený přístroji; měl by přivádět k soustředění, kontemplaci, k zamyšlení o složitých cestách lidského poznání, o jeho neomezených možnostech, o základních problémech hmotného světa a o jeho železných zákonitostech.

Exponáty z oblasti bloudění ducho nemají hrát jen úlohu atraktivních bizarností, ale mají být traktovány jako doklady odvěké lidské zvědavosti a touhy dobrat se posledních zákonitostí světa, ovládnout prostor, hmotu, pochopit pohyb. Expozice musí přivádět k poznání, že pro člověka, který se zbavil všech předsudků a dobral se vědeckého světového názoru, bude stále snažší na základě vědeckého poznání organizovat svět tak, aby umožňoval člověku skutečně šťastně a intenzivně žít. Expozice vyjadřuje (případně formou vědecky podložené vize nejbližší budoucnosti) naši víru v budoucnost člověka a jeho - stále lidstějšího - světa.

#### G. Závěrečný prostor

Závěrečný prostor má charakter věcné dohry, shrnutí, jakého si rozum: po bohatém zážitku, který si návštěvník odnáší, několik poutavě sdělených, ale přesto věcných informací o podmínkách, které daly předvedeným exponátům vzniknout a o zemi, která si takto formuluje svou představu o smyslu lidského života na zemi. Dokumentace krás naší vlasti, apelující na návštěvníka, aby zatoužil navštívit Československo. Prodej knih, obrazových publikací, souvenírů.

#### 3. Vzájemné vztahy prostorů

První a třetí hlavní prostor, věnované duševní činnosti, jsou klidnější, mají analogickou atmosféru a i v dalších ohledech si korespondují; rovněž oba spojovací prostory mají vzájemně podobnou funkci, náplň i instalační řešení; závěrečný prostor konečně zase v mnohém navazuje na prostřední vstupní. Tyto dvojice příbuzných prostorů by měly být také podobně architektonicky řešeny, aby byl podepřen pocit rytmické symetrie. Druhý hlavní prostor se svým dynamickým a svým instalačním pojetím vymyká koncepci ostatních prostorů, ale právě proto dobře tvoří střed cyklu a jeho faktické těžiště.

## VII. Z á v ě r

Čs.expozice by měla ve svém úhrnu přitahovat návštěvníka a sugestivně na něho působit vzácnou příležitostí podívat se na sebe sama, uvědomit si sám sebe, uvědomit si bohatost lidského života a všechny své nevyužité možnosti. Expozice by měla ukázat, že smysl života není mimo život, ale v něm samém, v jeho tvůrčím, bohatém a všestranném naplnění a prožití. Touto manifestací harmonického lidství by měla expozice zároveň výmluvně protestovat proti každému zploštění a odzicení člověka a být vyznáním obdivu k jeho nezměřitelným silám.

Návštěvník by měl z čs.expozice odcházet utvrzen - v duchu hesla čs.expozice - v tom, že existuje cesta, jak uspořádat svět, aby se v něm člověk cítil šťasten, jak udělat svět lidštějším, adekvátním člověku, takovým, aby byl opravdu "pro člověka" a aby člověk nebyl jen mechanickou hračkou v jeho rukách.

Podarí-li se realizovat tuto koncepci, bude to pro návštěvníka, žijícího v dehumanizujícím tlaku moderní západní civilizace, ten nejvýmluvnější argument ve prospěch socialismu, ve prospěch pozice, kterou v něm člověk zaujímá a ve prospěch země, která socialismus rozvíjí.

### VIII. Další formy čs. účasti

Československá expozice bude doplněna provozními prostory, různými formami propagace a účastí na kulturních, společenských a sportovních akcích ve městě. Mělo by být samozřejmou zásadou, že vše, čím se bude republika prezentovat, patří k československé expozici a musí této úloze odpovídat svou úrovní.

Funkci poutače pavilonu budou plnit ukázky letecké akrobacie čs. sportovních pilotů na čs. strojích nad řekou sv. Vavřince.

Prostory restaurací by měly tvořit logický celek s architekturou pavilonu, ale měly by být spolu se správnými místnostmi <sup>restaurace</sup> samostatnou provozní jednotkou se svým vstupem, přístupem i zásobováním.

V malém komorním kinu - kulturním středisku - poběží různé, předem avizované programy, přehlídky čs. krátkých filmů, filmy připravené pro výstavu, vystoupení komorních interpretačních těles a podobně.

Ve společenských prostorech - foyerech - restauracích, je možno instalovat exponáty, které pro svou výlučnost nemohou být ve vlastní expozici (sběratelství, starožitnosti, kuriozity, atd.).

V pavilonu i mimo něj využijeme možnosti prodeje publikací o ČSSR, a jejich kulturních hodnotách, gramofonových desek, souvenírů, které viditelně nošeny na náš pavilon upozorní, a podobně.

K dosažení silného dojmu, který by trvajícím vzpomínkou podnítil přání po spolupráci a návštěvě naší republiky, bude nutné účastnit se společenských, kulturních, ev. sportovních akcí, které město v rámci svého kulturního festivalu bude

Samostatné výstavy (česká malba gotická, scénické výtvarnictví), účast na festivalech hraného, krátkého i kresleného filmu, koncerty, spolupráce na zábavném pořadu kanadské a americké televize, vystoupení vynikajících čs. sportovců a podobně, mohou vytvořit žádoucí propagační spojení mezi československou účastí na výstavišti a ve městě.





B16/17  
3/22 ✓  
3/21

FILE No. \_\_\_\_\_  
TO: Director of Maintenance  
FROM: E. Molloy  
SUBJECT: Czechoslovakian Pavilion Packages

These packages are now stored at Building # 19, R.C.A.F. Station, Torbay, which is occupied by the Department of Provincial Affairs. These packages (56 in all), have been opened and contents noted as per attached inventories; four copies are herewith attached.

May 22, 1970

E. Molloy  
22/5/70

*Copy sent to Deputy Minister  
Prov. Affairs*

D 101

*Any further action suggested  
at this time?*

25/5  
26/5/70

*How about*

*check  
with  
...*

*Goomb's to write against  
demonstrations etc. to*

25/5  
26/5

*[Handwritten signature]*

CZECHOSLOVAKIAN PACKAGES STORED AT BUILDING 19, TORBAY

1. ~~Case~~ Case Number: B-33/109/V/10  
Contents: Two parts of glass mural By Prof. Libensky
2. ~~Case~~ Case Number: B-33/109/V/9  
Contents: One part of glass mural ~~By~~ By Prof. Libensky
3. ~~Case~~ Case Number: B-33/109/V/10  
Contents: Two parts for glass mural (partly damaged) By Prof. Libensky
4. ~~Case~~ Case Number: B-33/109/V/8  
Contents: Four parts for glass mural By Prof. Libensky
5. ~~Case~~ ~~Number:~~ B-33/109/V/5  
Contents: One part of glass mural (plus one reserve part one) ~~By~~ By Prof. Libensky
6. ~~Case~~ Case Number: B-33/109/V/11  
Contents: Three parts of glass mural By Prof. Libensky
7. ~~Case~~ Case Number: B-33/109/V/4  
Contents: Two parts of glass mural ~~By~~ By Prof. Libensky
8. ~~Case~~ Case Number: A-33/114/V/6  
Contents: Stones no. 4, 6, and 7 for the glass mural By Prof. Libensky
9. ~~Case~~ Case Number: B-33/109/V/8  
Contents: Two parts of glass mural ~~By~~ By Prof. Libensky
10. ~~Case~~ Case Number: B-33/111/V/5  
Contents: Nine parts for glass mural  
One box of installation material By Mr. Kotik
11. ~~Case~~ Case Number: B-33/109/V/8  
Contents: One part of mural glass ~~By~~ By Prof. Libensky
12. ~~Case~~ Case Number: B-33/111/V/2  
Contents: Nine parts for glass mural By Mr. Kotik

