

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Markéta Hrnčířová

Václav Cigler 60. – 80. léta

Václav Cigler 60's - 80's

Praha, 2010

vedoucí práce: PhDr. Marie Klimešová, PhD.

Poděkování

Děkuji PhDr. Marii Klimešové, PhD. za odborné vedení mé bakalářské práce.

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

V Praze dne 24. května, 2010

podpis

Anotace

Tato bakalářská práce se zaměřuje na tvorbu výtvarného umělce Václava Ciglera a zkoumá jeho dílo mezi lety 1960 až 1989. Text se snaží obsáhnout veškerou Ciglerovu tvorbu daného období a představit jej jako všestranného umělce, který netvoří jen s médii skla, ale věnuje se také kresbě a navrhuje landartové projekty, ve kterých zpracovává téma ekologie, urbanismu, světla a vztahů mezi krajinou a člověkem. Práce ukazuje umělcovu tvorbu v hlubších souvislostech, hledá společné momenty mezi jednotlivými druhy Ciglerovy umělecké činnosti a zasazuje ji do kontextu Československého výtvarného umění dané doby.

Klíčová slova

Václav Cigler, umělecké sklářství, landart v Československu, krajina, kresba, světlo v umění, umění ve veřejném prostoru

Annotation

This text is focused on the work of visual artist Václav Cigler and examines his work from year 1960 to 1989. The text aim to encompass all of the Cigler's creating of assigned period and to present him as a versatile artist, who is not just the glass artist, but who also deals with drawings and designs landart projects in which he works with the topic of ecology, urbanism, light and the relationship between landscape and human. The text shows the artist's work in a deeper consequence and it's looking for common moments in the different types of Cigler's art work and places it in the context of the Czechoslovak art of assigned period.

Keywords

Václav Cigler, glass art, landart in Czechoslovakia, landscape, drawing, light in the art, art in public area

Obsah

1. Úvod	6
2. Skleněné objekty.....	8
2.1 Sklo jako umělecký předmět.....	8
2.2 Sklářské umění v Československu v 60. – 80. letech.....	10
2.3. Ciglerovy skleněné objekty 60.- 80. léta.....	12
2.4. Fenomén světla ve tvorbě Václava Ciglera.....	14
2.4.1. světlo vnitřní / světlo vnější.....	14
2.4.2. světlo přírodní / světlo umělé.....	15
2.4.3. Umělecké zobrazení světelné skutečnosti.....	16
3. Landart a krajinotvorba v pojetí Václava Ciglera.....	18
3.1. Nerealizované projekty.....	20
3.2. Landart v Československu v 60.-80. letech, obecný kontext.....	22
3.3. Urbanismus.....	25
4. Ciglerovy projekty a realizace pro veřejný prostor.....	27
5. Kresba.....	29
6. Ciglerova účast na výstavách v 60.-80. letech.....	31
7. Tvorba a dílo Václava Ciglera v tisku a publikacích v 60. - 80. letech.....	33
8. Závěr.....	34
9. Seznam použité literatury.....	36
10. Obrazová příloha.....	39

1. Úvod

Václav Cigler, přední český umělec, který pracuje především s médiem skla, se narodil 21. dubna 1929 ve Vsetíně, kde odmaturoval na gymnáziu. Ve studiu dále pokračoval na Sklářské průmyslové škole v Novém Boru, odkud se poté přesunul do Prahy, kde v letech 1951 – 1957 studoval na Vysoké škole uměleckoprůmyslové ve sklářském ateliéru Josef Kaplického. Osobnost Kaplického byla pro Ciglerovu pozdější tvorbu velmi důležitá, stejně tak jako setkání s Adrienou Šimotovou či Jiřím Johnem, kteří VŠUP toho času také studovali.¹ V 60. letech začal tvořit objekty z broušeného skla, které byly svou minimalistickou formou velmi odlišné od stávající sklářské produkce v Československu. Tehdy se již znal také s Jindřichem Chalupěckým, který byl jedním z těch, kdo Ciglerovi doporučil, aby založil ateliér Sklo v architektúre na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě, který úspěšně vedl od roku 1965 do roku 1979. Společně s Ateliérem skla na VŠUP tvořil Bratislavský ateliér důležitou platformu pro rozvoj kvalitního sklářského umění v Československu. V roce 1970 to byl také Jindřich Chalupěcký, který Ciglerovi uspořádal první, a na dlouhou dobu poslední, samostatnou výstavu. Bylo to ve Špálově galerii v roce 1970.

Veřejnosti se Cigler představoval i v dobách normalizace. Pověštinou však byly jeho umělecké práce vystavovány na souborných sklářských expozicích, kde nemohly plně vyniknout. Obecně známým se stal také díky realizacím ve veřejném prostoru a architektúre. Až po roce 1989 bylo jeho dílo díky mnoha samostatným výstavám velmi komplexně zmapováno a představeno českému publiku.

Jak již bylo výše řečeno, Cigler se proslavil zejména svými minimalistickými skleněnými objekty, avšak již od počátku 60. let se kontinuálně věnoval také tvorbě landartových návrhů, vytvářel urbanistické a ekologické koncepce či kresby. Domnívám se, že až po důkladném prostudování těchto Ciglerových uměleckých zájmů, které byly v dobách normalizace opomíjeny, ale v 90. letech byly velmi dobře zpracovány prostřednictvím četných výstav a katalogů, lze komplexně uchopit umělcovo dílo. Ve své práci se tedy budu snažit postihnout všechny obory jeho umělecké činnosti (volná sklářská

¹ Jana ŠINDLEROVÁ: Prostory / projekty / procesy, in: Prostory / projekty, Václav CIGLER/Michal MOTYČKA/Jana ŠINDLEROVÁ (ed.), Praha 2009, 15.

tvorba, landart, kresba) a na jejich příkladech ukážu styčné body, základní teze a provázanost, která charakterizuje jeho dílo. Prostřednictvím landartových studií, které existují jednak ve formě jednoduché kresby a jednak jako vysvětlující text, lze velmi dobře pochopit Ciglerovo myšlení. Jeho chápání krajiny, prostoru či světla, které je explicitně vyjádřeno v landartových návrzích, může být poté aplikováno i na poměrně uzavřená minimalistická skleněná díla. To může následně usnadnit pochopení jejich významu.

Václav Cigler je umělcem, který o svém díle hluboce přemýšlí. Citace jeho myšlenek jsou nedílnou součástí snad všech katalogů a publikací, které k jeho dílu vyšly. Má velmi abstraktní myšlení, které dalece přesahuje meze běžného chápání světa, své myšlenky nevyjadřuje jako souvislý text dělený do vět, jeho teze jsou heslovité, připomínají nám automatický záznam myšlenek, který je však velmi sofistikovaný. Svými myšlenkami neradí divákovi, jak dílo chápat, ale snaží se ho přimět, aby se na určité věci podíval z jiného úhlu pohledu, což může poskytnout druhotně i vysvětlení k samotnému uměleckému dílu. Vodítkem k interpretaci Ciglerova díla může být také rozpoznání a určení často se opakujících motivů, kterými jsou především prostor, voda, světlo, sklo a člověk.² Tyto prvky ztvárňuje od počátku své tvorby jak ve svých skleněných objektech, tak ve svých kresbách a pracuje s nimi i ve svých landartových návrzích. Každý z těchto motivů má pro Ciglera hluboký význam.

2 Jana ŠINDLEROVÁ: Prostory / projekty / procesy, in: Prostory / projekty, Václav CIGLER/Michal MOTYČKA/Jana ŠINDLEROVÁ (ed.), Praha 2009, 15.

2. Skleněné objekty

Skleněné objekty tvoří největší část umělecké tvorby Václava Ciglera. Sklem jako výtvarným médiem se začal zabývat již při svém studiu na Sklářské průmyslové škole v Novém boru. Jsou to především skleněné objekty, které jej proslavily nejen na české, ale především na mezinárodní umělecké scéně.

2.1. Sklo jako umělecký předmět

Sklářství má v Čechách silnou tradici. Výtvarné i technické pojetí sklářské tvorby se vyvíjelo a zlepšovalo po celá staletí. V případě skleněných objektů, je nutné se především zamyslet nad jejich postavením mezi tradičními uměními jako jsou malba či sochařství. V polovině 19. století se začalo sklářství štěpit do dvou odvětví. Na jedné straně tu byla tradiční řemeslná výroba – umělecké řemeslo, na straně druhé se začal vyvíjet proud unikátní sklářské tvorby, tzv. volné sklářské tvorby. Tento vývojový proces vyvrcholil v první polovině 20. století, ale především až v 50. a 60. letech, kdy se volné sklářské umění etablovalo jako samostatný obor.³ Stále se však potýkalo s tím, že bylo nahlíženo jako užité umění či bylo považováno za umělecké řemeslo.

Chalupecký, v předmluvě ke skromnému katalogu první, a na dlouhou dobu poslední, Ciglerovy samostatné výstavy (Špálova galerie, 1970), píše: „*Po léta se Václav Cigler věnoval plastice řezané ze skla, tedy dekorativní umění? Vůbec ne.*“⁴ Cigler své dílo rozhodně nezamýšlel jako užitkové či jako dekorativní. Jeho záměry odkazují k vysokým ideálům. A médium skla, které je průhledné, zachycuje a lomí světlo, se zdálo být vhodné k vyjádření těchto ideálů. Jeho skleněné objekty jsou tedy komplexními uměleckými díly, s mnoha přesahy, kterými na nás autor apeluje. Další názor na etablování nového uměleckého oboru na úkor tradičního sklářského průmyslu můžeme číst v oficiálním tisku: „*Na odpoutání sklářského výtvarníka od výrobní problematiky má ovšem největší 'zásluhu' sama výroba svým vytrvalým nezájmem o progresivnější výrobní náplň. Bez odvážného experimentování/, hledání nových možností v oblasti unikátní tvorby, nemůže přece postoupit dopředu ani výroba užitkových předmětů.*“⁵ Podobnou reakci na tendence sklářských výtvarníků, kteří se v 60. letech začali odvracet od spolupráce se sklářskými

3 Alena ADLEROVÁ: Současné sklo, Praha 1970, 5-8.

4 Jindřich CHALUPECKÝ (ed.): Václav Cigler (kat. výst.), Praha 1970, nepag.

5 Antonín LANGHAMER: Sklo jako výtvarný objekt, in: Rudé právo, 1966, 4.

podniky a přiklíněli se k volné tvorbě, najdeme i v dobovém tisku o čtyři roky starším, zde je doslova řečeno: „*Tento posun zájmů nám sice přináší každoročně značný počet pozoruhodných výstavních artefaktů, které zaujmou návštěvníky jedné, dvou výstav, ale potom v nejlepším končí v některé z domácích nebo zahraničních veřejných sbírek, aniž by jakýmkoli způsobem ovlivnili úroveň běžné sklářské produkce.*“⁶ Na těchto názorech je jasně vidět, za jaké cíle bojovala socialistická společnost a jaký status u ní měla právě volná sklářská umělecká tvorba. Tradiční druhy umění jistě takto napadány nebyly, ale u těch druhů umění tradičně řemeslných, jako je právě sklářství, se jejich postupný vývoj do volné tvorby socialistickému myšlení moc nezamlouval.

Václav Cigler však také aktivně tvořil užitékové předměty ze skla s uměleckým charakterem, byly to především šperky. Výtvarné zhodnocování optiky skla, které užíval ve své volné tvorbě, bylo také východiskem pro jeho příležitostnou tvorbu šperků. V této oblasti tvorby ale nevyužíval pouze sklo, ale obohatil moderní české šperkařství na konci šedesátých a v průběhu sedmdesátých let ještě o šperky ze zlaceného nebo chromovaného kovu a také plastických hmot. V době, kdy vedl ateliér pro sklo v architektuře na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě (1965-1979) probudil zájem o skleněný šperk u Zory Palové, Evy Potfajové, Juraje Opršala a mnoha dalších žáků.⁷

⁶ Antonín LANGHAMER: Současné sklo, in: Rudé právo, 1970, 5.

