

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Tereza Porubová

Fenomén nové citlivosti v šedesátých letech dvacátého století

bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Marie Rakušanová, Ph.D.

2009

Prohlášení

„Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.“

Praha 20. 4. 2009

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala své vedoucí práce Mgr. Marii Rakušánové, Ph.D. za odbornou pomoc a cenné rady, kterými přispěla ke zdárnému sepsání této bakalářské práce.

OBSAH

1	Úvod.....	5
2	Dosavadní bádání.....	7
3	Hledání nových cest v českém moderním umění šedesátých let.....	10
4	Nová citlivost a konstruktivní tendence v dobovém, společenském a umělecko-historickém kontextu.....	16
4.1	Kořeny českého umění v evropské moderně a avantgardě a vliv soudobých uměleckých proudů.....	19
4.2	Uvedení konstruktivních tendencí do Čech.....	23
4.3	Jiří Padrta a myšlenka nové citlivosti.....	28
5	Výstava Nová citlivost.....	32
6	Umělci z okruhu nové citlivosti.....	36
7	Vývoj fenoménu nové citlivosti v sedmdesátých letech a jeho vliv na pozdější vývoj.....	42
8	Závěr.....	47
9	Obrazová příloha.....	49
10	Seznam vyobrazení.....	70
11	Seznam použitých pramenů a literatury.....	72

1 Úvod

Nahlížíme-li na šedesátá léta dvacátého století z jakéhokoli zorného úhlu, vždy pro nás budou znamenat dobu přerodu, svěží vítr, který přinesl průnik nových proudů do všech oblastí umění a kultury. Nové tendence a principy, které našly svou odezvu nejen ve výtvarném umění, ale také v hudbě, literatuře, filmu, poezii, filozofii a vědě se vyznačovaly až euforickým charakterem, který z šedesátých let jednou provždy učinil fenomén. V Československu se po bezčasém období padesátých let přihlásila ke slovu zde dosud nevídaná koncepce výtvarného díla, racionální estetika, která dávala přednost konstrukci, kalkulu, geometrickému řádu a uplatnění pravidel hry před romantickou tradicí, tradicí vůbec, literárními zdroji a upřednostňovanou surrealistickou linií. Politické uvolnění s sebou přineslo dočasné rozplynutí atmosféry strachu a dalo vzniknout nebývalému počtu uměleckých uskupení, která výtvarnou scénu obohatila o řadu autorských přístupů. Mnohé z nich tendovaly k jiné senzibilitě spojující v sobě radost z tvůrčího procesu, pozdvihování uměleckých a estetických hodnot do dosud netušených výšin, ale i adoraci civilizace jakožto nové přírody. Zavržení veškerých antagonismů, pozitivní reakce na dění v současném umění a autentické potvrzení prožitku existence tak znamenaly radikální příklon k humanismu nového druhu.

Pozitivní vztah k moderní civilizaci se však neprojevoval pouze v dílech, ale také v úvahách autorů i teoretiků a v jejich manifestech. V předmluvě ke katalogu výstavy skupiny Křižovatka, která se dá považovat za manifest svého druhu, definuje Jiří Padrta klíčový pojem *nová citlivost*, kterým obhájí a na jehož pozadí vysvětluje uvedení konstruktivních tendencí do jim dříve zapovězeného Československa, a který později v mnohém přesáhl svůj původní kontext. Nová citlivost v sobě obsáhla celou škálu tendencí, počínaje klasickými konstruktivními východisky, které jsou jejím základem, a jejich odvozeninami, přes kinetismus a op art až ke sféře lyrické abstrakce, od systémových a kombinatorických děl až k minimal artu. Patří sem i lyrická geometrie, monochromní malba, instalace, environments a své místo by zde našly i počátky konceptuálního umění. Konstruktivní tendence a směr nové citlivosti se krystalizovaly v okruhu Křižovatky, která však, jako většina tehdejších skupin, nebyla vyloženě programní a jejíž někteří členové měli s tímto manifestem jen málo společného. Spojovala však i některé členy Klubu konkrétistů, několik autorů skupiny UB 12 a jiné solitéry. Těmto autorům se přes řadu odlišných výtvarných názorů podařilo vytvořit zcela nový proud.