14. Case Number: B-33/111/V/3  
Contents: Ten parts for glass mural By Mr. Kotik
15. Case Number: A-33/114/V/7  
Contents: Stones no. 5 and no. 11 for glass mural By Mrs. Zahradnikova and Prof. Libensky
16. Case Number: A-33/114/V/10 (no packing slip)  
Contents: One part of glass mural
17. Case Number: A-33/114/V/6  
Contents: Stones no. 2 and no. 17 for the glass mural By Prof. Libensky
18. Case Number: A-33/114/V/8  
Contents: Stones no. 8 and no. 20 for the glass mural By Mrs. Zahradnikova and Prof. Libensky
19. Case Number: A-33/114/V/9  
Contents: Stones no. 1, no. 3, no. 10 and no. 12 for the glass mural By Mrs. Zahradnikova and Prof. Libensky
20. Case Number: A-33/114/V/12  
Contents: Stones nos. 13, 15 and 16 for the glass mural By Mrs. Zahradnikova and Prof. Libensky
21. Case Number: B-33/109/V/1  
Contents: One glass part for glass mural By Prof. Libensky  
Eight pieces of metal installation material
22. Case Number: B-33/113/V/1  
Contents: Fifteen parcels of glass parts for the glass mural and one parcel of reserve glass By K. Wunsch
23. Case Number: A-33/114/V/13  
Contents: Stone no. 23 for glass mural By Mrs. Zahradnikova and Prof. Libensky
24. Case Number: A-33/114/V/2  
Contents: Stones nos. 18, 22, 24 for the glass mural By Mrs. Zahradnikova and Prof. Libensky

27. Case Number: B-33/117/V/2  
Contents: Crystal glass mural By L. Oliva
28. Case Number: B-33/117/V/3  
Contents: Crystal glass mural By L. Oliva
29. Case Number: B-33/117/V/4  
Contents: Crystal glass mural By L. Oliva
30. Case Number: B-33/117/V/1  
Contents: Crystal glass mural By L. Oliva
31. Case Number: B-33/117/V/5  
Contents: Crystal glass Mural By L. Oliva
32. Case Number: B-33/117/V/7  
Contents: Crystal glass mural (partly damaged) By L. Oliva
33. Case Number: B-33/117/V/8  
Contents: Crystal glass mural By L. Oliva
34. Case Number: X-33/101/V/2  
Contents: One part of sculpture (stone) By Mr. Chlupáč
35. Case Number: X-33/101/V/3  
Contents: One part of sculpture (stone) By Mr. Chlupáč
36. Case Number: E-33/101/V/1  
Contents: Sculpture (Stone) By Mrs. E. Kmentová
37. Case Number: B-33/105/V/2  
Contents: Five parts for glass sculpture By V. Kopecký  
Partly damaged
38. Case Number: B-33/105/V/3  
Contents: Six parts for glass sculpture By V. Kopecký
39. Case Number: B-33/105/V/1  
Contents: Three parts for glass window By V. Kopecký

40. Case Number: G-33/111/V/1  
Contents: Twenty parts of glass stone creation by Prof. Kybal
41. Case Number: X-33/102/V/1  
Contents: Sculpture by Prof. K. Hladík (stone)
42. Case Number: EX-33/104/V/1  
Contents: Sculpture by Mr. Palcr (stone)
43. Case Number: X-33/103/V/1  
Contents: Sculpture (bronze) by Mr. Uher
44. Case Number: X-33/105/V/1  
Contents: Sculpture (bronze) by Mr. V. Janoušek
45. Case Number: D-33/104/EX/1  
Contents: Stone portal - Troja (corner knocked off)
46. Case Number: D-33/104/EX/2  
Contents: Stone portal by Troja
47. Case Number: D-33/104/EX/3  
Contents: Stone portal by Troja
48. Case Number: D-33/104/EX/5  
Contents: Stone portal by Troja
49. Case Number: D-33/104/EX/6  
Contents: Stone portal by Troja
50. Case Number: D-33/104/EX/4  
Contents: Two stone parts for stone portal by Troja
51. Case Number: B-33/107/V/1  
Contents: One part of glass mural by Mr. Hejlek and Burant
52. Case Number: B-33/107/V/3  
Contents: One part of glass mural by Mr. Hejlek and Burant

53. Case Number: B-33/107/V/2  
Contents: Three glass parts for the glass mural by Mr. Hejlek and Burant
54. Case Number: B-33/107/V/4  
Contents: One part of glass mural by Mr. Hejlek and Burant (damaged)
55. Case Number: B-33/102/V/1  
Contents: Black and white stone mosaic by Mr. M. LaLuha (work of art)
56. Case Number: G-33/111/V/1/A  
Contents: Metal frame for the glass stone creation by Prof. Kybal
57. Case Number: B-33/107/V/5  
Contents: Metal frame for the glass mural by Mr. Burant and Mr. Hejlek
58. Case Number: B-33/111/V/1  
Contents: One glass part for the glass mural by Mr. Kotik
59. Case Number: B-33/117/V/9  
Contents: Twenty-one pieces of metal construction for glass mural by L. Oliva
60. ~~Case~~ Case Number: A-33/114/V/12  
Contents: Thirteen pieces of metal construction for the glass mural by Mrs. Zahradniková and Prof. Libensky
61. Case Number: B-33/113/V/2  
Contents: Metal construction for glass mural by K. Wunsch
62. Case Number: B-33/111/V/6  
Contents: Metal frame for glass mural by Mr. Kotik (in three parts)
63. Case Number: B-33/105/V/4A  
Contents: Empty
64. Case Number: X-33/101/V/1  
Contents: One part of stone sculpture
65. Case Number: Case partly destroyed - number missing

2. Case Number: B-33/109/V/9  
Contents: One part of glass mural By Prof. Libensky
3. Case Number: B-33/109/V/10  
Contents: Two parts for glass mural (partly damaged) By Prof. Libensky
4. Case Number: B-33/109/V/8  
Contents: Four parts for glass mural By Prof. Libensky
5. Case Number: B-33/109/V/5  
Contents: One part of glass mural (plus one reserve part one) By Prof. Libensky
6. Case Number: B-33/109/V/7  
Contents: Three parts of glass mural By Prof. Libensky
7. Case Number: B-33/109/V/4  
Contents: Two parts of glass mural By Prof. Libensky
8. Case Number: A-33/114/V/6  
Contents: Stones no. 4, 6, and 7 for the glass mural By Prof. Libensky
9. Case Number: B-33/109/V/3  
~~Contents: Two parts of glass mural~~ By Prof. Libensky
10. Case Number: B-33/111/V/5  
Contents: Nine parts for glass mural  
One box of installation material By Mr. Kotik
11. Case Number: B-33/109/V/2  
Contents: One part of mural glass By Prof. Libensky
12. Case Number: B-33/111/V/2  
Contents: Nine parts for glass mural By Mr. Kotik
13. Case Number: B-33/111/V/4  
Contents: Ten glass parts for glass mural By Mr. Kotik