⁷ Antonín LANGHAMER: Český skleněný šperk, http://www.glass.cz/hist_main.htm, vyhledáno 18.5.2010

2.2. Sklářské umění v Československu v 60. – 80. letech

Volné sklářské umění se v Čechách etablovalo kolem poloviny 20. století, a to především zásluhou dvou průkopníků (v českém i mezinárodním kontextu) nového chápání sklářského umění: Stanislava Libenského (1921) a Jaroslavy Brychtové (1924). „*Náležejí k těm* (Libenský, Brychtová), *kteří jako jedni z prvních překročili pomyslnou hranici ležící mezi předmětem dekorativní povahy s překročenou užitou funkcí a skutečnou plastikou s dialektikou vazeb mezi vnitřním prostorem a prostředím, bytostně spjatou s použitým materiálem a originální technologií.*“⁸ Ani Václavu Ciglerovi se nadá upřít jistá role pionýra ve smyslu využívání skla jako média ve volné umělecké tvorbě. Byl jedním z prvních umělců, jenž tvořil broušené skleněné plastiky geometrického tvaru, které využívaly optiku v konceptuálním slova smyslu. Svůj vliv přenášel dál i na svoje žáky, jelikož mezi lety 1965 – 1979 působil na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě. Generaci mladých českých sklářů ovlivnil a formoval a mnozí z nich se nejen v kontextu sklářského umění stali velmi významnými, jmenujme například Mariana Karla či Jana Zorinčáka. Již za první rok svého fungování mělo Oddělení skla mimořádný úspěch, především co se týče zakázek na doplnění architektury o skleněná umělecká díla.⁹ Mladým umělcům pod vedením Václava Ciglera se říkalo „kostičkáři“ z toho důvodu, že jejich tvorby byla většinou geometrická, využívající kubických forem a hranolů. Je známo, že Ciglerův vliv sahal až do Prahy díky Janu Zorinčákovi, který zde studoval u profesora Stanislava Libenského. Jiní však tvrdí, že pražská sklářská větev vedená právě Libenským se vyvíjela samostatně a nezávisle na slovenských příkladech. Jisté je, že umělecká díla, která vznikla v obou ateliérech si byla svou minimalistickou formou broušených geometrických tvarů velmi podobná.¹⁰ Tvořili v mezinárodním kontextu velmi známou, tzv. „*československou sklářskou školu*“, do které patřili Václav Cigler, Marian Karel, Oldřich Plíva, Ján Zorinčák a další absolventi Ciglerova ateliéru na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě.¹¹

Vedle této modernistické formy, která se rozvíjela v českém sklářství již od počátku 60. let, jsme na české scéně mohli nalézt i mnoho sklářů, kteří se věnovali tradiční formě zpracování skla; tvarování prostřednictvím volné ruky na huti. Tito umělci zpracovávali

8 Sylva PETROVÁ (ed.): Stanislav Libenský / Jaroslava Brychtová (kat. Výst.), Praha 1989, 5.

9 Lubor KÁRA: Světlo a sklo Václava Ciglera, in: Domov, 1976, 53 – 54.

10 Sylva PETROVÁ: Sklo a keramika 1970 – 1989, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (ed.), Praha 2007, 849.

především figurální motivy a jejich tvorba je připodobňována k dobové keramice. Generace, která vystřídala v polovině sedmdesátých let žáky Ciglera a Libenského, se již plně vyhranila proti jejich striktně geometrickým objektům, které se vyznačovali čistou formou. Byli to především mladí umělci pod vedením profesora Eckerta; Laštovička a Svoboda. Jejich skleněné umělecké objekty jsou povětšinou figurálního charakteru, narativní a kolorované. Etapa geometrických broušených plastik však skončila až v roce 1983. Jak píše Eva Petrová: *“Definitivně se také uzavírá tzv. křišťálové období“*, a naráží tak na konec broušení skla a opětný počátek využívání tavených organických tvarů, které jsou přebroušovány pouze povrchně. Postmoderna se pak na VŠUP zrodila kolem poloviny 80. let a je spojována s tvorbou, která je figurativní a jako celý koncept postmoderny velmi individuální. Představiteli jsou například Jaroslav Róna či Zdeněk Lhotský a v příkladech jejich tvorby najdeme humor, grotesku či erotismus... Co se týče přehlídek skla, stojí za to zmínit poměrně nekonvenční a neoficiální výstavy Prostor I.(1982 - Strahov), Prostor II. (1984 – zůstal pouze u katalogu) a Prostor III (1986 – přehrada Všemino na Moravě).¹²

11 Antonín LANGHAMER: *Legenda o českém skle*, Zlín 1999, 187.

12 *Ibidem* 849.

2.3. Ciglerovy skleněné objekty v 60. - 80. letech

Jaké jsou tedy Ciglerovy skleněné objekty patřící do oblasti volné tvorby? Co zkoumají? O čem vypovídají? V první řadě si musíme uvědomit podstatu a vlastnosti skla jako materiálu. Velkou výpovědní hodnotu má jistě Ciglerovo vyjádření ke sklu jako médiu: „*Sklo je zázrak tabule nezkresleného průhledu. Průhledu na oblohu, strom, na cokoliv, na tupou denodennost, úchvatnější než okna Chartres.*“¹³ Dále světlo přirovnává k báni s nehmotným prostorem a k zázraku hmoty – ne-hmoty. Vidíme tedy, že pro Ciglera je sklo zásadním materiálem, který má pro něj až spirituální hodnotu a moc zobrazit nezobrazitelné. Jeho skleněné objekty často pracují se světlem, s jeho proměnou či lomem. Světlo se tak pro jeho tvorbu stalo charakteristickým.

Je celkem nesnadné udělat si konkrétní přehled o volných objektech ze skla, které Cigler vytvořil v 60. - 80. letech. V dobových periodikách nalezneme povětšinou totiž jen zprávy o jeho veřejných projektech a zakázkách pro architekturu. Publikace, které vyšly po roce 1989 se zaměřují spíše jen na umělcovu současnou činnost. S jistotou však můžeme říci, že umělcovy skleněné objekty ze 60. - 80. let byly vytvořeny v souladu s jeho pravidly, podle kterých vytváří umělecká díla až doposud. Jedná se především o uvažování konstanty lidského měřítka, snahu o definování prostoru uměleckým dílem, využití světla, světelných odrazů, reflexů, později i tzv. optických her. Některé skleněné objekty sloužily jako zmenšeniny zamýšlených velkých, většinou nerealizovatelných, projektů. Avšak i jako zmenšeniny měly tyto skleněné objekty velkou výpovědní i estetickou hodnotu.

Po svém absolutoriu na VŠUP v roce 1957 a prakticky po celá 60. léta se Cigler zabýval především vytvářením skleněných broušených objektů, které měly jednak funkci estetickou, ale také funkci přeměny prostoru, ve kterém byly instalovány, v důsledku optických jevů, které byly s těmito soliterními skleněnými plastikami spojeny. Těchto „optických her“ využívá i ve své dnešní práci a jsou právě od 60. let jakousi kontinuální formou, kterou se snaží stále naplňovat. Tyto broušené objekty, které byly ve svých prvopočátcích tak odlišné od zbytku sklářské tvorby v Československu, se v sedmdesátých letech staly velmi populární. „...*přece byla jejich tvarová harmonie a optická brilance natolik fascinující, že Cigler těmito objekty inicioval celý trend tvorby*

13 Václav CIGLER: Sklo, in: Jindřich CHALUPECKÝ (ed.): Václav Cigler (kat. výst.), Praha 1970, nepag.

*broušených objektů, dnes široce etablovaných v naší i zahraniční tvorbě.*¹⁴ Jeho skleněné objekty byly již od počátku jeho tvorby abstraktní, avšak jejich měřítkem byla lidská realita. Ve svých skleněných plastikách využíval základních motivů své tvorby; skla, světla, prostoru a lidského měřítka. Jeho plastiky mají povětšinou formu elementárních tvarů; koule, krychle, hranol. Často pracuje se vzájemnými vztahy těchto těles. Zde je nutné si uvědomit preciznost a technickou dotaženost, kterou můžeme vidět snad v každém jeho díle. Vybroušení exaktního tvaru ze skla, například koule vyžaduje až laboratorní přesnost a dokonalou preciznost ve zpracování. „ ... nikdy tu nešlo o chladnokrevné dosazování do předem známého pravidla, nýbrž o intuitivní pocíťování zákonitosti, jejíž výtvarně vyjádřený vztah si vždycky zachová půvab i napětí prvního setkání a prvního poznání.“¹⁵ V Ciglerově sklářské tvorbě také nikdy nenajdeme žádný dekorativní moment. Nechce zkrátka svá umělecká díla zdobit, ale naopak se je snaží harmonicky propojit s přirozeným světem.¹⁶

Na počátku let sedmdesátých se trochu vzdálil od koncepce „optických her“ a začal vytvářet objekty, které měly co dočinění s jeho prostorovými studii (krajiny, prostoru), které zatím navrhoval pouze v médiu kresby. Tyto kresby byly hojně zastoupeny už na Ciglerově výstavě ve Špálově galerii v roce 1970. Zde byly poměrně raritně umístěny i světlené objekty, využívající umělého světla (barevné neonové trubice). Opět je můžeme považovat za jakési miniatury Ciglerových představ užití umělého světla v krajině.

V osmdesátých letech své prostorové studie však vyjádřil také médii skleněné plastiky a to tak, že ve svých objektech pracoval s lomy a reflexy skleněných ploch. Tyto světelné odrazy mu nahrazují to, co zamýšlel vytvořit v krajině. [3] V jeho landartových návrzích se často objevují právě kužely světla, které protínají i definují prostor. „*Oblast vztahů k přírodě, k modelaci krajiny a její vegetaci, k přirozené světelné atmosféře a účast diváka pohybujícího se uprostřed reálného přírodního prostředí, je nahrazena maximálně perfektním, miniaturizovaným provedením ve skle, často s charakterem kovu.*“¹⁷ Cigler tedy navozuje atmosféru svých krajinných představ ve zmenšených modelech. Tak, jako ve svých ostatních dílech, i zde počítá s plnou účastí diváka na jeho skleněných návrzích ideálních krajin. [4],[5],[6],

14 Alena ADLEROVÁ: Ciglerovy prostorové studie, in: Umění a řemesla, 1983, 10 – 11.

15 Jiří BRHLÍK: Kupříkladu sklo ..., in: Umění a řemesla, 1973, 35.

16 Jaromír ZEMINA: Václav Cigler – skleněné objekty, kresby, projekty, Klatovy 1997, nepag.

17 Alena ADLEROVÁ: Ciglerovy prostorové studie, in: Umění a řemesla, 1983, 11.

2.4. Fenomén světla ve tvorbě Václava Ciglera

Fenomén světla hraje v umělecké tvorbě Václava Ciglera zásadní roli. Světla využívá Cigler po celou svou kariéru. Jednak u svých volných skleněných objektů, ale také u landartových návrhů a kreseb. Považuji proto za vhodné se tomuto výraznému motivu umělcovy tvorby více věnovat. Fenomémem světla v českém umění se komplexně zabývala souhrnná výstava „*Ejhle světlo*“ uvedená poprvé v Moravské galerii (2003) a reprízovaná poté v Jízdárně Pražského hradu (2004).

Světlem ve výtvarném umění se katalog k této výstavě zabývá velmi komplexně a podrobně. Je obecně známé, že o světlo se lidstvo zajímalo od pradávna, zaměstnávalo jeho představivost.¹⁸ Světlem se zabývali vědci i filosofové. V pozdější době se světlo uplatnilo také v lékařství. Nesmíme však zapomenout ani na další obor lidské činnosti, kde má světlo stále významnou roli: umění. Myslím, že k lepšímu pochopení fenoménu světla je dobré využít dělení na světlo vnější a světlo vnitřní (dále na světlo umělé a světlo přírodní). Mnoho umělců totiž záměrně pracuje právě s napětím mezi vnitřním a vnějším světlem, a tak je tomu i u Václava Ciglera.

2.4.1. světlo vnitřní / světlo vnější

Zmínky o vnitřním světle nalézáme již od pradávna u různých náboženství, ve filosofických traktátech. Vnitřní světlo je spojováno s mystikou i s okultními vědami a především s východními náboženstvími. Také v Bibli nalezneme mnoho odkazů na světlo (vnitřní), které mají vždy kladný význam. Naopak ve vědě bychom vnitřní světlo našli například ve dřívějších fyzikálních teoriích či jako koncept životní energie v biologii a medicíně.¹⁹ Díky tíhnutí teorie světla právě k východním vědám a okultismu nebylo však světlo bráno vědou nikdy moc vážně a bylo tak pomyslně „vyšachováno“ z vědeckého diskurzu. Německý vědec Marco Bischof však upozorňuje na nové skutečnosti, které by opět světlu mohly vrátit váženost i na poli vědy. „*Prostřednictvím nového vývoje ve fyzice a biofyzice se to nyní může změnit: světlo v těchto oborech totiž získává nový status jako základ života a komunikace, ba dokonce jako základ skutečnosti vůbec – je to skoro návrat k mystickému světlu náboženství.*“²⁰ Vnitřní světlo lze také chápat jako to, které dává světu

18 Marco BISCHOF: Vnitřní a vnější světlo, in: *Ejhle světlo*, Jiří ZEÁNEK (ed.), Brno 2003, 23.

19 Ibidem 24.

20 Ibidem 24.

ozářenému vnějším světlem (Sluncem) tvar. Vždyť, co by bylo naše vidění bez určité představivosti, která poté vytváří vnější svět? Až do renesance se pojem světla nevztahoval pouze na sluneční/denní světlo, ale právě i na představivost, tj. vnitřní světlo. Bez vnitřního světla by tedy člověk nemohl spatřit světlo vnější. Vnitřní a vnější světla bývají někdy považována za vzájemně spojená. Důvod tohoto postupného oddělování světla vnitřního a světla vnějšího až v postupné zatracení světla vnitřního vidí Bischof v participačním způsobu jednání, kdy jedinec uvažuje v těchto mezích: já a svět, vnitřní a vnější, subjektivní a objektivní... Určitou snahu o propojení těchto pojmů najdeme také u mnoha umělců. Jedním z nich je také Václav Cigler, který se svou tvorbou snaží nastolit určitý idealisticko-holistický přístup ke světu. „*Máme – li my lidé mezi ostatními součástmi přírody postavení nejvyšší, máme je pro tuto svou schopnost uvědomovat si - a divit se a obdivovat - , která nám arci nedává právo zdůrazňovat, co nás od druhých odlišuje a odděluje, ale ukládá nám povinnost hledat a ukazovat, co nás spojuje. Ukazovat souvislost a jednotu lidského a mimolidského světa.*“²¹

2.4.2. Světlo přírodní / světlo umělé

U dělení fenoménu světla na světlo přírodní a světlo umělé se již nebudeme dostávat tolik do vědeckých a filosofických hlubin. Umělé světlo se totiž počalo používat v umění až ve 20. století. Přesně bychom využívaní umělého světla v umění mohli spojit s přeměnou světonázoru těsně po první světové válce, kdy vznikla koncepce umělecké tvorby, založená především na optimismu z právě skončené války a využívající výtvarných prostředků moderní společnosti.²² Hlavním aspektem této proměny uměleckého stylu po první světové válce se stalo především umělé elektrické světlo a okouzlení neonovou reklamou. „Adoraci“ a využívání výše zmíněných aspektů můžeme pozorovat například u skupiny Devětsil. „*Z okouzlení filmem, fotografií a světelnou reklamou vychází ´ultrafialová estetika´ poetismu, o níž se zmiňují Vítězslav Nezval, Karel Honzík i Karel Teige.*“²³ Na přelomu 50. a 60. let, tedy přibližně v době, kdy začal Cigler tvořit své první skleněné objekty, se nejenom v západním umění dostával ke slovu nový umělecký proud tzv. luminodynamismus. Tento umělecký názor představoval světelně-kinetické umění, tak jak jej formuloval předtím v Čechách například Zdeněk Pešánek. Ten ve své tvorbě využíval umělého, povětšinou laserového či neonového světla. Pešánek, jehož názory i světelně-

21 Jaromír ZEMINA: Václav Cigler – skleněné objekty, kresby, projekty, Klatovy 1997, nepag.

22 Jiří ZEMÁNEK: Poetika „svítivého tvaru“, in: Ejhle světlo, Jiří Zemánek (ed.), Brno 2003, 279.

kinetické objekty byly ve své době (20. a 30. léta) opravdu radikální. Pešánek byl zástupcem určitého globálního názoru, byl fascinován pokrokem a technikou. Jeho stěžejní dílo: Svítící maják na Edisonově stanici, jasně vyjadřoval hlavní myšlenku díla - počtu globální elektrické komunikaci.