Promýšlíme-li znovu a znovu umění šedesátých let, vyvstává před námi stále narůstající řada otázek, z nichž na některé již v důsledku působení zapomínání posledních pamětníků nemáme šanci nalézt odpověď. Cílem této bakalářské práce je klást otázky a hledat na ně odpovědi především v autentických dobových i zpětných výpovědích tehdejších umělců a teoretiků, v jejich úvahách, manifestech, i v jejich díle, nelézat mezi nimi souvislosti a toto vše komentovat na pozadí společenských i politických změn daného období.

Tato práce směřuje k objasnění, pro někoho možná poněkud zastřeně znějícího, pojmu nová citlivost a k vystižení všech jeho charakteristik. Otázka zní, co je myšleno tolikrát zmiňovanou druhou přírodou, v jakém vztahu se staví k přírodě původní a jak velkou roli hraje jejich rozpor či ovlivňování v díle tehdejších umělců. S tím souvisí příklon k technické civilizaci a s ní i odkaz na nový humanismus. Co tyto myšlenky napájelo a z čeho vycházel nejednou zmiňovaný optimismus v tehdejší nesvobodné době. Jak dalece vůbec dočasná politická změna směru souvisela s uměním a jak se to projevilo v díle nově tvořících autorů. Jaké byly teoretické základy celého hnutí a jak dalece se s nimi autoři ztotožňovali, co pro ně znamenala v praxi.

Cílem této práce je představit také důležité osobnosti, které stály u kolébky fenoménu nové citlivosti a kteří se na ní podíleli buď přímo svou tvůrčí činností, anebo v teoretické rovině publikační a organizační. Kdo byli průkopníci a předchůdci těchto myšlenek v našem prostředí i ve světě a naopak vůči jakým proudům se tehdejší osobnosti vymezovali. S tím souvisí otázka, jaké vlivy ze zahraničí nacházely ve sledovaném období v Československu svou aktuálnost, a konkrétně které z nich měly přímou souvislost s rozvojem uměleckého dění u nás. Toto je však třeba promýšlet bez zbytečného uvažování o míře české zaostalosti za Západem, k čemuž je někdy možné sklouznout.

Hlavní motivací tedy je, pomocí klíčového pojmu nová citlivost, charakterizovat tendence, vyvstálé z proudu konstruktivní racionální tvorby, zpracovat jejich uvedení na domácí scénu a nalézat jejich konotace v díle pozdějších generací. V neposlední řadě promýšlet, co je myšlenka nové citlivosti schopna nabídnout dnešnímu člověku, který více než cokoli jiného vnímá přecivilizovaný svět kolem sebe jako nutnost, jako něco co jej odcizuje od ostatních lidí, ale i od přírody, do které se marně snaží navrátit. Mým cílem je tedy zjistit, zda je princip nové citlivosti pouze uzavřenou kapitolou v dějinách umění, nebo něčím, co je ve své podstatě hluboce lidské a tudíž aktuální v každém období.