15. Case Number: A-33/114/V/4  
 Contents: ~~Stones no. 5 and no. 11 for glass mural~~ By Mrs. Zahradnikova and Prof. Libensky
16. Case Number: A-33/114/V/10 (no packing slip)  
 Contents: ~~One part of glass mural~~
17. Case Number: A-33/114/V/5  
 Contents: Stones no. 2 and no. 17 for the glass mural By Prof. Libensky
18. Case Number: A-33/114/V/3  
 Contents: Stones no. 8 and no. 20 for the glass mural By Mrs. Zahradnikova and Prof. Libensky
19. Case Number: A-33/114/V/9  
 Contents: Stones no. 1, no. 3, no. 10 and no. 12 for the glass mural By Mrs. Zahradnikova and Prof. Libensky
20. Case Number: A-33/114/V/7  
 Contents: Stones nos. 13, 15 and 16 for the glass mural By Mrs. Zahradnikova and Prof. Libensky
21. Case Number: B-33/109/V/1  
 Contents: One glass part for glass mural By Prof. Libensky  
~~Eight pieces of metal installation material~~
22. Case Number: B-33/113/V/1  
 Contents: Fifteen parcels of glass parts for the glass mural and one parcel of reserve glass By K. Wunsch
23. Case Number: A-33/114/V/14  
 Contents: Stone no. 23 for glass mural By Mrs. Zahradnikova and Prof. Libensky
24. Case Number: A-33/114/V/2  
 Contents: ~~Stones nos. 18, 22, 24 for the glass mural~~ By Mrs. Zahradnikova and Prof. Libensky
25. Case Number: A-33/114/V/8  
 Contents: Stones nos. 9, 19 and 21 for the glass mural By Prof. Libensky
26. Case Number: B-33/117/V/5  
 Contents: Crystal glass mural By L. Oliva

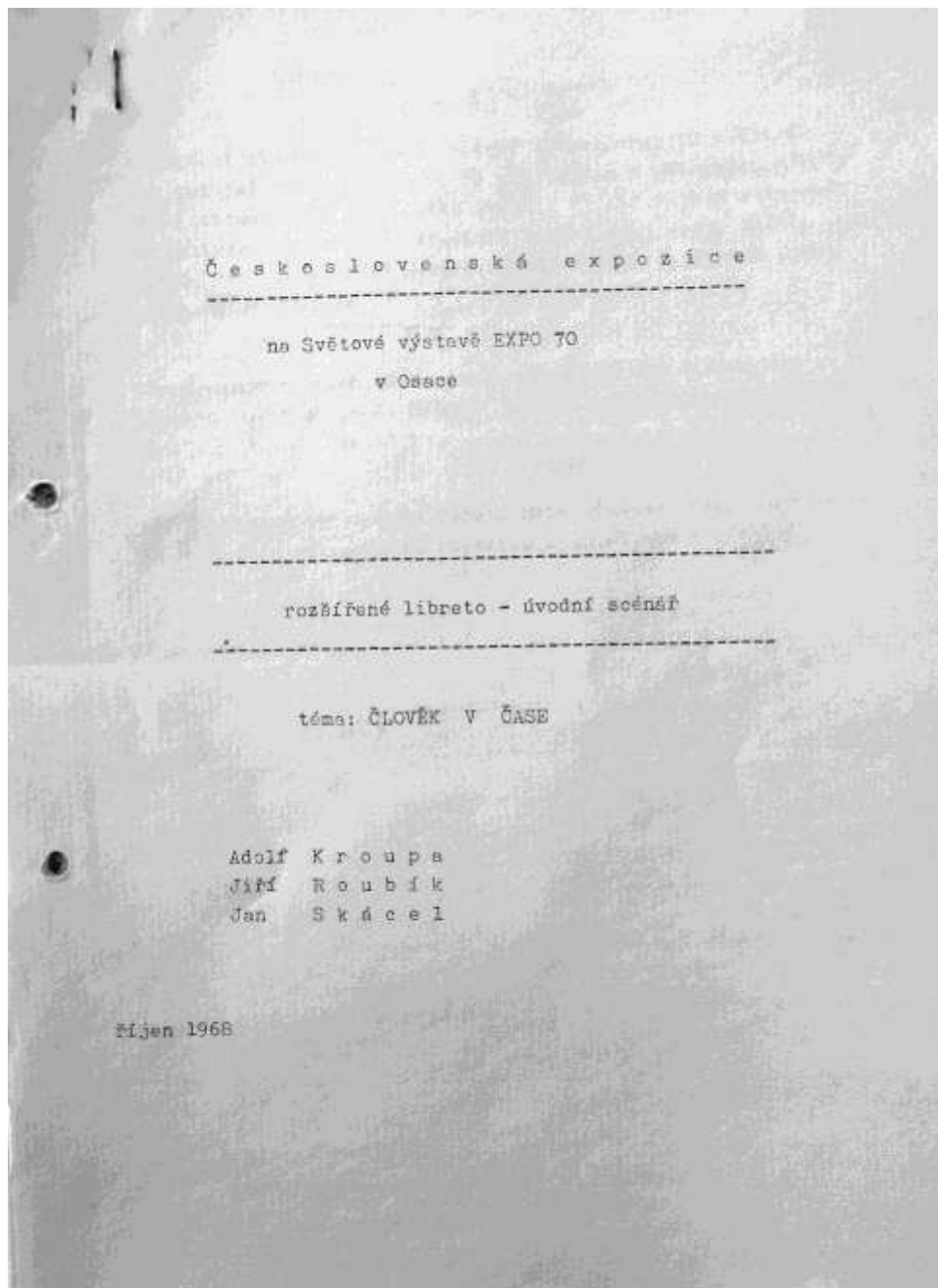
- Contents: Crystal glass mural By L. Oliva
29. Case Number: B-33/117/V/4  
Contents: Crystal glass mural By L. Oliva
30. Case Number: B-33/117/V/1  
Contents: Crystal glass mural By L. Oliva
31. Case Number: B-33/117/V/6  
Contents: Crystal glass Mural By L. Oliva
32. Case Number: B-33/117/V/7  
Contents: Crystal glass mural (partly damaged) By L. Oliva
33. Case Number: B-33/117/V/8  
Contents: Crystal glass mural By L. Oliva
34. Case Number: X-33/101/V/2  
Contents: One part of sculpture (stone) By Mr. Chlupáč
35. Case Number: X-33/101/V/3  
Contents: One part of sculpture (stone) By Mr. Chlupáč
36. Case Number: E-33/101/V/1  
Contents: Sculpture (Stone) By Mrs. E. Kmentová
37. Case Number: B-33/105/V/2  
Contents: Five parts for glass sculpture By V. Kopecký  
Partly damaged
38. Case Number: B-33/105/V/3  
Contents: Six parts for glass sculpture By V. Kopecký
39. Case Number: B-33/105/V/1  
Contents: Three parts for glass window By V. Kopecký  
Eleven pieces of spare glass (one piece broken)

- Contents: Sculpture by Prof. K. Hladik (stone)
42. Case Number: EX-33/104/V/1  
Contents: Sculpture by Mr. Palcr (stone)
43. Case Number: X-33/103/V/1  
Contents: Sculpture (bronze) by Mr. Uher
44. Case Number: X-33/105/V/1  
Contents: Sculpture (bronze) by Mr. V. Janoušek
45. Case Number: D-33/104/EX/1  
Contents: Stone portal - Troja (corner knocked off)
46. Case Number: D-33/104/EX/2  
Contents: Stone portal by Troja
47. Case Number: D-33/104/EX/3  
Contents: Stone portal by Troja
48. Case Number: D-33/104/EX/5  
Contents: Stone portal by Troja
49. Case Number: D-33/104/EX/6  
Contents: Stone portal by Troja
50. Case Number: D-33/104/EX/4  
Contents: Two stone parts for stone portal by Troja
51. Case Number: B-33/107/V/1  
Contents: One part of glass mural by Mr. Hejlek and Burant
52. Case Number: B-33/107/V/3  
Contents: One part of glass mural by Mr. Hejlek and Burant