2.4.3. Umělecké zobrazení světelné skutečnosti

V souvislosti s uměleckým zobrazením světelné skutečnosti se můžeme zaměřit například na impresionistické vizuální zobrazení, i když vzhledem k rozsahu a tématu této práce vědomě pomíneme četné umělecké epochy, které se světlem také intenzivně zabývaly (baroko, gotika aj.). Impresionisté se ve své tvorbě snažili o maximální zobrazení proměnlivého optického světelného jevu. Impresionistické reprodukce barevných reflexů na plátno a snaha o zaznamenání pomíjivého (čímž světelné jevy zcela jistě jsou) nám může ukázat jak hluboká byla fascinace umělce světlem. Je možné tvrdit, že vnější pozorované světlo se v impresionistických obrazech proměnilo na světlo vnitřním a sám obraz pak představoval určitou kosmologickou jednotu.²⁴ Dalším z významných umělců, který se zabýval ve své tvorbě světlem, ale zašel v jeho zkoumání výrazně dál než impresionisté, byl Josef Šíma. Šíma se již nesnažil pouze zaznamenat optický moment na plátno. Jeho radikální výtvarné smýšlení prostupovalo celým jeho životem. „*Šíмова malířská tvorba je výrazem radikálního monismu skupiny Vysoká hra, usilujícího o zrušení tradiční duality těla a ducha, hmoty a světla, imaginace a skutečnost...*“²⁵

Podobné vize kosmologické jednoty bychom mohli najít také v obrazech Václava Boštíka. U Boštíka Zemánek zdůrazňuje, že jeho duchovní přístup k tvorbě má jistě kořeny v křesťanství. V Bibli, ať už ve Starém či v Novém zákoně, nalezneme nespočet odkazů na světlo. Jako příklad můžeme uvést Ježíšův výrok z Markova evangelia: „*Přichází snad světlo, aby bylo dáno pod nádobu nebo pod postel, a ne na svícen?*“ Mk 4,21²⁶ Toto jasně svědčí o kladné symbolice světla v křesťanském chápání světa. Světlo má zde pouze pozitivní konotace jako jsou poznání, procitnutí, láska. Světlo je v Bibli vždy nositelem pozitivních věcí. Také Václav Cigler, generační druh Václava Boštíka, vnímá světlo jako něco zázračného, jako projev či aspekt něčeho božského. Spiritualita Ciglerova díla se však

23 Ibidem 280

24 Jiří ZEMÁNEK: Ejhle – světlo! – O archetypální povaze světla, in: Ejhle světlo, Jiří ZEMÁNEK(ed.), Brno 2003, 45.

25 Ibidem 46.

26 Bible - Český ekumenický překlad, Praha 1998

nutně neváže ke křesťanské tradici. Můžeme říci, že v průběhu let si vytvořil svůj vlastní systém duchovního vnímání. „*Jeho skleněné plastiky nebo plastiky se skleněnými prvky (čidly) se uplatňují jako nástroje spiritualizace našeho vnímání světa: elementární přírodní děje transparence, zrcadlení, lomu či rozkladu světla jejich prostřednictvím vnímáme jako zvláštní znamení či úkazy, které jsou pojátkem viditelného s neviditelným, smyslového s nadpřirozeným.*“²⁷ Fenomén světla objevujeme ve všech sférách Ciglerova výtvarného tvoření. Ať už to jsou jeho nejznámější broušené skleněné plastiky, které zachytávají a proměňují paprsky světla nebo jeho objekty složné z optických panelů, které mají schopnost světlo odrážet a lomit. Světlo najdeme také i v jeho minimalistických kresbách, kde progumováním ploch navozuje dojem prosvětlování. V 70. letech bychom v jeho tvorbě našli také objekty, které využívali umělého světla, a akcentovaly intenzitu světla přírodního. Zde je však nutné podotknout, že Cigler vždy vycházel a vždy se ve své tvorbě vracel ke světlu přírodnímu. Světlo nalezneme i v jeho landartových návrzích, kde zamýšlel, ale nikdy nerealizoval, zdroje umělého světla – světelné kužely, které by definovaly prostor či obrovské zrcadlové či skleněné plochy, které by světlo odrážely.

„ Světlo nedává jen jas, ale i život, a jeho ztráta znamená smrt“²⁸

²⁷ Jiří ZEMÁNEK: Ejhle – světlo! – O archetypální povaze světla, in: Ejhle světlo, Jiří ZEMÁNEK (ed.), Brno 2003, 50.

3. Landart a krajnotvorba v pojetí Václava Ciglera

Kromě známějších skleněných objektů, které jsou jakýmsi uzavřeným uměleckým konceptem, vytvářel Václav Cigler od 60.let také landartové/krajinné projekty. Větší pozornost těmto návrhům pracujících s krajinou byla věnována až v roce 1993 při příležitosti Ciglerovy samostatné výstavy „Václav Cigler: Realizace – Projekty – Kresby“, kterou uspořádala Národní galerie. Bylo to 23 let poté, co měl Václav Cigler svou poslední větší samostatnou výstavu ve Špálově galerii. Na této výstavě byly prezentovány některé z landartových návrhů. Jiří Zemánek v textu katalogu k výstavě v Národní galerii (1993) předznamenává: „Výstava byla cíleně koncipovaná tak, že se zaměřila na druhý směr tvorby Václava Ciglera tj. na landartové/krajinné objekty. Některé byly v průběhu času zrealizovány, jiné zůstaly pouze u návrhu.“

První Ciglerovy rané návrhy krajinných projektů datujeme do let 1959 – 1960. V těchto projektech řeší typický námět veškeré práce s krajinou, tj. úplné prolnutí člověka s přírodou. Již v těchto pracích se ukazuje, že základním měřítkem jeho krajinné tvorby bude právě člověk. „Člověk, to jsou pro mne osy a trasy podobné oblinám země a křivkám nebe.“²⁹ Ve svých návrzích se Cigler snaží co nejvíce upravit krajinu tak, aby odpovídala základním lidským rytmům a životním funkcím, často také tematizuje krajinu ve smyslu ženského a mužského protikladného elementu. Základním prvkem, který Cigler do krajiny vkládá je sklo, které nazývá „druhou přírodou“. Sklo je svou zrcadlivostí velmi úzce spojeno s vodou, kterou můžeme považovat za druhý nejčastější element jeho krajinných návrhů. A jaký je prvotní důvod Ciglerových krajinných projektů? Především chce člověka, který se v jím modifikované krajině ocitne, přivést k vědomějšímu prožitku z přírody.³⁰

Užití protikladu ženského a mužského elementu vidíme zřetelně v Ciglerově landartovém projektu z 50. let. Stylizované části lidských těl, rozeznáváme v rytých zásazích do krajiny, kdy tvoří určitá koryta, kterými by měla proudit voda či světlo. Využívá také částí či siluet lidského těla ke tvoření svých návrhů. Jsou to například studie k projektu zemského povrchu s otiskem prstu/rtu z roku 1967, které ukazují poetickou

28 Miroslava HLAVÁČKOVÁ: Světlo a Stín, in: Světlo a stín (kat. výst.), Miroslava HLAVÁČKOVÁ (ed.), Roudnice nad Labem 2007, nepag.

29 Václav CIGLER/Michal MOTYČKA/Jana ŠINDLEROVÁ (ed.): Prostory / projekty, Praha 2009, 71 – 72.

30 Jaromír ZEMINA: Václav Cigler – skleněné objekty, kresby, projekty, Klatovy 1997, nepag.

atmosféru kladného zásahu člověka do krajiny. [7] Zajímavé jsou jistě také jeho práce, ve kterých využívá fotografii, do které poté zakresluje svou představu o proměně krajiny, což většinou znamená přidání jednoho velmi přesného prvku. Fotografii krajiny využil Cigler v návrhu *Místo setkávání* (1965) [8], kdy do focené krajiny zasadil dvě lávky, umístěné naproti sobě přímo na hladině, které byly tvořeny barevnými zrcadly. Ve svých návrzích využívá architektonických forem krajiny a zároveň jejího vlivu na člověka, na jeho emoce a pocity. Cigler postupuje při landartovém řešení takto; vybere si konkrétní krajinu, ve které by člověk mohl fungovat a přetvoří ji či ji dotvoří s použitím přírodních nebo umělých prvků, tak aby se v ní člověk dobře a harmonicky cítil, a aby ho nová krajina vedla, jak sám řekl, k „čistým pocitům“. Cigler považuje člověka v krajině za medium. Bez člověka by jeho krajinná tvorba neměla smysl, je to právě a jedině člověk, který celé dílo může vnímat, a na kterého může působit. Ekologický charakter má projekt *Krajina* (1965). V tomto projektu porovnává fotografii „průmyslem zdevastované“ krajiny s jím doplněnou fotografií krajiny „navracené k přírodě.“ Další polohou jeho krajinných návrhů je utopicky přeměněná krajina. Mezi nejvíce utopické projekty jistě patří například *Skleněný pavilon* na vodě již z roku 1959, který je také tvořen technikou zákresu do fotografie.

Projekty jeho krajin splňují funkci meditační, relaxační, ale také estetickou. Základní schémata svých krajinných projektů určil Cigler po předchozích zkušenostech s landartovými návrhy v roce 1967. V nich se především setkáváme s typem spojování či prostupování dvou různých prostorů. Méně časté jsou uzavřené prostory. Motivy těchto krajin jsou jasné; motiv setkání a motiv otevírání se do nekonečného prostoru.

3.1. Nerealizované landartové projekty

Jak už bylo v předchozí kapitole řečeno, nerealizovaných krajinných návrhů Václava Ciglera je bohužel více než těch realizovaných.

Jedním z prvních takovýchto projektů je návrh na komín elektrárny v Ejpovicích z roku 1964, na němž Cigler společně spolupracoval se svým bývalým profesorem Janem Kaplickým. Navrhovaný světelný komín měl sestávat ze dvou spojených poloplášťů, které měly být celé prozářeny světelným zdrojem. Zemánek vystihuje koncept návrhu Ejpovického komínu takto: „*Divák měl do plastiky vstupovat a být jí v kontemplativním prožitku spojován s nekonečným prostorem nočního nebe nad sebou.*“³¹ Jiří Zemánek našel analogii k tomuto projektu až v o deset let starším díle americké umělkyně Nancy Holt – *Sluneční hodiny* (1973 – 1976), který uskutečnila v poušti severozápadního Utahu. Podobnosti s Ciglerovým komínem nalézá Zemánek také u díla *Mizrach* Daniho Karavana, který v roce 1981 vytvořil pro výstavu v Kolíně nad Rýnem dřevěnou konstrukci, která svým komínovitým tvarem připomíná právě ejpovický projekt. Jako poslední uvádí Zemánek analogii s umělcem Jamesem Turrellem.³²

Dalším nerealizovaným projektem z roku 1967 jsou tři návrhy krajinného řešení pro Terezín, s cílem umocnit kontemplativní charakteru místa. Jedním z nich byla lávka, typický motiv v Ciglerově krajinotvorbě, vysunutá nad hladinu řek přesně v místech, kam nacisté sypali do vody popel spálených obětí. Jiným návrhem byla kruhová lávka v úrovni korun stromů, která „rámovala“ místo, kde byly oběti popraveny. Kruhová lávka by symbolizovala určitou nedotknutelnost tohoto místa. Posledním projektem bylo zamýšlené nastříkání určitých terezínských staveb fluorescentní barvou, která by ve tmě slabě svítila do noční krajiny jako symbol naší paměti. Vizuální efekt tohoto by byl pozorovatelný z letadla.³³

Nerealizovaný zůstal také světelný projekt pro Bánskou Bystrici z roku 1975. Jednalo se o světelnou instalaci, která tvořila prostorový kříž (protnutím čtyř bodových světelných zdrojů) nad místem leteckého neštěstí. Symbol kříže se objevil také v návrhu

31 Jiří ZEMÁNEK: *Realizace- objekty – kresby* (kat.výst), Praha 1993, 15 – 16.

32 *Ibidem* 16.

33 *Ibidem* 18.

projektu do prostoru Dómu sv. Martina v Bratislavě (1976), ve kterém se protínalo světlo horizontální a vertikální.³⁴

V 80. letech navrhuje Cigler také projekty, ve kterých řeší otázku rekultivace zdevastované krajiny. Do krajiny vytěžených oblastí navrhuje umístit trychtýřovité útvary, které měly být naplněny vegetací, jezírky atp. a přemostěny na úrovni terénu, které by vytvořili jakési oázy.