2 Dosavadní bádání

Období šedesátých let, ve kterém se utvářel a formuloval fenomén nové citlivosti přineslo nebývalý rozvoj uměleckých tendencí a byla pro něj charakteristická rozrůzněnost autorských přístupů i konfrontace se zahraničím. Tato uvolněná doba, označovaná jako zlatá éra české kultury, však byla v roce 1968 předčasně ukončena a vystřídána dvacetiletým obdobím normalizace. Bylo zapotřebí delšího časového úseku než došlo ke zmapování tehdejších specifik vývoje a alespoň k částečnému zhodnocení tvorby umělců, z nichž někteří měli zůstat zapomenuti. Zásadní kapitoly z dějepisů umění šedesátých let se dostávají ke slovu teprve v posledních letech, kdy začínají být badatelské návraty do tohoto období v podobě výstav častým jevem nejen u nás, ale i v zahraničí. (Soustavně se umění této periody věnuje například Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Také Galerie výtvarného umění v Ostravě v nedávné době představila rozsáhlejší výstavu *České a slovenské výtvarné umění šedesátých let dvacátého století* převážně ze svých sbírek.)¹ Mnoho ze spletitého vývoje tehdejšího umění však stále zůstává neprobádáno. Například samotný fenomén skupin by vydal na obsáhlou monografii a i přesto, že jsme mohli během posledních let zaznamenat několik výstav, mapujících tvorbu některých tehdejších důležitých uskupení, jako byly Máj 57,² UB 12³ nebo Trasa,⁴ většina výtvarných sdružení na svou retrospektivu stále čeká.

Jako první podal zprávu o spletitém vývoji umění v šedesátých letech, ale i o tom, co mu předcházelo Jindřich Chaloupecký ve své studii *Nové umění v Čechách*.⁵ Z jeho textu se dovídáme mnoho užitečných informací o tehdejší generaci umělců, které uvádí v cenných souvislostech. Českému umění od roku 1900 se věnuje také podnětný text Karla Srpa v katalogu *České umění 1900 - 1990 ze sbírek hlavního města Prahy - Dům U Zlatého prstenu*.⁶ To, že se u nás na zhodnocení uměleckého kontextu druhé poloviny dvacátého století dlouho čekalo, potvrzuje teprve nedávné vydání šestého dílu monografie *Dějiny českého výtvarného umění*, mapujícího období 1958–2000, který byl velmi dlouho připravován.⁷ Právě zde je možné nalézt obecnější pojednání o rozvoji tvůrčích skupin z rozmezí let 1958–1970 a kapitoly přímo věnované nové citlivosti i skupině Křižovatka, která je pro fenomén nové citlivosti více než klíčová. Ve stejné publikaci byl pro mou práci

¹ JŮZA 2009

² PRIMUSOVÁ/KLIMEŠOVÁ 2007

³ ZEMINA/ŠETLÍK 1994

⁴ PETROVÁ 1991

⁵ CHALUPECKÝ 1994

⁶ SRP 1990

⁷ ŠVÁCHA/PLATOVSKÁ 2007

přínosný i text Jiřího Valocha nazvaný *Jazyk geometrie*, ve kterém rozvádí další osudy konstruktivního a geometrického umění v Československu během období normalizace. V nedávné době byly vydány dvě velmi kvalitní zahraniční syntézy, souhrnně se zabývající uměním uplynulého století – *Umění 20. století* editora I. F. Walthera⁸ a *Umění po roce 1900* H. Fostera.⁹ Při hledání souvislostí mezi českým prostředím a zahraničním vývojem pro mě byla přínosná také práce Johna Goldinga *Cesty k abstraktnímu umění – Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still*, vydaná v roce 2003.¹⁰

Po rozpadu většiny výtvarných skupin na počátku sedmdesátých let, pokračovali umělci dále jako solitéři svými vlastními cestami. Vzhledem k tomu je třeba hledat informace o jejich působení v rámci skupin především v dobových pramenech. Pro mou práci se staly klíčovými katalogy k výstavám, rozhovory v časopisech (Výtvarné umění a literární listy) a publikované vzpomínky umělců a účastníků tehdejších dějů. Na prvním místě zde stojí jméno historika umění Jiřího Padrty, jehož stati *Konstruktivní tendence*¹¹ a *K situaci*¹² měly iniciační charakter pro celé hnutí. Komplexně shrnul problém konstruktivních tendencí v díle českých umělců Josef Hlaváček v roce 1993 v textu *Český konstruktivismus šedesátých let a jeho vyznění* v katalogu k výstavě *Poezie racionality*.¹³ Jeho text měl být součástí plánované publikace o tomto tématu, která měla být vydána v nakladatelství Odeon, k její realizaci však nikdy nedošlo.