54. Case Number: B-33/107/V/4  
 Contents: One part of glass mural by Mr. Hejlek and Burant (damaged)
55. Case Number: B-33/102/V/1  
 Contents: Black and white stone mosaic by Mr. M. Leluha (work of art)
56. Case Number: G-33/111/V/1/A  
 Contents: Metal frame for the glass stone creation by Prof. Kybal
57. Case Number: B-33/107/V/5  
 Contents: Metal frame for the glass mural by Mr. Burant and Mr. Hejlek
58. Case Number: B-33/111/V/1  
 Contents: One glass part for the glass mural by Mr. Kotik
59. Case Number: B-33/117/V/9  
 Contents: Twenty-one pieces of metal construction for glass mural by L. Oliva
60. Case Number: A-33/114/V/12  
 Contents: Thirteen pieces of metal construction for the glass mural by Mrs. Zahradniková and Prof. Libenský
61. Case Number: B-33/113/V/2  
 Contents: Metal construction for glass mural by K. Wunsch
62. Case Number: B-33/111/V/6  
 Contents: Metal frame for glass mural by Mr. Kotik (in three parts)
63. Case Number: B-33/105/V/4A  
 Contents: Empty
64. Case Number: X-33/101/V/1  
 Contents: One part of stone sculpture
65. Case Number: Case partly destroyed - number missing  
 Contents: Nineteen pieces of plexiglass
66. Case Number: B-33/105/V/4B  
 Contents: Ten pieces of wooden paneling lined with asbestos - case destroyed.

## Příloha VI

Nejranější známá verze scénáře pro československý pavilon na Expo 70. Brněnští básníci Jan Skácel a Adolf Kroupa pojali výstavní expozici jako výpověď o lidském čase. Návrh se realizoval s úpravami.



Národní archiv v Praze, nezpracovaný fond Kancelář generálního komisaře Expo 70 Ósaka, Praha.

Rozšířené libreto - úvodní scénář československé expozice na Světové výstavě v Osace je předkládán k vítěznému návrhu architektonického a ijeového řešení, vypracovanému autorským kolektivem: akad. arch. Vladimír Palla, ing. arch. Viktor Rudiš, ing. arch. Aleš Jenček, Adolf Kroupa (výtvarná spolupráce Jánuš Kubíček).

Při zpracování této fáze vycházeli autoři jak z úvodního libreta (A.Kroupa - J. Skácel/ tak ze scenaristických námětů prof. Dr. A. Hoffmeistersa.

Pro představu výtvarného řešení byla významná přímá spolupráce s hlavním výtvarníkem expozice Stanislavem Kolíbalem.

O b s a h

1 - nosná myšlenka - téma expozice .....	str. 3
2 - poznámky k pojetí dílčích expozic	
a - základní výstavní principy	
/ v pavilonech i exteriéru/ .....	4
b - rozvržení, charakteristika a náplň expozic	
/ pavilon, sled a pojetí expozic, tematický	
záměr a exponátový obsah/ .....	6
c - ústřední téma času a údaje o ČSSR .....	9
d - informace o exponátové náplni	
/textové, zvukové a optické prvky/ .....	10
3 - úvodní scénáře:	
A - nástupní prostor .....	11
B - výstavní pavilon .....	11
I - VSTUPNÍ expozice .....	12
II- expozice ČAS R A D O S T I .....	15
III- expozice ČAS Ú Z K O S T I .....	16
IV -expozice ČAS P R O M Ě N .....	17
V- expozice ČAS V Ě Č N Ý .....	17
VI- expozice ČAS P Ř Í T O M N Ý .....	19
VII- expozice ČAS P R Á C E .....	21
VIII- INFORMAČNÍ STŘEDISKO .....	22
C - zábavní kout /pouť/ .....	23
D - pavilon účelových zařízení .....	23

1 - Nosná myšlenka / téma expozice/

Určující lidskou kategorií je čas.

Všechno se odehrává v čase, lidský život i lidské konání. V čase je neúprosnost i naděje.

Proto jsme za nosnou myšlenku celé expozice zvolili čas. Ostatně v "Základních informacích" kanceláře generálního komisaře" je uvedena jako jedno z podtémat hlavního tématu filosofie času.

Chceme se vyhnout obvyklému řazení historickému, chronologickému. I proto, že znalost evropských dějin není v Japonsku běžná a jejich historické etapy jsou odlišné.

Proto pracujeme s pojmovými triey: čas radosti, čas úzkosti, čas věčný, čas přítomný a čas práce.

Takovéto rozčlenění nám dovoluje říci způsobem méně obvyklým a v rovině filosoficko-poetické mnoho o naší kultuře a civilizaci, jejich dějinném a současném stavu, o životě našeho lidu, o jeho práci i o našich humanistických tradicích. Umožňuje nám to i nenásilné a logické rozvržení uvažovaných exponátů.

Že jsme si vybrali čas za základní myšlenku koncepce, dovoluje to všechno nám ukázat nikoliv úzce, ale v poloze obecně lidské.

Také ve volbě exponátů klademe důraz na věci, které mají obecnější význam pro život člověka a samy o sobě působí poeticky.

## 2 - Poznámky k pojetí dílčích expozic

### a - základní výstavní principy

/ - v pavilonu

- v exteriéru/

### Pavilon

Základním výstavním principem řešení expozic v pavilonu je diváka podmanit a ne šokovat. Proto chceme předvést raději méně exponátů, avšak velmi promyšleně a přísně vybraných, chceme působit spíše prostotou, neokázalostí. Bereme přitom také v úvahu zalíbení Japonců pro básnický symbol, vztah člověka k přírodě, schopnost soustředit se na jeden předmět vnímání, pokud je tento předmět proveden z ušlechtilého materiálu a s láskou k tvořivé činnosti.

Celá expozice je komponována jako jeden pocitově členěný prostor, v němž má být dosaženo plné harmonie mezi architekturou pavilonu a jeho vnitřním uspořádáním.

Proto jsme hledali pro prezentaci jednotlivých exponátů takévé řešení, které by bylo možno použít ve většině nebo ve všech oddílech, snažili jsme se najít společného jmenovatele - co do výtvarného pojetí i co do materiálu.

V exponátové náplni půjde často o shluky velkého počtu různorodých exponátů, o množiny, které by samy o sobě nestačily ovládnout výstavní prostor.

K jejich prezentaci bude nutno vytvořit jednotící prvek. Rozhodli jsme se neužívat tradičních vitrin, podíí a panelů a namísto toho řešit prezentaci exponátových celků umístěním do obřemových, sochařsky ztvárněných objektů, které budou samy o sobě jakýmsi smyslovým symbolem pro vystavované předměty. Dvojnásobným měřítkem mezi objektem a vystavovanými exponáty vzniká napětí, zvětšené měřítko expozičního objektu vytváří kontrast k různorodosti exponátů, ale i přechodný architektonický článek k celému výstavnímu prostoru.