V mezinárodním kontextu byla velmi významná Ciglerova účast na zahraniční soutěži na sochu pro New Orleans, která nesla název „*Svět řek – čistá voda jako pramen života*“ (1982). [9] [10] Ze 472 soutěžících umělců vybírala porota nejprve dle životopisu a fotodokumentace 30 postupujících, mezi nimiž byl Václav Cigler se svým projektem *Fontána* ve společnosti světově proslulých umělců, jakými byli Robert Morris či Jean Tinguely. Cigler nakonec v soutěži uspěl, jeho projekt však nemohl být z finančních důvodů realizován³⁵. Projekt byl koncipován jako kruhový kovový prstenec z ocelové trubky, která měla mít vysoký lesk. Vnější obvod kruhu měl být opatřený tryskami, ze kterých by tryskala vodní pára, kterou by sluneční světlo rozkládalo na duhu 1. Nebylo to poprvé, kdy Václav Cigler propojil slunečný svit a vodu za účelem efektu duhy. Podobné projekty vidíme v jeho studiích z roku 1980, kdy navrhl válce, ze kterých vycházely světelné či vodní proudy. Projekt pro New Orleans měl být zasazen do klidného zálivu řeky Mississippi. Na vodě měly být umístěny kovové rošty a člověk by tak duhou volně procházel. Jiří Zemánek k tomuto návrhu dodává: “*V souvislosti s tímto projektem se ukazuje v Ciglerově tvorbě nejzjevněji to, co bych označil pojmem latentní romantismus. Genealogii geometrického motivu duhy bychom zde mohli vést až k některým obrazům německého romantika Caspara Davida Fridricha.*“³⁶

34 Jiří ZEMÁNEK: *Realizace- objekty – kresby* (kat.výst.), Praha 1993, 20.

35 Jana ŠINDLEROVÁ: *Prostory / projekty / procesy*, in: *Prostory / projekty*, Václav CIGLER/ Michal MOTYČKA/Jana ŠINDLEROVÁ (ed.), Praha 2009, 16.

3.2. Landart v Československu 60 – 80. léta, obecný kontext

U Ciglerových krajinných návrhů či landartových projektů nás vždy dokáže překvapit letopočet jejich vzniku. Vždyť některá jsou datována ještě před rok 1960. „Projektoval již v padesátých letech díla rozprostírající se v krajině – zářící rýhy, zrcadlové stopy ve vodní hladině, světelná pole, jimiž by člověk procházel – tedy landart v čase, kdy ještě toto slovo nebylo vysloveno.“³⁷ Na rozdíl od Ciglerových landartových projektů, byly projekty níže uvedených umělců povětšinou založeny na kontrastu umělcova zásahu do přírodního prostředí. U Ciglera se naopak vždy setkáme se snahou tento kontrast utlumit natolik, aby se jeho projekty a zásahy do přírody jevily jako součásti původní krajiny.³⁸

Za jakési předchůdce landartu v Čechách bychom mohli považovat Karla Teigeho a Ladislava Žáka. Ti už se před druhou světovou válkou zabývali vizionářskými projekty, ve kterých měnili krajinu. Svými úvahami, ve kterých si představovali ideální krajinu, jako umělecké dílo, daleko předešli vývoj landartu v 60. letech 20. století. Ve své činnosti pokračoval Ladislav Žák i po 2. světové válce projektem *Obytná krajina*. Také velmi rané dílo Stanislava Kolíbal *Instalace kamenů v řečišti Bečvy u Vsetína* můžeme považovat za jakýsi landart, krajina je zde opět člověkem úmyslně měněna a poetizována.³⁹

Vývoj landartového umění v šedesátých letech souvisí se všeobecnou tendencí ve výtvarném umění, kdy docházelo k radikálním změnám ve struktuře samotného pojmu umění. „...Zejména k přesunu od řemeslné stránky umělecké tvorby ke konceptuální, od artefaktu k akci, hře, konceptu, kde už není tak důležité dílo samo, jako jeho působení na psychiku.“⁴⁰ V šedesátých letech bychom mohli již o landartu mluvit jako o celosvětovém trendu, který se zabýval ekologií, nenávratností devastace krajiny či otázkou úsporného života. Landart také otevíral otázku spojení člověka technické doby s přírodou. V té době už se v oblasti českého umění krajiny začínají objevovat i jiná jména. Je to například Hugo Demartini, který svými akcemi jako byla *Demontrace v prostoru* z roku 1968

36 Jiří ZEMÁNEK: Realizace- objekty – kresby (kat.výst.), Praha 1993, 22.

37 Jindřich CHALUPECKÝ: Na hranicích umění, Praha 1990, 151.

38 Jiří ZEMÁNEK: Realizace- objekty – kresby (kat.výst.), Praha 1993, 15.

39 Jiří ZEMÁNEK: Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVÁCHA, Marie PLATOVSKÁ (ed.), Praha 2007, 501 – 502.

40 František ŠMEJKAL: Návraty k přírodě, in: České umění 1938 – 1989, Jiří ŠEVČÍK, Pavlína MORGANOVÁ, Dagmar DUŠKOVÁ (ed.), Praha 2001, 361.

(pochromované koule libovolně vržené do oranice), vysloveně poetizoval krajinu. Tato akce je pokládána za jeden z prvních projevů landartu u nás.⁴¹ Dalším umělcem, který do svých uměleckých děl aktivně zapojoval krajinu, byl Dalibor Chatrný. Využil prvek odrazu slunečního světla ve své akci *Souvislosti protilehlých horizontů* (1972).

Svůj vlastní umělecký dialog s přírodou v 60. letech vedli také Zorka Ságlová, Jiří Valoch či Jan Steklík – představitelé první vlny landartu u nás. Médium ohně používal v této generaci především Olaf Hanel, jehož projekty, tak jako některé další akce jiných landartových umělců té doby, byly inspirovány rituály. Nejen krajina sama o sobě, ale také zvířata se někdy využívala k dotvoření landartových akcí. Byl to například básník Ladislav Novák, který využil seskupení slepic zobajících pravidelně vysypané zrní v akci s názvem *Zoologický cyklus* (1970). Slepice tak svými tělíčky vytvářeli určité náhodné kompozice, které byly dokumentovány fotoaparátem.⁴²

Druhá generace landartových umělců (Jiří Beránek, Miloš Šejn, Ivan Kafka) již téma krajiny zpracovávala více individuálně a existenciálně. Tato generace se snažila svým uměním navrátit k přírodě. „*Je to pokus o základní změnu životního řádu, snaha o novou integraci člověka s přírodním koloběhem a kosmickým děním, o synchronizaci našeho osobního rytmu s přírodními biorytmy, o znovunalezení porušené rovnováhy mezi lidským a přírodním organismem.*“⁴³ Ne jednou hledali autoři ve svých landartových projektech odpověď na otázku bytí. Návrat k přírodě se stal současně návratem ke starým obřadům a rituálům, které člověka, žijícího po tisíciletí v souladu s přírodou provázely. Prostřednictvím obřadů a rituálů se umělci snažili spojovat s minulostí lidského rodu.⁴⁴ Jiří Beránek například v přírodě hledal archaickou hodnotu, odkaz k archetypům, které v přírodě nacházíme, k pravěkým lidem, kteří ji obývali. Archetyp považoval za prvek kolektivního nevědomí, které se svými činy pokoušel probouzet a reaktivovat. Jan Mlčoch zase sám sebe podroboval extrémní zkouškám v krajině, což poté dokumentoval, jeho akce měly charakter happeningu. Poetický charakter měla akce v krajině Jaroslava Anděla *Cestou s Karlem Hynkem Máchou 1976/77*, kdy se autor vydal po stopách K. H. Máchy. Ve fotograficky zdokumentované akci autor odkazuje na tradiční archetyp poutníka krajinou. Náznak procesu rozpomínání a hlubinné psychologie bychom mohli najít také ve

41 Jiří ZEMÁNEK: Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (ed.), Praha 2007, 504.

42 Ibidem 511.

43 František ŠMEJKAL: Návraty k přírodě, in: České umění 1938 – 1989, Jiří ŠEVČÍK/Pavína MORGANOVÁ/Dagmar DUŠKOVÁ (ed.), Praha 2001, 361.

tvorbě Miloše Šejna. Skrz své akce v krajině (povětšinou v jeskyních) se Šejn vydával na dlouhou cestu poznání sebe sama a důkladněji zkoumal i život okolo. Stejně jako Olaf Hanel využíval Šejn ve své tvorbě hojně oheň; vytvářel a dokumentoval v přírodě ohňové kresby. Tito umělci tedy pracovali v souladu s přírodou a v přírodě, jejich intervence se soustředily na zdůraznění či interpretaci určitého přírodního fenoménu, svým konáním se pokoušeli probouzet lidskou zkušenost, tak hluboce v přírodě zakotvenou. V kontextu s landartovým uměním se také zvětšil význam fotografie, která se v mnoha případech stala jediným svědectvím nějaké akce, ale často také nedílnou součástí tvůrčího procesu.⁴⁵

3.3. Urbanismus

Václav Cigler se ve své tvorbě zabýval nejen transformací krajiny, která je neobydlená, ale zamýšlel se i nad situací měst. Jeho urbanistické teorie, mnohdy velmi utopické, vycházely z nutné Ciglerovy potřeby utvářet okolní prostředí tak, aby perfektně vyhovovalo člověku, který jej obývá. Ve svých úvahách se zabývá především prostory, které obyvatelům města už tak plně neslouží; jedná se především o periferie či sídliště. Cigler si dobře uvědomuje to, jak je člověk limitován. „*Je nám přidělen prostor k práci, prostor k bydlení, prostor ke hrám, k trávení volného času, k odpočinku, někdy i prostor k přemýšlení.*“⁴⁶ Z tohoto Ciglerova výroku jasně vyplývá, že si sám přesně uvědomuje onen minimální osobní prostor, který nám zbývá, a aby tento prostor člověku opravdu sloužil, budeme muset nejprve znát opravdové lidské limity, totiž kolik člověku stačí k jeho životu, jak sám Cigler říká: „... *musíme zjistit, co vlastně člověk je, jaké jsou jeho skutečné minimální potřeby, řekněme z biofyziokemio A jakého ještě hlediska?*.“⁴⁷

Překvapivá je například koncepce urbanismu sídliště. Sídlíště, ač je ve své podstatě bydlením sociálním, dle Ciglera není pro člověka ideálním. Na sídlištích si kromě množství malých bytů všímá nevyužitého prostoru mezi jednotlivými panelovými domy. Tento prostor zamýšlí přeměnit ku prospěchu obyvatel sídliště tak, že by na ploše vymezené panelovými domy, zachoval pouze nutný rastr komunikací a zbytek plochy by rozdělil čtverci. Tyto čtverce by měly takovou velikost, jež by vyhovovala člověku, který na sídlišti žije. „*Díly vytvářené základním rastrem by sloužily jednak jako 'příděly' jednotlivým domácnostem – jednak ve větším seskupení – by byly dány účelům společným, jako hřiště a trávníky na ležení, jako zóny klidu i zóny sborového zpěvu.*“⁴⁸ Jedním z takovýchto návrhů je například *Imaginární zahrádka pro dr. Z (kde můžeš vidět a být neviděn)*. Tato „zahrádka“ měla mít tedy tvar čtverce, ten byl definován vysokým živým plotem. V prostoru čtverce se nacházelo hned několik druhů povrchu. Byl zde písek, trávník, dlažba, ale také voda. Prostor byl místy dělen zdí a jednou ocelovou instalací, která měla zrcadlový povrch.

45 František ŠMEJKAL: *Návraty k přírodě*, in: *České umění 1938 – 1989*, Jiří ŠEVČÍK/Pavlína MORGANOVÁ/Dagmar DUŠKOVÁ (ed.), Praha 2001, 363.

46 Václav CIGLER: *Nápady a úvahy Václava Ciglera*, Ondřej J. SEKORA(ed.), in: *Umění a řemesla*, 1983, 70.

47 *Ibidem* 71.

48 *Ibidem* 72.

Periferie by Václav Cigler proměnil na menší či větší plochy, ve kterých by bylo koncentrováno všechno, co si člověk představuje pod pojmem příroda. Na místě bývalých skládek či továren by Cigler vytvořil umělá jezírka, obklopená bujením rostlin, byly by zde i lávky, které by člověka vedli do přímé blízkosti přírody a rostlin. „ *A přidejme ještě kus reálné fantazie - visuté trasy a dráhy nad džunglí zeleně či teleskopicky vysouvaná stanoviště do korun stromů, do oblohy, do blahodárného prázdna ...* „⁴⁹

Město dvojník [11], které Cigler navrhl v šedesátých letech je svým rozsahem poněkud větším i více utopickým urbanistickým projektem. V návrhu tohoto projektu vidíme levitující město, které je konfrontováno se stávajícím osídlením přímo pod ním. Podobné utopistické momenty vidíme také v projektu *Aerohouse 2 [12]*, kdy se jednalo v podstatě o jednotlivá levitující obydlí. „*Tyto více prostorové objekty, které by byly vybavené technickými prostředky potřebnými ke svému mnoha účelnému provozu, by byly schopny vyrábět pro své osadníky i některé produkty základní výživy a případně je i zdravotně vyšetřit, naordinovat jim patřičnou léčbu.*“⁵⁰ Zde je nutné podotknout, že Cigler si dobře uvědomuje nerealizovatelnost projektů v dnešní době, avšak zastává názor, že v budoucnu bude možné podobné projekty realizovat.

Teorie *Aerohouses* souvisí především s Ciglerovým ekologickým myšlením, které začal rozvíjet již ve druhé polovině 60. let. Kromě menších skupin *Aerohouses*, které měly být umístěny v krajině, navrhoval také projekty obrovského rozsahu. Jednalo se o jakási depa, která tato vznášející se obydlí sdružovala a byla multifunkční. Tyto domy ve vzduchu by sloužily člověku k dopravě, k bydlení, k práci a také k odpočinku. Ciglerovy návrhy *Aerohouses* by byly energeticky nenáročné a levitovaly by v prostoru, nezatěžovaly by tak životní prostředí a přímo by nezasahovaly do krajiny.⁵¹

49 Ibidem 72.

50 Jana ŠINDLEROVÁ: Prostory / projekty / procesy, in: Prostory / projekty, Václav CIGLER/Michal MOTYČKA/Jana ŠINDLEROVÁ (ed.), Praha 2009, 16.