Dlouho se polemizovalo nad tím, že se v českém umění tendence k abstrakci nijak zřetelně neprojevují a nemají zde na čem stavět. Toto tvrzení bylo ale již v roce 1988 zpochybněno Hanou Rousovou v katalogu k výstavě *Linie/barva/tvar v české malbě, kresbě a plastice třicátých let*,¹⁴ která představila 41 umělců, v jejichž tvorbě nalézáme jasný příklon k abstrakci a můžeme je považovat za průkopníky tohoto druhu umění u nás. V tvorbě Františka Kupky, Františka Foltýna, Augustina Ságnera nebo skupiny Kvart nacházíme spojitosti s tvorbou umělců sdružených v nové citlivosti, přestože se od ní generace třicátých let odlišovala odmítnutím čistě racionálních, geometrických kompozic. Hana Rousová i Josef Hlaváček se shodují v názoru, že přestože byly tendence k abstrakci v českém umění na dobré úrovni, byly to vždy spíše projevy lyričtějšího charakteru, který byl konstruktivnímu projevu značně vzdálený.

⁸ WALTHER 2004

⁹ FOSTER 2007

¹⁰ GOLDING 2003

¹¹ PADRTA 1966

¹² PADRTA 1968b

¹³ HLAVÁČEK 1993

¹⁴ ROUSOVÁ 1988

Racionální a geometrická tvorba stejně jako jiné projevy nové citlivosti, které v šedesátých letech našly své uplatnění v tvorbě českých umělců pochopitelně nezmizely ani během následující doby, ačkoli jejich veřejných prezentací ubývalo. Důkazem toho, že neupadly v zapomnění ani po pádu komunistického režimu se stala výstava *Nová citlivost* v Galerii výtvarného umění v Litoměřicích v roce 1994,¹⁵ která byla ohlédnutím za celým fenoménem a reprízou původní výstavy z roku 1968. Zorganizovat úplně přesnou repliku výstavy nebylo možné, protože neexistují dostatečné záznamy z původních katalogů o přesném seznamu vystavených děl, to ale nebylo ani cílem výstavy. Výstava, jejímž kurátorem byl Josef Hlaváček, se stala podnětným počinem v oblasti bádání o fenoménu nové citlivosti především proto, že dala umělcům i teoretikům, jako byli Vlasta Čiháková-Noshiro, Jiří Valoch, Mahulena Nešlehová, Arsén Pohribný nebo Zdeněk Sýkora, možnost vrátit se v paměti zpět do šedesátých let a pohlédnout na celé hnutí s odstupem. Ve sborníkovém katalogu vydaném k výstavě tak byly vedle starších textů zveřejněny i nové reflexe tehdejších uměleckých i společenských poměrů.

V současné době začínají vycházet monografické publikace věnované dílu nejvýznamnějších osobností, tvořících ve sféře nové citlivosti, které dosud nebylo tímto způsobem komplexně zpracováno. V roce 2006 připravil Karel Srp ve spolupráci s Galerií Zdeněk Sklenář monumentální monografické dílo, věnované tvorbě Karla Malicha.¹⁶ Sám umělec navrhl pro tuto publikaci ochranné pouzdro a celá velmi výpravně pojatá kniha tak působí jako umělecký artefakt. Připravuje se také ojedinělý projekt Sýkorovy monografie „na pokračování.“ Zatím vyšel první díl plánované osmidílné publikace, věnované bohaté a různorodé tvorbě Zdeňka Sýkory, kterého už od šedesátých let můžeme směle zařadit mezi umělce evropského formátu. První díl této obsáhlé monografie mapuje Sýkorovo grafické dílo, které vznikalo od 60. let souběžně s tvorbou malířskou. Na koncepci celého projektu se podílejí Pavel Kapell a Lenka Sýkorová.¹⁷ Nedávno také začal víceletý projekt, který by měl být v roce 2010 zakončen vydáním monografie *Jan Kotík 1916–2002*, mapující originální koloristické dílo tohoto českého umělce.