### Exteriér

Také v exteriéru chceme uchovat maximální prostotu, střídmost a ústrojnost jako v celé expozici.

I zde klademe důraz na jednoduchost řešení, na podřízení celkovému charakteru terénu.

Barevnou dominantou venkovních ploch je jakási rajská zahrada klidu a pohody na ose mezi expozicí a restauracemi, vlevo v popředí areálu vyniká barevná skvrna pouťového kolotoče.

Ostatní nedlážděné plochy budou řešeny koberci několika jemných odstínů zeleně. Na pozemku budou dvě skupiny vzrostlých stromů.

Projektovaný prostor poskytuje maximální možnost pro odpočinek návštěvníků, což je v Japonsku zvláště důležité.

Předpokládáme, že bude realizován projekt večerního osvětlení pavilonu a celého areálu. Uvítali bychom, kdyby tento úkol převzal národní umělec J. Svoboda.

Večerní architektura by odpovídala poetické poloze, v ní chceme celou expozici podržet.

rozvržení, charakteristika a náplň expozic

/ pavilon, sled expozic, pojetí,  
plošné proporce, tématický záměr,  
exponátová náplň /

Jednopodlažní pavilon, řešený podle vítězného architektonického návrhu, je zastřešen výrazným dřevěným roštem; plášť budovy je skleněný a umožňuje průhledy z pavilonu i dovnitř.

Passáže různé šířky vytvářejí jednosměrnou komunikaci s možnostmi odbočení do exteriéru.

Volné architektonické předěly umožňují vyřešit optimální prostředí pro dílčí expozice různých proporcí.

Fyzický prostor expozic má tak příznivé předpoklady pro rozmístění exponátů a rozvržení exponátové náplně.

Podlaha pavilonu je z keramického materiálu v přírodní barvě. Jako hlavní stavební a instalační prvek je v celé expozici uplatněno sklo.

Barvnost expozice je dána exponáty, samotný výstavní interiér musí být proto co nejklidnější.

Osvětlení přispívá k odlišení charakteru expozic. Míra a způsob jeho uplatnění bude v souladu s atmosférou dílčích úseků pavilonu.

Výstavní areál je členěn do čtyř hlavních celků:

- A - nástupní prostor
- B - výstavní pavilon
- C - zábravní kout
- D - pavilon účelových zařízení
  - a - provozní místnosti ředitelství
  - b - restaurační místnosti
  - c - prodejní centrum

Témata obsahu a zásady řešení těchto celků jsou podrobněji rozvedeny v další části úvodního scénáře.

Dílejší expozice v pavilonu jsou sjednocovány názorem výstavní prezentace a naopak odlišeny tématy, atmosférou prezentace, proporcionálními vztahy výstavních prvků a rytmem pohybů a světlem, zdůrazňujících dominantní motiv času.

Expozice jsou řešeny ve sledu tématických celků:

- dominanta před pavilonem
- vstupní expozice
- čas radosti
- čas úzkosti
- čas proměn
- čas věčný
- čas přítomný
- čas práce

Prvé dva úseky / dominanta a vstupní expozice / vytvářejí pojmovou orientaci o vystavující zemi a navozují ráz dalších expozic.

Expozice času radosti, úzkosti, proměn a času věčného vyslovují poetickými vyjadřovacími prostředky silná symbolická témata.

Závěrečné úseky času přítomného a času práce zrcadlí naši současnost, náš lid a jeho život.

Dílejší témata československé expozice jsou ve shodě s ústředním heslem Světové výstavy

"Za pokrok a harmonii lidstva"

a mají přímý vztah i k jeho rozvedení v tématech

" - za plnější rozvinutí života"

" - za větší bohatství plodů přírody"

" - za lepší utváření životního prostředí"

" - za lepší vzájemné pochopení"

Hlavním záměrem při uplatňování dílejších expozic je poskytnout návštěvníkům dostatečně široký soubor informací o zemi a jejím lidu, vyjádřit základní informace o Československu, zejména při-

blížit význam obrodného procesu a humanitní demokratičnost naší nové cesty.

Ve sféře techniky a výroby bude zejména zdůrazněn motiv spotřební civilizace a tradice i současné úspěchy, vytvořené sepětím technického myšlení s humanitním charakterem.

V expozici bude výstavními instalačními prvky i proporcí expozitové náplně mimořádně zdůrazněno sklo - umělecké, užitkové a technické.

Výtvarné umění, literatura a hudba, věda, světové postavy našich dějin a celá řada kulturních tradic země naleznou v dílčích expozicích výrazné uplatnění.

C - Vyjádření ústředního tématu expozice a prvky s informativními údaji o Československu

---

Ústřední téma času a celý myšlenkový obsah expozice vyjádří některé zvláště výrazné prvky architektonicko-výtvarného řešení :

- sochařsky ztvárněný motiv slunečních hodin, spjatý s počátkem vodního toku /v prostoru před pavilonem/
- symbolicky řešený proud vody, který protéká expozicí času radosti, ustupuje před expozicí času úzkosti a jako studánka se znovu připomíná v expozici času věčného
- rytmické pohyby kyvačel v expozici času úzkosti a vodní kapky v čase věčnosti
- kontrast dvoudílné expozice v úsecích času radosti a úzkosti, vyjádřený velkým zaskleným herbářem, obrazem radosti i úzkosti, v přírodním obraze naší krajiny
- pohyb v expozicích času přítomného a času práce

Souhrnné informace o Československu vyjadřuje několik expozičních úseků a výstavních prvků :

- vstupní plastika s mapou Evropy a Československa v první expozici pavilonu
- informativní textové údaje ve skleněných objektech v expozici času radosti
- expozice "studní tradice, vědy a kultury", řešené s použitím diaprojekce a slovního doprovodu
- filmový program v kinu
- expozice aktuálních informací o ČSSR na druhé stěně "herbáře" v expozici času přítomného a na zadní stěně projekční kabiny
- souhrnné informace o průmyslové a technické úrovni Československa
- propagační tiskovina distribuovaná v informačním středisku

D - informace o exponátové náplni

/textové, zvukové, optické prvky/

Působení exponátů musí být posíleno textovým doprovodem v japonštině a angličtině, zvukem a optickými prvky.

Těžiště textových údajů v expozici bude záměrně nasaženo až ve střední části výstavy - poté, až se návštěvníci seznámí přírodním kontaktem s tématem expozice, až bude jejich pozornost soustředěna na vnímání detailnějších informací.

Texty budou uváděny přímo ve skupinách exponátů, kde budou sdruženy do typograficky řešených celků.

V další etapě zpracování scénáře a návrhů výtvarného řešení bude zvažován způsob označení expozic - zejména vyjádření jejich hlavních úseků.

Významnou složkou řešení expozice bude ozvučení, zejména v expozici času věčnosti, kde bude hudba jedním z ústředních motivů. Nebude však šílena po celém pavilonu.

Vzhledem k potřebě zdůraznit úsek času věčnosti i hudbou, bude záhodné řešit filmový program v expozici času přítomného jako němý.

Ostatní zvukové efekty - tlukot srdce ve vstupní plastice, tikot hodin, jemná zvonková hra a zvuky kyvadel - budou přísně lokální. Také pouťový hluk a zvuky ze zábavního koutu musí být odizolovány od vlastního nástupního prostoru.

### 3 - Úvodní scénáře

- A - nástupní prostor
- B - výstavní pavilon
- C - zábavní kout
- D - pavilon účelových zařízení

#### A - nástupní prostor

Úvodní objekt v prostoru před vchodem bude tvořit sochařsky ztvárněný pylon - stěna z kamene, na níž budou umístěny velké sluneční hodiny /původní nebo kopie/ z některého našeho zámku, paláce nebo měšťanského domu.