51 Ibidem 100 – 105.

4. Ciglerovy projekty a realizace pro veřejný prostor

Ač byly Ciglerovy krajinné návrhy povětšinou velmi kvalitní a srovnatelné s těmi zahraničními, většina z nich nebyla nikdy realizována. Jak říká Jiří Zemánek v textu k Ciglerově výstavě v NG (1993): „*Je ke škodě naší kultury, že jeho podnětné projekty u nás nebyly dosud realizovány*“.⁵²

Projekty, které naopak realizovány byly, mají povětšinou charakter samostatných světelných instalací ve veřejném prostoru. Tyto instalace začal Cigler vytvářet na počátku 70.let, a většina z nich je umístěna na Slovensku, kde Cigler působil jako docent na vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě.

Jedním z realizovaných objektů byl v roce 1975 světelný program k památníku slovenského národního povstání v Banské Bystrici autora Dušana Kuzmy, kdy Cigler umístil světelný zdroj mezi dvě polokoule, které památník tvořily. Zdroj blikal v pravidelném rytmu. Měl odkazovat na pravidelné střídání tmy a světla, na život a na smrt. Světelný program byl poté pozměněn. U mnoha z těchto objektů vycházel Cigler z nerealizovaných krajinných návrhů, které uskutečňoval alespoň v podobě světelných objektů. V menším měřítku realizoval některé své landartové nápady v roce 1981 také v doplnění interiérů Bratislavského hradu (rytířská síň, hudební salonek, schodiště)⁵³.

V době normalizace, kdy stát zadával mnoho architektonických zakázek a dbal na jejich patřičnou výzdobu, dával tak práci různým umělcům, kteří do architektury zasazovali svá díla.⁵⁴ Obecně můžeme považovat skleněné umělecké předměty, jako doplněk architektury, za přínos 20. století (s výjimkou vitrajových a malovaných oken). Typické jsou skleněné umělecké doplňky v architektuře hojně využívané v období brutalismu. Kdy jemné, průzračné skleněné objekty dobře kontrastují se surovými formami brutalistní architektury. K nejvýznamnějším sklářským umělcům, kteří svými díly doplňovali československou architekturu, patřili Stanislav Libenský a Jaroslava Brichtová. Mezi jejich nejvýznamnější realizace jistě patří Nová scéna Národního divadla (1982), realizace pro Staroměstskou radnici (1979 - 1981) a mnoho jiných.⁵⁵

52 Jiří ZEMÁNEK: Realizace- objekty – kresby (kat.výst), Praha 1993, 3.

53 Miroslav KLIVAR: Sklo Václava Ciglera ve veřejném interiéru, in: Domov, 1988, 66 – 67.

54 Sylva PETROVÁ: Sklo a keramika 1970 – 1989, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (ed.), Praha 2007, 845.

55 Sylva PETROVÁ (ed.): Stanislav Libenský / Jaroslava Brichtová (kat. výst.), Praha 1989, 53 – 55.

Také Václav Cigler vytvořil ve druhé polovině 80. let dvě světelné realizace pro pražské metro. Metro bylo v 80. letech chápáno jako vizitka současné Prahy, proto byly jednotlivé stanice hojně dekorovány uměleckými díly různých autorů. V časopise *Umění a řemesla* dokonce vycházel pravidelně obsáhlý článek, který se detailně věnoval výzdobě umělecké výzdobě jednotlivých stanic metra. Mnohdy se však stalo, že nebyl vymyšlen pevný koncept výzdoby stanic metra a výsledkem byla kombinace výtvarných předmětů, jež dohromady nepůsobily moc dobře. Co se týče materiálu uměleckých děl, povětšinou proti sobě stála skleněná a keramická plastika. U keramiky se jednalo pak většinou o reliéfy či obkládání stěn. Ondřej J. Sekora, který se výtvarnou výzdobou stanic pražského metra v časopise *Umění a řemesla* (1986) zabýval, píše: „*Jako nikoliv nestranný příznivec nových možností použití skla v interiérech musím přece jen trpce přiznat, že ze soupeření skla z keramikou vychází tentokrát vítězně ještě tradiční keramika.*“⁵⁶ Argumentuje právě stanicí metra Náměstí republiky, jejíž výtvarný koncept tvořil právě Václav Cigler ve spolupráci s Evžen Kyllarem a Annou Hübschmannovou. Samotná sklářská výzdoba by působila lépe v jiném interiéru, než je nástupiště metra. Další zajímavou tezí jsou Sekorovy úvahy nad materiálovým působením skla. Moderní výraz skla má působit dojmem modernosti a neklidu, zatím co stanice metra by měla své cestující spíše upokojoval, k čemuž poslouží lépe právě keramické reliéfy či obklady. „*Celá atmosféra by měla spíš upokojoval netrpělivost čekajících cestujících a v době dopravních špiček zmírňovat jejich agresivitu.*“ Ciglerova realizace ve vestibulu metra Náměstí republiky [13] byla přijata jako zdařilá. Jednalo se o sloupy sestavené z vrstev plochého skla s barevnými foliemi, díky nimž se mění barva skla v závislosti na úhlu pohledu.⁵⁷ Toho si pozorný, i když spěchající cestující, jistě musel všimnout, a ten který tolik na spěch neměl, mohl obdivovat umělecké dílo.

56 Ondřej J. SEKORA: Metro – Trasa B, in: *Umění a řemesla*, 1986, 35.

57 *Ibidem* 36.

5. Kresba

I když není kresba hlavním vyjadřovacím prostředkem a médiem Václava Ciglera, hraje v jeho tvorbě velmi důležitou roli. Kresbou je u Ciglera architektonický návrh, pracovní model ale i prostý záznam myšlenky. Povětšinou jsou to právě kresby – návrhy, které jsou jediným záznamem Ciglerových představ o proměně krajiny a landartu. Vzhledem k nemožnosti realizace těchto představ z důvodu jejich utopického a technicky nerealizovatelného charakteru, byly na výstavách (především té ve Špálově galerii v roce 1970) vystavovány právě kresby. Cigler tvoří také kresby, které nemají charakter návrhu, ale jsou záznamem volného myšlení. „*Jsou bezprostřední (kresby) a rafinované zároveň a jakékoliv popisování spíše oddálí než přiblíží pozornost diváka*“⁵⁸

Tak jako mnoho českých autorů se v 70. – 80. letech zabýval Václav Cigler médiem kresby. Kresba se v 60. letech plně osvobodila od závislosti na obraze, a tak se stala samostatnou uměleckou disciplínou. V kontextu kresebné tvorby v Československu v 70. a 80. let bychom Ciglerovy kresby, právě díky svému intimnímu charakteru a abstraktnímu zpracování, mohli přirovnat především ke kresbám Evy Kmentové či Adrieny Šimotové. „*Své kresebné soubory ukládá Václav Cigler do složky s nápisem OSOBNÍ ne náhodou. Jsou to velmi osobní záznamy prožitků a myšlenek vyjádřené médiem kresby*“⁵⁹. Ciglerovy kresby jsou tedy povětšinou abstraktního velmi minimalistického charakteru, tvořeny velmi často geometrickými prvky, které jdou vždy přímo k jádru věci. Nenalezneme u něj žádné figurativní motivy natož hyperrealistickou formu kreseb, jako například u Zdeňka Berana či Pavla Nešlehy.⁶⁰

Kresby si začal Cigler vytvářet již jako student gymnázia, kdy překresloval, to co viděl skrz zvětšovací sklíčko pod mikroskopem. „*Ne rostlinu jako preparát definitivně zařazený do Linnéovy soustavy, ale jako živou bytost se subtilními projevy chování.*“⁶¹ Ve svých pozdějších kresbách poté zachycuje primární projevy lidského života, jako je dech, tep či ohrožení. K tvorbě svých kreseb využívá Cigler pouze minimálních prostředků; pracuje především s tužkou, gumou někdy i tuží. V některých případech se setkáme i s

58 Jana ŠINDLEROVÁ: Prostory / projekty / procesy, in: Prostory / projekty, Václav CIGLER/Michal MOTYČKA/Jana ŠINDLEROVÁ (ed.), Praha 2009, 16.

59 Jaromír ZEMINA: Václav Cigler – skleněné objekty, kresby, projekty, Klatovy 1997, nepag.

60 Mahulena NEŠLEHOVÁ: Umění kresby, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSÁ (ed.), Praha 2007, 597 – 600.

kresbou rytou do podkladu z černé tempéry, tak jako je tomu u studie z roku 1959. Jednoduché tvary a linie jsou tvořeny progumováváním ploch, což poté vytváří jakýsi efekt světla. Jeho kresby tedy vznikají sochařským způsobem, tj. přidáváním a odebráním hmoty. Tato technika jasně ukazuje, jaký má Václav Cigler cit pro vnímání prostoru. „*Tvorba (o kresbě) Václava Ciglera je projevem velké senzibility a inteligence citu. Vyniká čistotou a přesností výtvarného myšlení a schopností komunikovat.*“⁶² U kreseb tedy objevujeme styčné body s umělcovou ostatní tvorbou; to znamená minimalismus a světelné efekty. „*Rozdíl mezi kresbami a oněmi objekty ze skla je jen v tom, že hranol a vejce představují hotový výsledek Ciglerova přemítání o světě, kresby pak samo přemítání.*“⁶³

V kresebných návrzích svých landartových představ se Cigler drží také minimalismu. Jednoduché, ale působivé krajinářské návrhy doplňuje lidským měřítkem, které celé kresbě dodává jistě další rozměr. Pod těmito kresbami jsou umístěny doplňující informace, které umožňují lepší představu o daném landartovém projektu. Například pod kresbou je umístěn tento popis, který se až stává integrální součástí uměleckého díla. „*Světelná stopa v krajině vytvářející intenzivní světelný koridor nebo světelná stěna x světlomety. Zdroje světla zapínány postupně v plynulém toku najednou. Barva světla: sírová žlutá nebo růžová nebo ocelová modrá x měřítko x 1:100.*“⁶⁴ Veškeré kresby pracují s divákovou představivostí. Divák je aktivně zapojen do kresby, která zobrazuje proměnu krajiny, ozvláštnění běžného života.

61 Jiří BRHLÍK: Kupříkladu sklo ..., in: Umění a řemesla, 1973, 35.

62 Jiří ZEMÁNEK: Realizace - objekty – kresby (kat.výst), Praha 1993, 15.

63 Jaromír ZEMINA: Václav Cigler – skleněné objekty, kresby, projekty, Klatovy 1997, nepag.

64 Václav CIGLER: Sklo, in: Jindřich CHALUPECKÝ (ed.): Václav Cigler (kat. výst.), Praha 1970, nepag.

6. Ciglerova účast na výstavách v 60.-80. letech

Za jednu z nejvýznamnějších samostatných výstav Václava Ciglera v časovém období 60. – 80. let můžeme považovat expozici ve Špálově galerii, která se konala v roce 1970. Výstavu provázal skromný katalog s úvodním textem Jindřicha Chalupeckého a několika reprodukcemi vystavených prací, především kresebných návrhů landartových projektů. Reprodukce v katalogu jsou samozřejmě černobílé a jejich kvalita není valná. I dle těchto reprodukcí a hlavně díky Ciglerovým vysvětlujícím popiskům, které pod každou reprodukcí připojil, si můžeme udělat představu, jaký koncept výstava měla. Poprvé byly na této výstavě představeny jeho návrhy, které představují vztahy člověka a krajiny, krajinné a prostorové modifikace.

Ciglerovu samostatnou výstavu ve Špálově galerii předcházely dvě expozice v Galerii Platýz (zde Cigler vystavoval návrhy svých šperků) a ve vídeňské galerii Mahlerstrasse (1969), ani k jedné z těchto výstav bohužel dle všech informací nevyšel autorský katalog, prvním byl právě ten ze Špálovy galerie. Cigler vystavoval ve Vídni také v galerii Am Graben, a to v letech 1976 a 1984. Jako mnoho českých umělců, kteří nebyli tehdejším režimem příliš oblíbeni, vystavoval v roce 1982 v ústavu makromolekulární chemie na Petřinách.

Četnější byla Ciglerova účast na skupinových výstavách. Cigler se od svého absolutoria na VŠUP v roce 1957 pravidelně účastnil zahraničních i domácích přehlídek současného skla. Zúčastnil se například XII. Triennale di Milano (1960), Světové přehlídky EXPO (1967), zastoupen byl také na mnohých výstavách v USA, Německu. Z kolektivních výstav konaných v Čechách to byla výstava Současné české sklo v Mánesu (1970), která je důležitá proto, že zde poprvé vystavovali žáci Václava Ciglera dohromady s žáky Stanislava Libenského, což vytvořilo prostor pro porovnání české a slovenské větve uměleckého sklářství.⁶⁵

První československé sklářské sympozium bylo uspořádáno v roce 1970 a první Mezinárodní sklářské sympozium se konalo v roce 1983. Obě tyto kolektivní výstavy se konaly pravidelně a měly velký úspěch.⁶⁶ Je nepochybné, že tyto expozice současné sklářské produkce jistě velmi přispěly k vývoji skleněného objektu (ať už jako volného umění či jako užitého předmětu) tím, že podporovaly výměnu informací mezi

⁶⁵ Antonín LANGHAMER: Legenda o českém skle, Zlín 1999, 187.

jednotlivými umělci z různých států, nemohly však Ciglerovi poskytnout prostor pro úplnou a ucelenou prezentaci svých uměleckých děl, myšlenek a návrhů v plné šíři. Tak se tomu stalo až po roce 1989, kdy bylo Václavu Ciglerovi uspořádáno několik samostatných výstav, které byly jistě klíčové pro komplexní pochopení umělcova díla. Z několika retrospektivních výstav, mapujících jeho dílo, které vzniklo před rokem 1989, můžeme jmenovat například výstavu uspořádanou pražskou Národní galerií v roce 1993. Výstava nesla název *Realizace - objekty – kresby*. Jiří Zemánek, autor katalogu, se na této výstavě pokusil ukázat Ciglerovy krajinné/landartové projekty – ty realizované i nerealizované. Vystavil také jeho kresby a poskytl tak veřejnosti nový pohled na uměleckou tvorbu Václava Ciglera. Z hlediska zasazení do širšího uměleckého kontextu byla důležitá v této práci již několikrát zmíněná výstava *Ejhle světlo* připravená Moravskou galerií v Brně v roce 2003. Výstava se soustředila na fenomén světla v českém výtvarném umění a ukázala tak nové souvislosti mezi umělci, kteří se tímto fenoménem ve své tvorbě zabývají. Jedním z nich je samozřejmě i Václav Cigler, ten téma světla rozpracovává již od počátků své umělecké kariéry, a také v jeho dnešních uměleckých dílech hraje jednu z největších rolí.