Tento stavební prvek bude současně počátkem proudu vody, jež jako čas proplyne částí expozic v podlaze pavilonu.

Tekoucí voda zdůrazňuje ústřední symbol času, spojující jednotlivé oddíly. Tok bude řešen ve stylizované podobě. Jako materiál pro dno bude použito širého materiálu /sklo, plexi, umělé hmoty/ ve formě kamínků a valounů.

Symbolický potok proteče expozicí "času radosti", v "času úzkosti" se ztratí jako ponorná voda a v "času věčnosti" vyplyne v křišťálové studni.

Poetický charakter vstupní dominanty zdůrazní zahrádka růží, umístěná v prostoru mezi oběma pavilony.

#### B - v ý s t a v n í p a v i l o n

##### Rozvržení dílčích expozic v pavilonu

Krytá a zčásti i přilehlá venkovní plocha pavilonu je architekto-

nickým členěním a ideovým, výtvarně řešeným obsahem rozvržena do osmi plynule na sebe navazujících úseků :

- I - V S T U P N Í - expozice
- II - expozice ČAS R A D O S T I
- III - expozice ČAS Ú Z K O S T I
- IV - expozice ČAS P R O M Ě N
- V - expozice ČAS V Ě Č N Ý
- VI - expozice ČAS P Ř Í T O M N Ý /vč. KINA/
- VII - expozice ČAS P R Á C E
- VIII - I N F O R M A Č N Í středisko

I - V S T U P N Í expozice

- prostor přímo za vstupem do pavilonu
- o půdorysné ploše 16 m délky a 8 m šířky

Síla vstupní expozice spočívá v soustředění uvítacího a informačního prvku do jediného bodu : výtvarně řešené plastiky silné emotivní účinnosti.

Symbolická plastika je umístěna na ose nástupu před čelní stěnou pavilonu.

Plastika cca 180 cm v průměru je založena na půdorysu Evropy, jejíž hranice tvoří vertikální kaneluru.

V zorné výši je v objektu vyřiznuta výseč a z řezu je patrné, že jde o Evropu, jejíž část - území Československa - je obdobně řešeno /ve správném měřítku k celku/ jako přečnávající zlatá deska /leštěný bronz/ s vyznačenými hlavními řekami - žilami srdce, které je v tomto zlatém modelu republiky vyznačeno jako srdce - průsvitné a prozrazující pohyb.

Působení dominanty je zesíleno zvukovou kuliscou tlukotu srdce.

Vnější plášť celého objektu by mohl být místem, kde se vhodně umístí preambule výstavy - pozdrav návštěvníkům a základní

údaje o Československu.

Údaje musí být stručné a podobné spíše matematickým vzorcům, aby se daly komponovat stejně v jazyku anglickém jako v japonštině.

Na rozhraní vstupní expozice a oddílu "čas radosti" je pro informaci o tématickém rozvržení úseků pavilonu využita stěna. Plocha je řešena typograficky.

Po průchodu vstupním prostorem se před návštěvníkem otevírá po levé straně velký výstavní úsek - expozice "čas radosti".

## II - Č A S R A D O S T I

- prostor za vstupní expozicí
- o ploše cca 16 m šířky a 25 m délky

V jedné ze dvou největších expozičních prostor pavilonu bude rozmístěn větší počet exponátů symbolizujících čas radosti - uspokojení z práce, výsledků tvořivé síly.

Jelikož zde jde o exponáty, jejichž počet a drobné proporce neodpovídají výstavnímu prostoru, je užito ve větší míře než v jiných oddílech systému průsvitných "objektů" /ze skla nebo plexi/, jejichž proporce překrývá měřítko exponátů.

Soustředění exponátů do těchto objektů umožní vystavit větší počet i menších předmětů; jejich "drobnost" je zakomponována, překryta celkovou hmotou objektů, měřítkem adekvátním prostoru expozice.

Kompoziční rozmístění těchto objektů je volné, odpovídající prostorovým vztahům.

V sochařsky ztvárněných objektech budou vystaveny předměty, které nás provázejí v okamžicích radostného, třeba jen všedního života - nejprostší věci, se kterými se setkáváme na kaž-

dém kroku : sklo, knoflíky, keramika, bižuterie, oděvy a boty, židle, hodiny, hudební nástroje.  
Nejlepší kusy naší keramiky, od nejstarší doby přes habánskou keramiku až k Modré.

Obdobně ve skle.

Soubory knoflíků, zastupující nejobyčejnější předměty, jež nás provázejí celým životem: od historických velkomoravských přes královské, vojenské až po současné perleťové různého lesku a odstínů /historický soubor K-i-N, Žirovnice/.

Bižuterie komponované na principu množin, působících opakováním stejného předmětu, růzností, jině proveniencí z rozličných dob.

Soubor hodin ze šternberského i jiných muzeí, nejrůznější typy - s tenčícími panáčky, kukačkou, obrazové hrací hodiny.

Otáčivé stylizované panenky v přesných kopiích národních krojů, otáčející se při zvonkové hře kolem vlastní osy v nestejném pohybu a v různých výškách.

Boty z různých dob až po sportovní obuv současné produkce.  
Hudební nástroje historické i lidové, instalované do neobvyklých, ale poetických shluků.

Lidové obrázky na skle, kraslice.

Židle z Thonetova muzea v Holešově.

Konečný seznam exponátů bude upřesněn v další etapě s ohledem na prostorové možnosti, ovlivněné proporci "objektů".

Výstavním prostorem "protéká" motiv času - skleněný potok, jako ústřední exponát.

Při průchodu expozicí "čas radosti" má návštěvník po levé ruce skleněnou stěnu, která pak přechází dále do expozice "čas úzkosti".

Tato skleněná stěna je řešena jako velký výtvarně komponovaný herbář - soubor rostlin, hmyzu a motýlů typických pro pojem radosti - lučních květin, žluťásků, travin.

Radostný charakter herbáře se v další expozici /času úzkosti/ mění souhlasně s tématem.

Celý oddíl, pokud lze mluvit o oddíle v běžném slova smyslu, bude třeba udržet v hravém a radostném, zvukovém i barevném pohybu - neznervozňujícím a nerozptylujícím.

### III. - ČAS ÚZKOSTI

úzká expozice přímo za expozicí  
"Čas radosti"

- chodba o šíři cca 4 m a délce 12 m

Levou stěnu expozice tvoří skleněná plocha probíhající sem z předchozí expozice /času radosti/.

"Herbář" ve stěně zde mění charakter - živé, úsměvné motivy jsou vystřídány suchými zažloutlými trnitými rostlinami smutku, tmy, úzkosti. Motýli z předchozí expozice ustupují před hrobařiky, smrtihlavy a můrami.

Pravá stěna úzkého prostoru expozice je členěna dvěma výcho-  
dy z pevilonu na tři menší plochy.

K těmto třem stěnám jsou instalovány tři symboly času úzkosti -  
motivы hrozby násilí, tři chronologicky zařazené kontrasty  
krásy a síly, klidu a války, radosti a útisku.

Pocit úzkosti je v expozici posílen snížením stropu a černými  
"zrcadly" - lesklými plochami černého skla.

Trojici symbolů tvoří tři "kyvadla" z objektů krásy a radosti,  
nervosně sledovaných v rytmickém pohybu míjejícího času třemi  
symboly hrozby násilí :

- první kyvadlo s polychromovanou gotickou soškou matky  
s dítětem je v pohybu sledováno středověkou kuší
- druhé kyvadlo se secesním osvětlovadlem je sledováno  
kulometem
- třetí kyvadlo s barevným dětským míčem je sledováno pohy-  
bem moderního radiolokátorového či elektronkového přístroje.

Nedprosný stereotyp kyvadla a rychlé, trhavé otáčení zbraní  
vytváří napětí a kontrast.

Motiv "sledování" a "hrozby", doprovázená "herbářem úzkosti"  
působí v prostorově stísněné expozici zvláště silně po přecho-  
du z expozice "času radosti".

IV. - ČAS P R O M Ě N

- exteriérová expozice na boku pavilonu, volně přístupná z expozice "čas úzkosti"
- rozměry cca 15 m x 15 m

Pravou stěnou expozice "čas úzkosti" má návštěvník možnost uniknout z tísnivého prostředí kterýmkoliv ze tří východů do volného prostoru.

V travnatých plochách jsou zde umístěny exponáty, výrazně kontrastující s exponáty "úzkosti".

Setkává se tu s výsledky věčně živé touhy člověka po radosti, kráse, tvořivém zaujetí, po míru.

Na sešrotovaných zbytcích válečných zbraní jsou záhonky květin, roste len, září májka, na slisovaných zbraních jsou staré dřevěné úly, lidová "smrtka" - symbol odcházejícího zla a naděje nového jara - motivy věčného osvobození z útisku, zla, násilí.

Rámec přírody podtrhuje působení této očištné expozice.

V. - ČAS V Ě Č K Ý

- střední expozice v čele pavilonu
- rozměry cca 16 m x 23 m

Po průchodu stísněnou expozicí "času úzkosti" a po případném odbočení do exteriéru vstupuje návštěvník do velké uvolněné expozice - prostoru pro soustředění a zamyšlení.

Expozice kontrastuje klídnou vyrovnanou atmosférou s předchozím vzrušujícím úsekem.

Téma této expozice mohou vyjádřit pouze umělecká díla. Symbolické exponáty by vyzněly hluše a násilně.

Na ose nástupu z předchozí expozice je studánka čiré živé vody. Křišťálová studna - andersenovsky pohádkový sen velkých i malých.

Motiv času, věčnosti, klidu je vyjádřen rytmickým pádem vodních kapek na hladinu studánky a mírně tlumenou hudbou starých českých mistrů.

Při vstupu do prostoru se za tímto středem věčnosti otevírá návštěvníkům pohled na dominantu celé expozice - velké plátno /případně triptych/, které by pro expozici vytvořil malíř Josef Šíma. Je to umělec nesporných kvalit nejen v našem, ale i ve světovém kontextu. Jeho dílo by bylo mírou výtvarné náročnosti pro celou expozici.

Mezi studánkou a dominantním výtvarným dílem má návštěvník možnost klidného odpočinku a meditace mezi plochami s trávou rozmístěnou na zemi i v prostoru jako výraz pomíjivosti i vytrvalosti, nezničitelnosti, nesmrtelnosti.

Prostorový prvek úseku představuje velká plastika - výtvarně komponovaný průřez vrstvami zemské kůry, v jejichž středu je ozářená soška věstonické Venuše - symbol věčnosti, umění a tvůrčího genia člověka naší země.

Úsek věčného času by bylo možno /po úvaze tvůrčího kolektivu/ rozšířit o výrazný tematický prvek - "studně dějin a tradice". Do levé části poměrně rozsáhlé expozice by bylo umístěno několik studní, v jejichž "hloubce" by byly nepřetržitě promítány diapozitivní záběry.

Tyto studánky by tak podávaly svědectví kulturních, lidských, do věčnosti platných hodnot, vytvořených na území našeho státu; byly by řešeny pro bezprostřední pohled návštěvníků do hloubky, v jejíž temnotě by se zrcadlily střídající se obrazy, doprovázené tlumeným komentářem.

Ve studních "poznání", "moudrosti" a "umění" by se promítaly obrazy a profily díla velkých postav naší kultury, obrazy z historie našich dějin a ukázky vrcholných výtvo-  
rů umění malířského, sochařského, hudby a písemnictví.  
Pro sled záběrů a komentář by byl vypracován zvláštní scénář.

Architektonicky by musely být studny řešeny tak, aby ne-  
rušily výškovými proporcemi tento celkově majestátní  
prostor.

#### VI.- ČAS P Ř Í T O M N Ý

úsek vytvořený ze dvou částí

- kina a průchodu za ním

Kino zaujímá plochu cca 15 x 15 m

Koridor za kinem cca 4 m šířky a  
12 m délky

Návštěvník odcházející z expozice "času věčného" má  
možnost sledovat promítání v kinu nebo projít zadní  
pasáží do další expozice.

K i n o je umístěno do prostoru vybočujícího výraznou  
křivkou z geometricky přísného půdorysu expozice.

Před projekčním plátnem má 150 - 160 diváků možnost  
sledovat z pohodlných sedadel program filmové projekce  
nebo hudební či jiné kulturní pořady.

Otázka filmových programů není dosud vyřešena. V této  
etapě přípravy expozice se zdá být nejsnadnější řešit  
program pomocí filmových stříhů.

Na plátně s předseznamy velkými stopkami by byly promí-  
tány v seriálu "Minuty z Československa" přesně jednomi-

nutové výňatky z dokumentárních i hraných filmů.

Ideálním řešením by ovšem bylo pořízení speciálních krátkých filmů - filmové koláže, programu vytvořeného sestřihem obrazového materiálu a kreslených doplnků tak, aby se obešel bez titulků a mluveného slova. Předností tohoto řešení by bylo i to, že program v této síni by se nerušil s hudební kulisou sousední expozice /"času věčného"/, naopak by se s ním mohl doplňovat.

Uvažovaný film by představoval inteligentní, vtípné až humorné, obsahově bohaté avšak přehledné vysoce umělecké informace o naší zemi, přírodě, pamětihodnostech, umění, životě, kultuře, průmyslu a našich humanistických tradicích. Takovýchto samostatných filmů by mělo být několik.

Zvláštní film by mohl být ve formě koláže vytvořen na námět "Člověk a jeho ctižádost".

Bylo by tu možno ukázat na vrcholné výsledky - využít mimořádné popularity V. Čáslavské a jako protipól předvést trapnost ctižádosti bez předpokladů, např. konkurs královny krásy z filmu "Hoří má panenko".

Průchozí koridor expozicí "Čas přítomný" je ohraničen na levé straně pasáží skleněnou stěnou /druhá strana "herbáře"/ a po pravé straně zadní stěnou projekční kabiny. Expozice má podat návštěvníkům procházejícím mimo dosah působení kina alespoň základní informace o současném životě v Československu.

Děje se tak současně dvěma prostředky:

- na levé stěně

Je umístěn seriál reportážních fotografických záběrů z Československa proložený "novinovými" zprávami - aktualitami o hospodářském, kulturním a politickém profilu země. Řešení expozice umožňuje každodenní výměnu informací - po dobu konání výstavy tak aktualizuje pohled na vystavující zemi.

Kompoziční forma a měřítko expozice si zde podrží tvárnost druhé stěny /"herbáře"/ - fotografické dokumenty budou mít stejný charakter jako "listy" v herbáři.