7. Tvorba Václava Ciglera v tisku a publikacích, 60. - 80. léta

Václav Cigler, stejně jako mnoho jiných výtvarných umělců, jejichž práce se neslučovala s tehdejšími režimem, byl v tisku a v jiných publikacích zmiňován velmi málo. V dané časové periodě (60. – 80. léta) se v souvislosti s umělcovým jménem objevilo několik článků v *Rudém právu*, jejichž autorem byl především Antonín Langhamer, historik umění, který se ve své teoretické tvorbě zabýval celý svůj život právě uměleckým sklem a historií sklářství v Čechách. Langhamerovy články v *Rudém právu* byly vzhledem k vyhrazenému prostoru velmi stručné a čtenáře informovaly o skupinových výstavách sklářských umělců.

Cigler se do povědomí širší veřejnosti zapsal až v době, kdy začal vytvářet veřejné realizace. Tehdy se o něm začalo více psát, ale samozřejmě se v daných článcích řešily pouze tyto projekty pro veřejný prostor (např. pro pražské metro či Bratislavský hrad), ostatní umělecká činnost Ciglera byla upozaděna a širší veřejnost se o ní dozvíдалa postupně až po roce 1989, kdy bylo uvedeno několik velmi významných výstav, mapujících právě tuto veřejnosti neznámou část jeho tvorby. Avšak i za doby normalizace vyšlo několik článků, které poměrně rozsáhle informovaly o Ciglerově zájmu v landartu a krajinotvorbě. Byl to především obsáhlý článek v časopise *Výtvarná práce* z roku 1970. Článek byl anketního typu, kdy byly několika umělcům včetně Václava Ciglera, Evy Kmentové či Zorky Ságlové pokládány otázky související právě s landartem. Jedna z otázek například zněla: „*Jaké je, podle Vašeho soudu, oprávnění krajiny a krajinářství v dnešním umění?*“⁶⁷ V dalších letech se díky konceptuálnímu charakteru Ciglerova landartového umění neobjevovaly žádné články v oficiálních médiích. Pokud se o Ciglerovy psalo, zdůrazňovala se jeho role sklářského výtvarníka, a tak to prakticky zůstalo až do roku 1989.

Dalším typem publikací, ve kterých se Ciglerovo jméno často skloňovalo, byly katalogy či knihy o sklářském umění, které měly encyklopedický charakter. Byly vydávány převážně státními sklářskými podniky, jako byl například Crystalex Nový Bor.⁶⁸ V těchto katalozích však není jeho tvorba nijak komplexně popsána, většinou se jedná o heslovité poznámky doplněné fotografií.

67 Kol. autorů: Anketa, *Výtvarná práce*, 1970, 8.

68 Vlastimil VODRUŠKA/Antonín LANGHAMER: *České sklo*, Nový Bor 1988, 182.

8. Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se snažila komplexně zpracovat výtvarné dílo Václava Ciglera v období 60. – 80. let. Mým záměrem bylo jej představit jako umělce, který ač tvoří s různými výtvarnými médii (sklo, kresba), stále je věrný několika konceptům a tématům, které ve své tvorbě opakuje v různých modifikacích.

Dle mého názoru je největším Ciglerovým tématem, které zpracovává od počátku své kariéry až dodnes, téma vztahů člověka a prostoru. Ve svých pracích zkoumá lidské možnosti, které se vnímání prostoru týkají. U skleněných děl, která jsou koncipována do uzavřené galerijní expozice, definuje Cigler prostor pro diváka optickými hranami, které jeho skleněné předměty za pomoci lomu a reflexe světla rozehrávají. Dalším typem artikulace prostoru jsou například jeho neonové tyče a linie, svítící barevně, umístěné podél zdí. Cigler tak vytváří z neutrálního, někdy až banálního galerijního prostoru, který si většina diváků neuvědomuje, živé místo. Svými uměleckými díly zasahuje a vstupuje do prostoru, který mění.

Koncepce přeměny krajiny dle Ciglera se také řídí člověkem, jeho potřebami a jeho chápáním prostoru. Ve svých někdy až utopických vizích navrhuje proměny krajiny tak, aby co nejlépe vyhovovala lidským potřebám. Někdy je to změna toku řeky v meandry, jindy do krajiny umístí stěny, kterými protéká voda, poté zase projektuje lávky z barevných zrcadel na hladině řeky. V některých landartových projektech využívá motivu světla tak, že umístí do krajiny pravidelně blikající světlomety. Jeho landartové vize jsou sice povětšinou nerealizované, ale dochovaly se k nim velmi minimalistické návrhy, které jsou doplněny vysvětlivkami, díky nimž si projekty můžeme představit. Svým charakterem jsou tyto vize přeměny krajiny, které začal tvořit již na počátku šedesátých let, velmi podobné jeho skleněným plastikám umístěným v galerijních expozicích. V obou případech počítá Cigler s lidským měřítkem a v obou případech chce člověka emočně pohnout. Ať už jsme tedy v prostoru galerie, kde sledujeme optickou hru světla či v přírodě, kde se přírodní světlo odráží od velkých zrcadlových ploch, jsme vždy zasaženi obrovskou estetickou, ale také meditativní hodnotou těchto realizací.

Svůj koncept modifikace prostoru mohl Cigler v 60. – 80. letech uplatnit pouze při veřejných projektech, které hojně zadával v minulém režimu stát. Mohli bychom říci, že v tehdejší Československu byl Cigler jedním z nejpovolanějších sklářských umělců, kteří doplňovali novou architekturu. Vedl totiž od roku 1967 ateliér Sklo v architektúre na

Bratislavské Vysoké škole výtvarných umění. Jedním z jeho nejranějších projektů byl například lustr nad hledištěm Slovenského národního divadla (1967 – 1972). Tento lustr byl svým konceptem velmi podobný Ciglerovým landartovým projektům. Celkem 2276 žárovek uspořádaných do kulového tělesa s průměrem dva metry mělo programové ovládání, takže fázovým rozsvěcováním a zhasínáním bylo možno na lustru promítat nekonečné množství obrazců. I další veřejné realizace se držely Ciglerova hlavního tématu: vztahu člověka a prostoru. Byla to například instalace z broušeného optického skla umístěná v hale metra Národní třída (1983). Tato instalace plně souzněla s Ciglerovou volnou sklářskou tvorbou, kterou zamýšlel pro galerijní prostory.

Cigler své hlavní téma vztahu člověka a prostoru/člověka a krajiny zpracovával záměrně použitím často se opakujících motivů a materiálů. Svá umělecká díla tvořil především pomocí světla (přírodního i umělého), vody a skla. Dle mého názoru je však pro Ciglerovo dílo nejvíce typickým motivem právě světlo, které bychom v rámci jeho umělecké práce mohli považovat za fenomén. Do své bakalářské práce jsem proto zařadila kapitolu, která tento fenomén podrobněji zkoumá a umisťuje jej do určitého kontextu umělců, kteří ve svém umělecké tvorbě se světlem také pracují.

Motiv světla je specificky vyjádřen také v Ciglerových kresbách. Minimalistické kresby tvořil od počátku své tvorby, ale protože nebyly nikdy určeny k expozici, často je ani nedatoval.

Václav Cigler je svým zaměřením od počátku umělecké kariéry konceptuálním umělcem.⁶⁹ Myšlenka vždy stojí na prvním místě, pak až přistupuje k procesu tvorby samotného uměleckého díla. Jak jsme mohli vidět, je také umělcem, který se již více než půlstoletí umělecké činnosti drží pouze několika málo silných témat, jež ve své tvorbě rozpracovává. Není umělcem, který by se po celý svůj tvůrčí život hledal, působí spíše dojmem člověka, který hned na počátku své umělecké kariéry našel leitmotiv, který postupem času v drobných modifikacích a pomocí různých médií rozvíjí. Dokladem Ciglerovy umělecké, ale také lidské vyspělosti jsou i jeho vlastní texty, které nejenom velmi pomáhají pochopit jeho tvorbu, ale hlavně jsou klíčem ke způsobu jeho uvažování.

69 Jiří VALOCH: Konceptuální projevy, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (ed.), Praha 2007, 555.

9. Seznam použité literatury

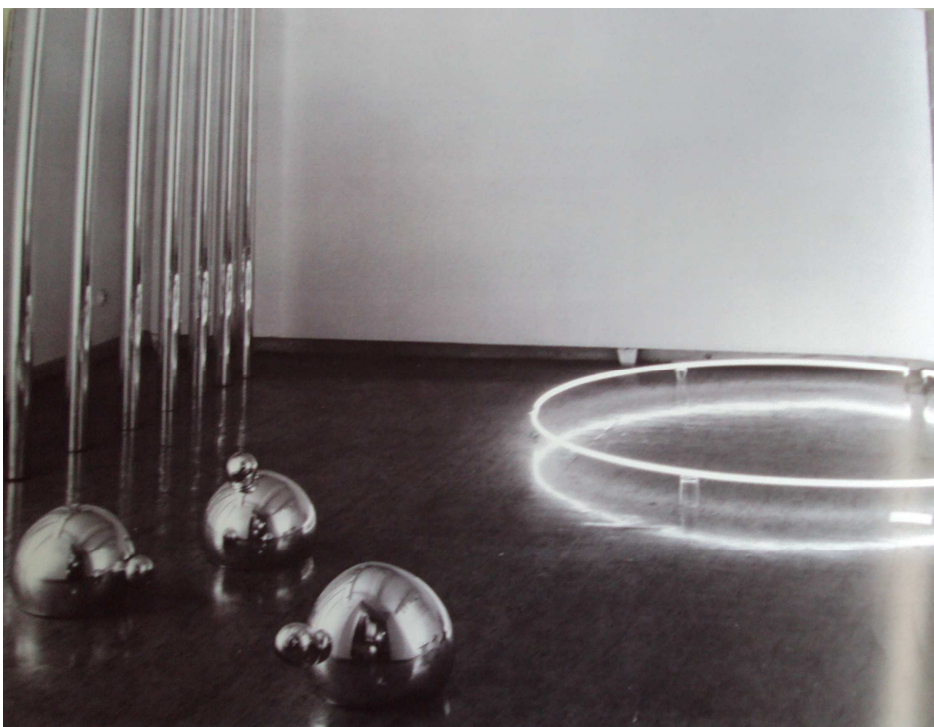
- ADLEROVÁ Alena: Současné sklo, Praha 1970, 5-8
 - ADLEROVÁ Alena: Ciglerovy prostorové studie, in: Umění a řemesla, 1983, 10 - 11
 - BISCHOF Marco: Vnitřní a vnější světlo, in: Ejhle světlo, ZEMÁNEK Jiří (ed.), Brno 2003, 22 - 33
 - BRHLÍK Jiří: Kupříkladu sklo ..., in: Umění a řemesla, 1973, 35 - 36
 - CIGLER Václav: Nápady a úvahy Václava Ciglera, SEKORA Ondřej J. (ed.), in: Umění a řemesla, 1983, 70
 - CHALUPECKÝ Jindřich (ed.): Václav Cigler (kat. výst.), Praha 1970
 - CHALUPECKÝ Jindřich: Na hranicích umění, Praha 1990
 - HLAVÁČKOVÁ Miroslava: Světlo a Stín, in: Světlo a stín (kat. výst.), HLAVÁČKOVÁ Miroslava (ed.), Roudnice nad Labem 2007
 - KÁRA Lubor: Svetlo a sklo Václava Ciglera, in: Domov, 1976, 53 – 54
 - KLIVAR Miroslav: Sklo Václava Ciglera ve veřejném interiéru, in: Domov, 1988, 66 – 67
 - LANGHAMER Antonín: Sklo jako výtvarný objekt, in: Rudé právo, 1966, 4
 - LANGHAMER Antonín: Současné sklo, in: Rudé právo, 1970, 5
 - LANGHAMER Antonín: Legenda o českém skle, Zlín 1999, 187.
 - LANGHAMER Antonín: Český skleněný šperk, http://www.glass.cz/hist_main.htm, vyhledáno 18.5.2010
 - NEŠLEHOVÁ Mahulena: Umění kresby, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (ed.), Praha 2007, 597 – 600
-

- PETROVÁ Sylva: Sklo a keramika 1970 – 1989, in: Dějiny českého výtvarného umění, ŠVÁCHA Rostislav/PLATOVSKÁ Marie (ed.), Praha 2007, 841 – 853
- PETROVÁ Sylva (ed.): Stanislav Libenský / Jaroslava Brychtová (kat. výst.), Praha 1989, 5
- SEKORA Ondřej J.: Metro – Trasa B, in: Umění a řemesla, 1986, 35
- ŠINDLEROVÁ Jana: Prostory / projekty / procesy, in: Prostory / projekty, CIGLER Václav/MOTYČKA Michal/ŠINDLEROVÁ Jana (ed.), Praha 2009, 15 – 40
- ŠMEJKAL František: Návraty k přírodě, in: České umění 1938 – 1989, Jiří ŠEVČÍK/MORGANOVÁ Pavlína/DUŠKOVÁ Dagmar (ed.), Praha 2001, 360 – 364
- VALOCH Jiří: Konceptuální projevy, in: Dějiny českého výtvarného umění, ŠVÁCHA Rostislav, PLATOVSKÁ Marie (ed.), Praha 2007, 555 – 574
- VODRUŠKA Vlastimil/LANGHAMER Antonín: České sklo, Nový Bor 1988, 182
- ZEMÁNEK Jiří: Poetika „svítivého tvaru“, in: Ejhle světlo, ZEMÁNEK Jiří (ed.), Brno 2003, 278 - 287
- ZEMÁNEK Jiří: Ejhle – světlo! – O archetypální povaze světla, in: Ejhle světlo, ZEMÁNEK Jiří (ed.), Brno 2003, 42 – 65
- ZEMÁNEK Jiří: Realizace - objekty – kresby (kat. výst), Praha 1993
- ZEMINA Jaromír: Václav Cigler – skleněné objekty, kresby, projekty, Klatovy 1997