Záměrná analogie tak zdůrazní kontrast mezi poetickým obsahem informací o přírodě a novinovými zprávami. V této části by bylo možno uvést i údaje o rozsahu ediční činnosti u nás, o množství překladů z cizích jazyků, vč. z japonštiny.

- na pravé straně

Je na pozadí projekční kabiny expozice spojující vizuelní výtvarné motivy s prvky informačními.

Při průchodu podél dlouhé stěny se před návštěvníkem střídá projekce barevných sportovních záběrů a pohybový text - aktuálními údaji o sportovním životě v Československu. Pro sdělování těchto údajů by bylo možno využít také panoramatických lukátek.

VII. - ČAS P R Á C E

- závěrečný úsek před vstupem do informačního centra
- prostor cca 16 x 16 m

Z hlediště kina nebo po průchodu pasáží aktuálních informací o Československu vstupuje návštěvník opět do většího výstavního prostoru, do expozice vyjadřující poslední téma

času - závěrečný úsek "čas práce".

Obdobně jako první úsek /"čas radosti"/ může být i tento oddíl řešen po architektonicko-výivrané stránce opět s uplatněním objemových symbolů - valků kol různých výšek a šířkových proporcí. Kola se v nepravidelných intervalech trhavě otáčejí.

Plochy kol vyplňují barevné reprodukce ze středověkých iluminovaných rukopisů s motivy tradiční výroby, staré vzory textilií, záběry z výzkumných a vědeckých pracovišť - a pochopitelně i textové údaje.

Před každým kolem je umístěn hmotný exponát - charakteristický doklad současné produkce našeho průmyslu. Výběr exponátů bude proveden v další etapě po projednání s odpovědnými představiteli našeho hospodářského života.

Při výběru exponátů bude kladen důraz na výrobu investičních celků, na sklářskou a textilní výrobu a zejména na oblast vědy a výzkumu.

Z hlediska instalace lze připustit i jiné řešení - na příklad vytvoření jakéhosi parafyzického stroje /A. Jaryho/, vyjadřujícího chválu i persifláž práce - obdiv pozitivních výsledků a odsouzení absurdity, k níž směřuje přetechnizovaný svět.

Ucelené soubory exponátů seznámí návštěvníky s historií naší vědy a techniky, se světovými postavami z této oblasti /Mendl, Purkyně, Ressler, Křížík aj.aj./

Pro tuto expozici bude nutno zvolit po výběru exponátů jeden výrobek jako dominantní, vyjadřující perspektivu dalšího směru vývoje našeho průmyslového života.

#### VIII. - I n f o r m a č n í středisko

V informačním středisku mezi vstupem a východem pavilonu budou podávat odborní pracovníci přímé informace a distribuovat jednotný leták.

Při přípravě této tiskoviny nutno dbát požadavku nejvyšší úrovně.

V prospektu by mohl být využit námět Česko-japonského slovníčku o několika výrazech, tvořících vyzvání ke komunikaci sestavou slov:

člověk - ano - hlad - láska - mír - čas - voda.  
Japonci jsou velmi citliví na dárky. Snad by i zde měl každý významnější návštěvník dostat miniaturní tisk z Vimperka, děti hračku, lízátko nebo jiný dárek.

#### C - zábavní kout

V terase pod úrovní terénu, vlevo od nástupu do areálu, bude vytvořena v kruhovém prostoru /o průměru cca 20m/ tradiční lidová pouť.

Po obvodu kruhu pod terasou budou podle prostorových možností i pouťové atrakce - střelnice s terčí a kopími střeleckých terčů z muzeí, loutkové divadélko, zrcadlové bludiště.

Provoz poutě musí být s ohledem na ostatní části výstavy zvukově odizolován, resp. ztlumen částečným zastřešením. Ve středu kruhového prostoru bude jako pestrá kytice z částí jako jediný viditelný objekt nevelký lidový kolotoč. Pouťové atrakce musí být prezentovány jako etnografický dobový doklad - jako výtvarně komponovaný historický jev, jehož zobrazení odpovídá i některým dnešním uměleckým tendencím.

Celý prostor včetně autentických předmětů nebo jejich kopií bude jednotně koncipován a také zřežirován jedním výtvarníkem.

Prodej sladkostí a suvenýrů v pouťových boudách musí být přesně vymezen na nevelký ale dokonale volený sortiment: pardubický perník, lízátko, špalky, figurky z šustí, modrotisk, kraslice, modranská keramika.

I zde je třeba uplatnit nejpřísnější výtvarná hlediska a jednotnou režii.

#### D - pavilon účelových zařízení

- ředitelství výstavy
- restaurace
- prodej

V druhém objektu ve výstavním areálu bude umístěno ředitelství výstavy, restaurace několika cenových skupin a prodejní středisko.

Vzhledem k důstojné reprezentaci Československa je nutné,

aby i účelové zařízení v nevýstavním pavilonu byla koncepčně i esteticky řešena, samozřejmě s přihlédnutím k účelovému charakteru.

Prostotu a vysokou kvalitu, které chtějí být hlavní charakteristikou expozice, je nutno uplatnit i zde. Navíc mluví pro to skutečnost, že expozice ve výstavním pavilonu má velmi omezený prostor, takže bude nutno v některých případech /např. u skel a keramiky/, jež budou vystaveny převážně v historických exponátech, pokračovat ve "vystavování" i v účelových zařízeních. Scenáristé, architekti a výtvarníci proto uplatní svůj vliv i zde.

Při architektonickém řešení restauračních a reprezentačních prostor by měla být dána možnost vystavit malé, ale náročně vybrané soubory našeho výtvarného umění - sventuelně i zapůjčené brazy a plastiky, které by mohly být po skončení výstavy prodány japonským galeriím a sběratelům.

Úprava restaurací i reprezentačních místností a chodeb vyžaduje speciální zaměření k japonskému smyslu pro řád a vkus, hračky, květinovou výzdobu, textilní ornamentiku, svítlá, čerstvý vzduch, hodnotný dřevěný materiál, porcelán a zejména dokonalé zpracování. Zde nás čeka největší konkurence a proto je třeba soustředit na tento úsek zcela nímohádnou pozornost.

Ložky a lidové řezby hraček jsou japonská vášeň. Také ty by mohly zdobit některou z restauračních síní.

Lidová restaurace, která bude nejfrekventovanější, by měla poutat dokonalým řešením, sladěním nábytku a stolního inventáře a výrazným výtvarným zážerem.

Je třeba usilovat o dokonalou harmonii prostírání, skla, keramiky, kovu, dřeva v nekonvenčním barevném i tvarovém pojetí.

V luxusní restauraci, v salonech a reprezentačních místnostech generálního komisaře je možná střídmě doplnit interiéry některými historickými špičkovými nábytkovými solitéry.

Vinárna by neměla mít charakter kaširovaného sklepního prostředí. Nápojové souřavy by neměly být z keramiky, stejnětak by tu nemělo být tepané ani kované železo, odpovídající spíše germánskému než našemu vkusu.

- \* Naopak by tu byla příležitost pro uplatnění ušlechtilých skleněných nápojových souborů včetně džbánů.
- ☒ Kávárna by bylo vhodné pojmout jako centrum mladých - v barvitější i tvarově volnější koncepci a s inteligentním módním nádechem.
- Právě zde by se při výzdobě mohla uplatnit nová vlna našeho kresleného humoru.

Komunikace a frekvence v účelových zařízeních bude ujasněna v další etapě - po projednání se zástupci těchto provozů.

V prodejním stánku bude prodej gramodesek, knih, textilu a zejména skla - českého křišťálu.