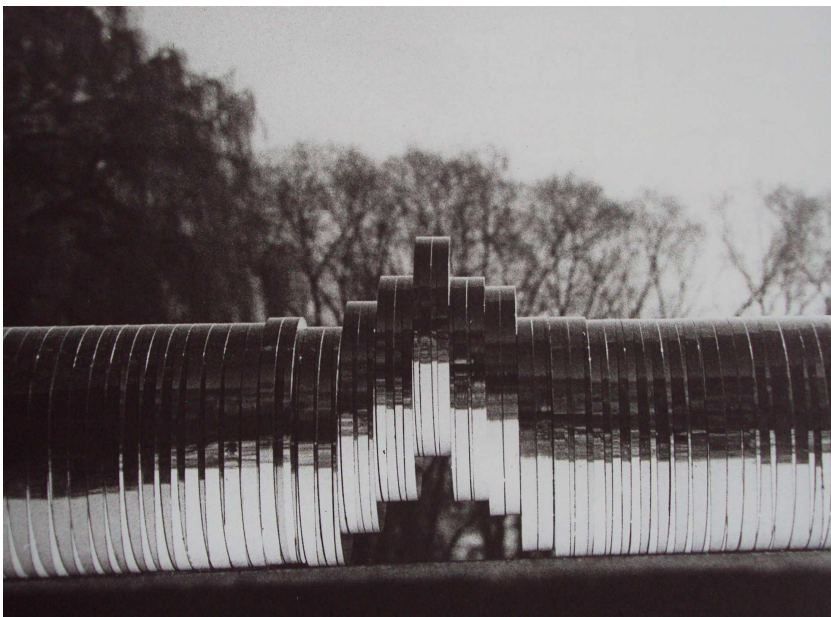
10. Obrazová příloha



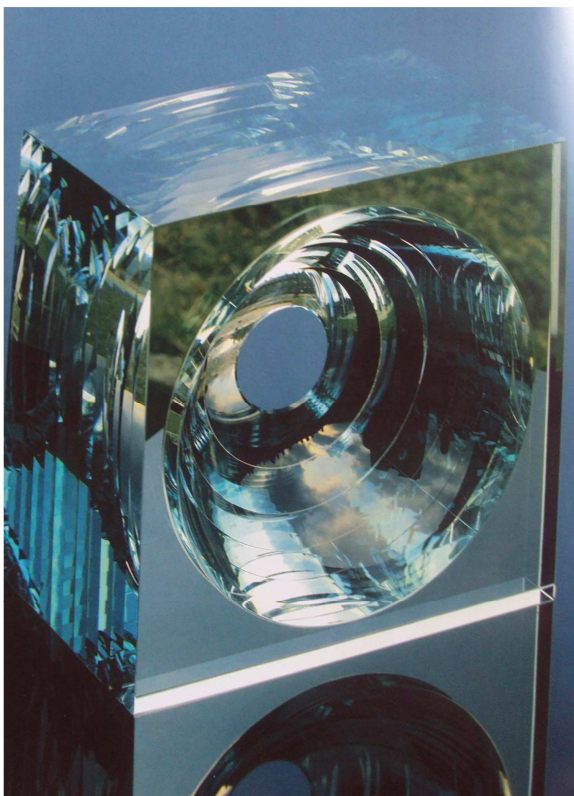
1) Václav Cigler: Dvojice objektů, 1967, pozrcadlené sklo, 45x90x30 cm, Reprodukce z knihy: Václav CIGLER / Michal MOTYČKA / Jana ŠINDLEROVÁ (ed.): Prostory / Projekty, Praha 2009, 280.



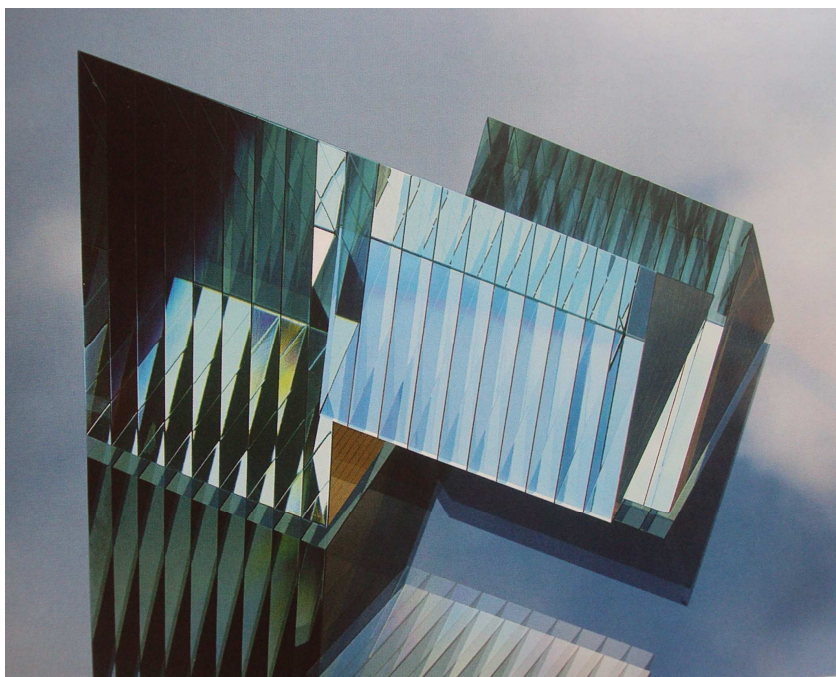
2) Pohled do výstavy, Špálova galerie, 1970, Reprodukce z knihy: CIGLER Václav/MOTYČKA Michal/ŠINDLEROVÁ Jana (ed.): Prostory / Projekty, Praha 2009, 388.



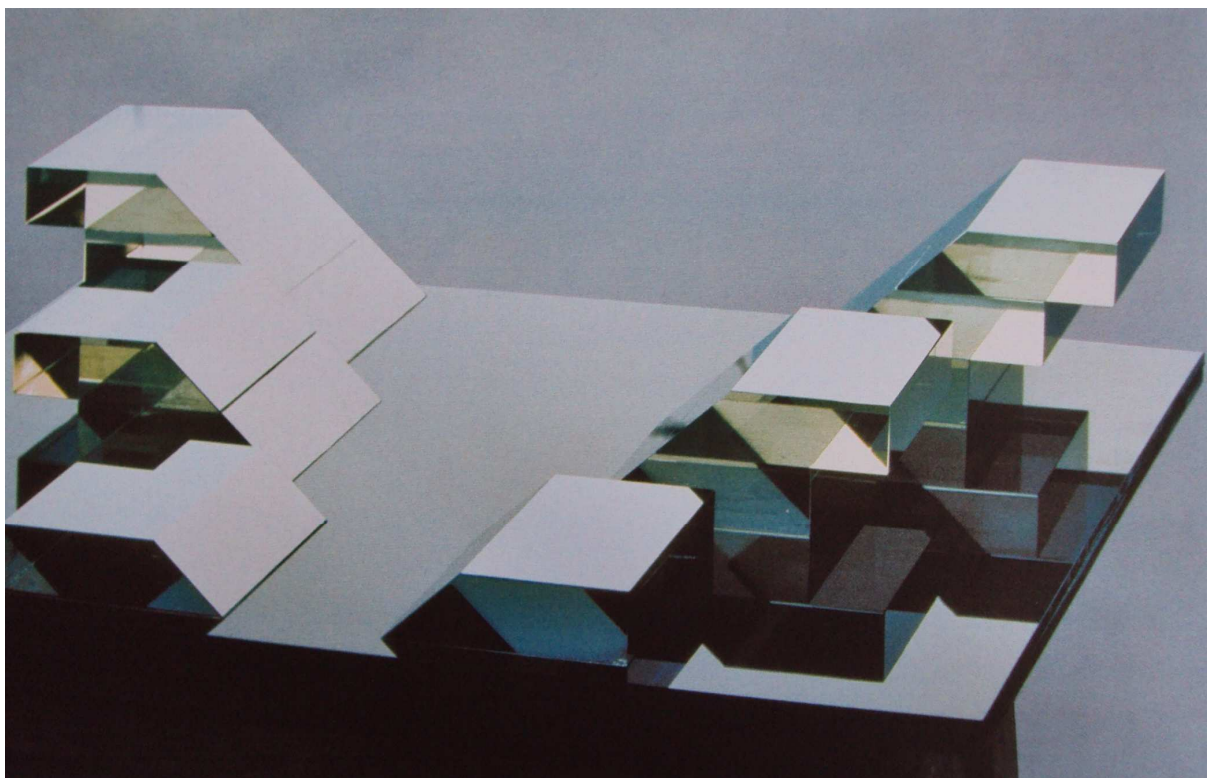
3) Václav Cigler: Projekt skleníku, 1980, plastika ve tvaru tunelu, Reprodukce z knihy: Václav CIGLER / Michal MOTYČKA / Jana ŠINDLEROVÁ (ed.): Prostory / Projekty, Praha 2009, 223.



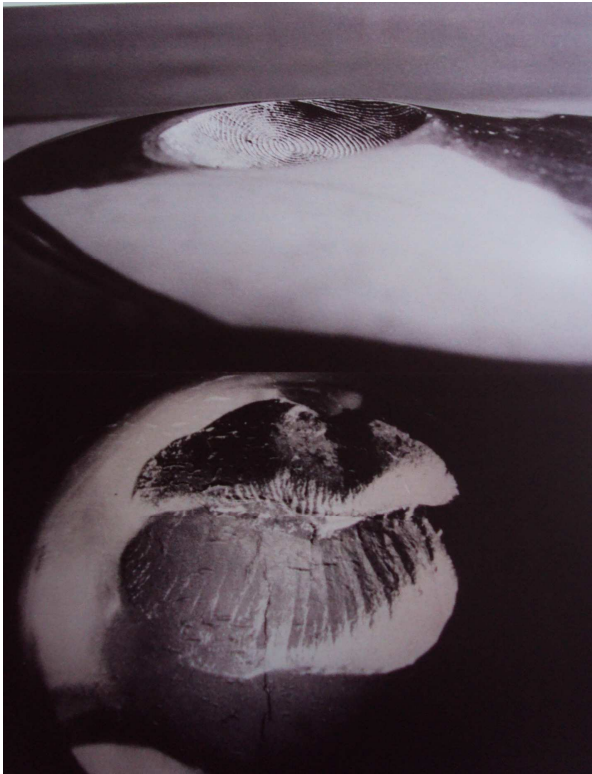
4) Václav Cigler: Objekt, 1978, broušené, lepené, vakuově pokovené tabulové sklo, Reprodukce z knihy: Vlastimil VODRUŠKA, Antonín LANGHAMER: České sklo, Nový Bor 1988, 182.



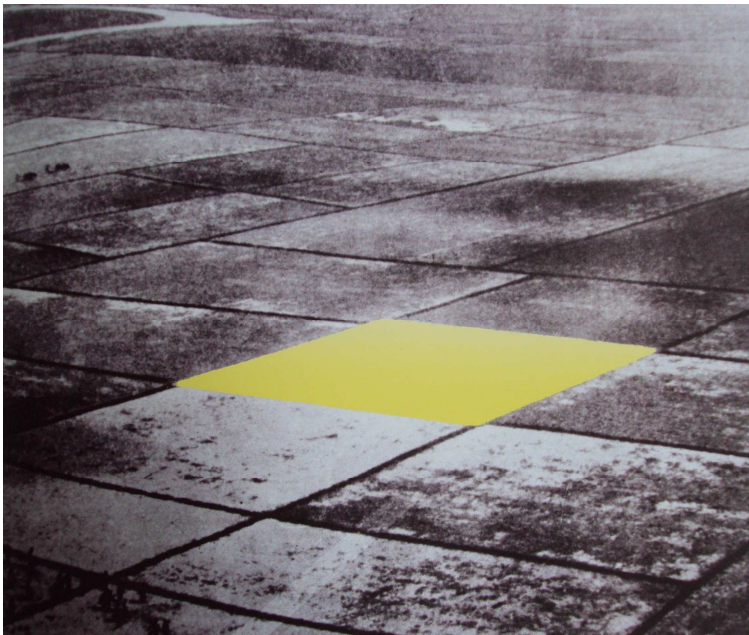
5) Václav Cigler: Prostorová studie, 1985, broušené tabulové sklo s barevnou folií,
Reprodukce z knihy: Vlastimil VODRUŠKA, Antonín LANGHAMER: České sklo, Nový
Bor 1988, 182.



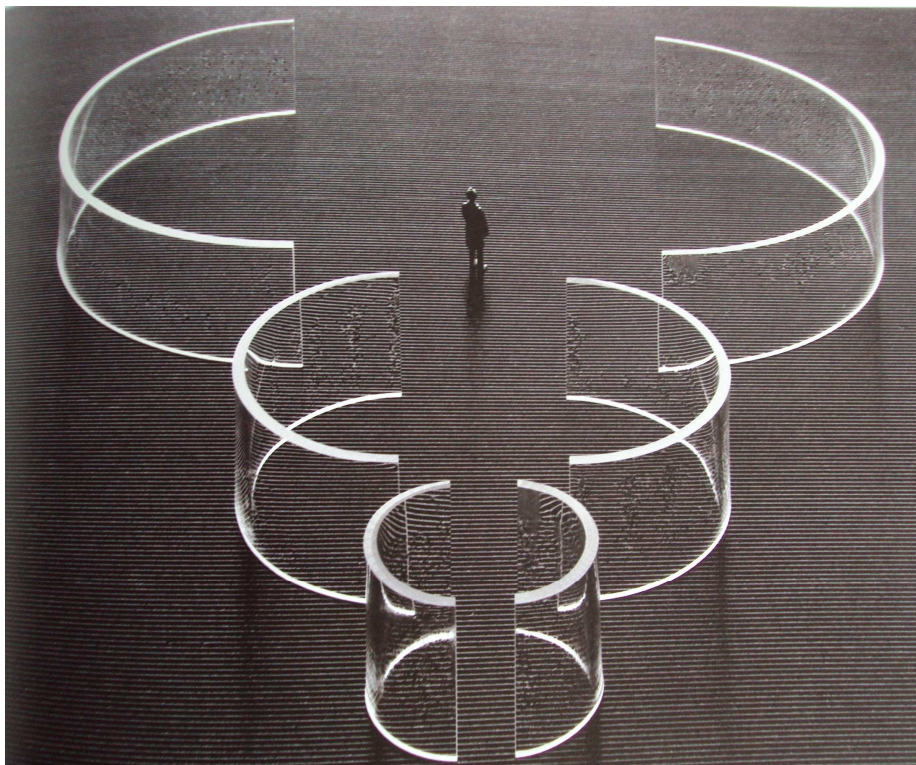
6) Václav Cigler: Prostorová kompozice, 1981-1982, optické sklo, 50x50x12 cm, Reprodukce
z knihy: Václav CIGLER / Michal MOTYČKA/ Jana ŠINDLEROVÁ (ed.): Prostory /
Projekty, Praha 2009, 196.



7) Václav Cigler: Studie k projektu zemského povrchu s otiskem prstu/rtů, 1967, fotografie, 10x15 cm, Reprodukce z knihy: Václav CIGLER / Michal MOTYČKA/ Jana ŠINDLEROVÁ (ed.): Prostory / Projekty, Praha 2009, 77.



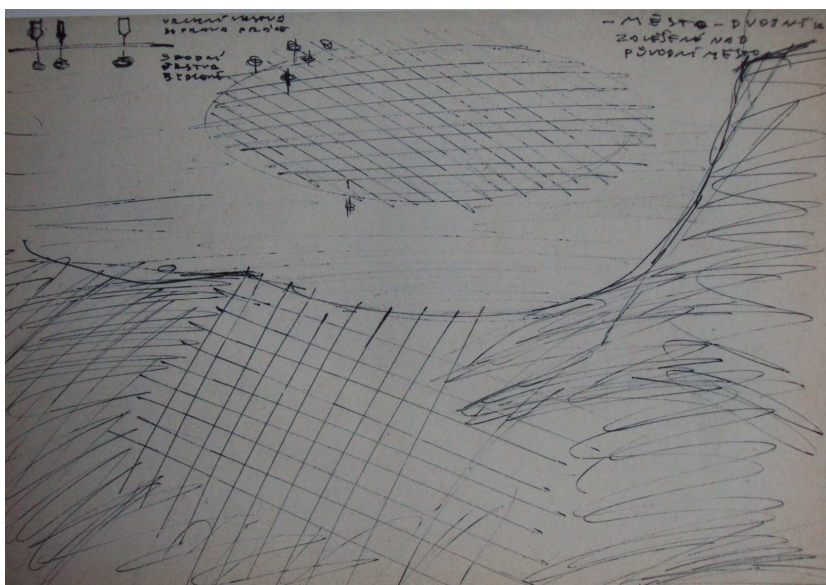
8) Václav Cigler: Místo setkávání, 1965, zákres do fotografie, 100x120 cm, Reprodukce z knihy: Václav CIGLER / Michal MOTYČKA/ Jana ŠINDLEROVÁ (ed.): Prostory / Projekty, Praha 2009, 71.



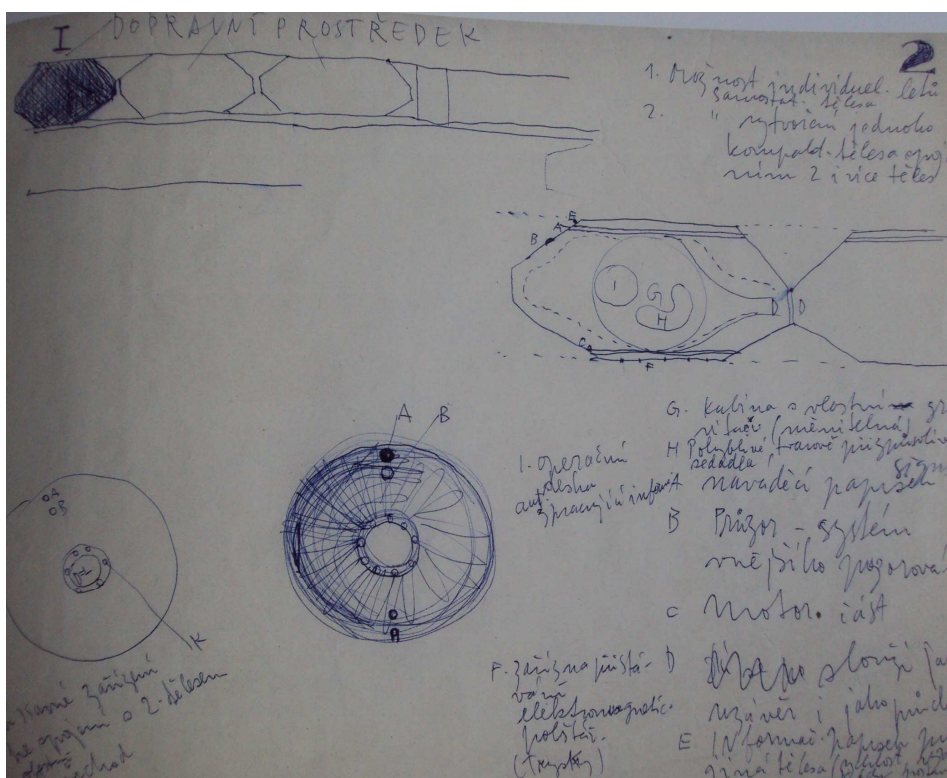
9) Václav Cigler: Návrh vodní plastiky pro soutěž Louisiana World Exposition, 1982, Reprodukce z knihy: Václav CIGLER / Michal MOTYČKA / Jana ŠINDLEROVÁ (ed.): Prostory / Projekty, Praha 2009, 123.



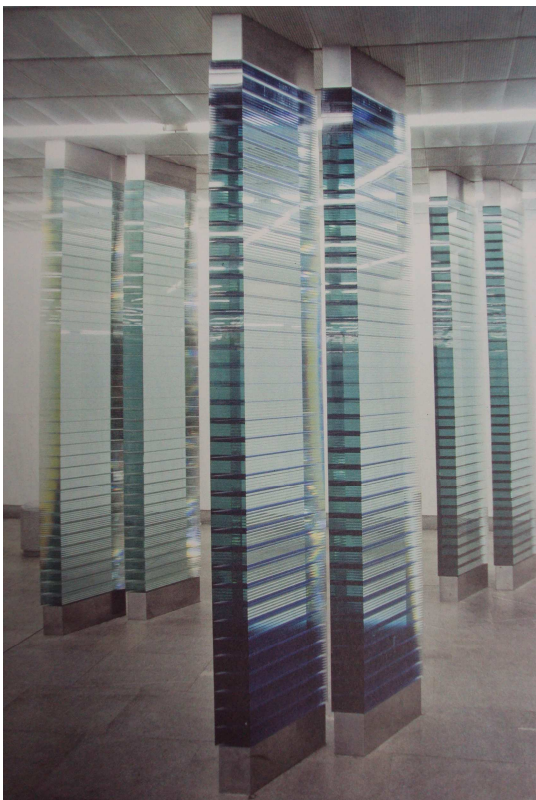
10) Václav Cigler: Fontána-duha, návrh na soutěž Louisiana World Exposition, 1983, reprodukce z knihy: Reprodukce z knihy: CIGLER Václav/MOTYČKA Michal/ŠINDLEROVÁ Jana (ed.): Prostory / Projekty, Praha 2009, 124.



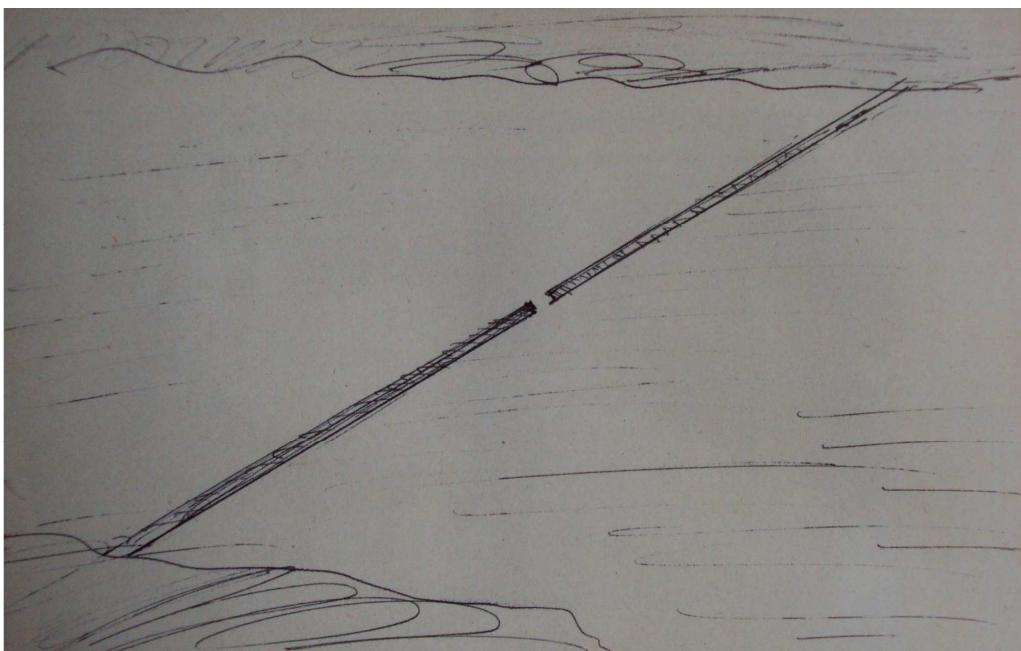
11) Václav Cigler: Město dvojník, 60. léta, pero, papír, 21x30 cm, Reprodukce z knihy: Václav CIGLER / Michal MOTYČKA/ Jana ŠINDLEROVÁ (ed.): Prostory / Projekty, Praha 2009, 71.



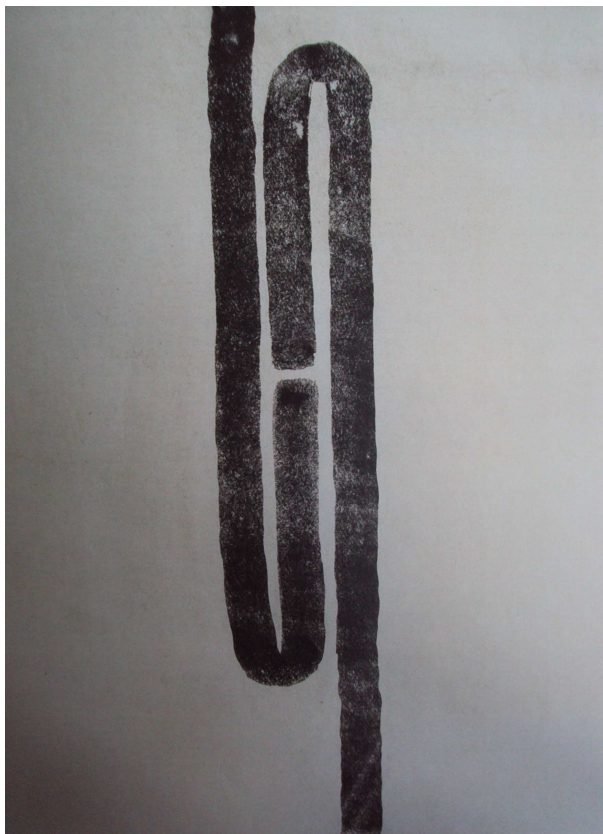
12) Václav Cigler: Úvahy o vzdušných dopravních prostředcích (aerohousy), 1962, pero, papír, 21x30 cm, Reprodukce z knihy: Václav CIGLER / Michal MOTYČKA/ Jana ŠINDLEROVÁ (ed.): Prostory / Projekty, Praha 2009, 109.



13) Václav Cigler: Stély, vstupní prostor do stanice metra Náměstí Republiky, 1983-1985, vrstvené tabulové sklo, 320x60x15 cm, Reprodukce z knihy: Václav CIGLER / Michal MOTYČKA/ Jana ŠINDLEROVÁ (ed.): Prostory / Projekty, Praha 2009, 352.



14) Václav Cigler: Studie k projektu skleněných lávek na vodní hladině, 1959, pero, papír, 1959, 21x30 cm, Reprodukce z knihy: Václav CIGLER / Michal MOTYČKA/ Jana ŠINDLEROVÁ (ed.): Prostory / Projekty, Praha 2009, 69.



15) Václav Cigler: Kresebná studie, 1959, tuž, papír, 30x42 cm, Reprodukce z knihy: Václav CIGLER / Michal MOTYČKA /Jana ŠINDLEROVÁ (ed.): Prostory / Projekty, Praha 2009, 63.



16) Václav Cigler: Studie k projektu plošiny, 80. léta, tužka, papír, 21x30 cm, Reprodukce z knihy: Václav CIGLER / Michal MOTYČKA/ Jana ŠINDLEROVÁ (ed.): Prostory / Projekty, Praha 2009, 158.