¹⁵ HLAVÁČEK 1994

¹⁶ SRP 2006

¹⁷ SÝKOROVÁ/KAPPELL 2008

3 Hledání nových cest v českém moderním umění šedesátých let

Šedesátá léta zastihla české umění v okamžiku prudkých změn a uměleckého kvasu, jejichž, v historii naší země dosud nevídaný, kvantitativní rozvoj učinil z této periody zlomové období. Po násilném přerušení uměleckého vývoje v roce 1948 došlo na sklonku padesátých let k opětovnému zdárnému osvojení vlastních i zahraničních zdrojů modernismu, z kterého se rychlým vývojem vyprofilovaly nejrůznější tendence od moderního realismu širokého středního proudu¹⁸ přes krajní tendence konfrontací¹⁹ a neokonstruktivistů,²⁰ zároveň byly asimilovány nebo přejímány další současné světové proudy od akčního umění²¹ až po novou figuraci.²² Pozornost se později obracela k nejnovějším trendům světového umění, jako byly pop-art, op-art, kinetické umění, nový dadaismus, systémové umění, ars occurata, kombinatorická, seriální a permutacionální díla, minimal art, ale také variabilní umění s aktivizací vnímatele, jako byl happening.²³ Všechny tyto tendence nalézaly své uplatnění v díle českých umělců šedesátých let a byly jimi rozvíjeny i později, v době, kdy byla euforie šťastnějších zítřků dávno zapomenuta a avantgardní svět šedesátých let se stal jen násilně zmatnělou vzpomínkou.

Dalo by se do jisté míry polemizovat nad tím, že pluralita a nepřehlednost výtvarné situace, kterou důvěrně známe z našeho dvacátého prvního století má své kořeny v šedesátých letech, neboť již tehdy se skutečnost umění stala na první pohled složitou a plnou rozporů, na druhou stranu, ale i dynamickou jako nikdy předtím. Veškerý pohyb a přijímání nových tendencí měl pochopitelně velkou řadu odpůrců a konzervativních zastánců velkých myšlenek uplynulé doby i jasně zpátečnických idejí, ale i mnoho optimistických nadšenců pokroku, zavrhujeících jakoukoli tradici vůbec jako obtížnou přítěž ve jménu radikální čistoty a nového začátku. Konzervativní společnost se s obavami dotazovala po smyslu tohoto uměleckého chaosu a hledala odpověď na otázku zda s sebou tyto novodobé módy nepřinášejí spíše tvůrčí a intelektuální úpadek.²⁴ Laciné soubory námitek a pochyb nad současnou výtvarnou situací prohlašovaly všechno nové za nebezpečné kosmopolitní výstřelky, které by mohly ovlivnit a zmanipulovat vlastní specifické cesty národní kultury. Takovéto sentimentálně pseudovlastenecké obavy

¹⁸ MOKREJŠ/HLAVÁČEK 2007, 21sqq.

¹⁹ NEŠLEHOVÁ 1991

²⁰ HLAVÁČEK 1993

²¹ ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO 1992

²² PETROVÁ 1993

²³ FRICKE 2004, 582sqq.

²⁴ CHALUPECKÝ 1994, 28sqq.

ostatně nepozorujeme v domácí kritice poprvé. Už ve třicátých letech bylo v podstatě každé umělecké dílo vymykající se požadované sdělnosti napadáno jako dekorativní, odvozené z cizího umění, samoučelné, obludné apod. I tehdy bylo nejhorším verdiktem usvědčení umělce z nedostatečného vztahu k Zemi. Země s velkým Z se stala devalvovaným pojmem, sloužícím jako krycí heslo pro tvorbu oficiálně prosperujících a v nejlepším případě jen technicky zručných výtvarníků.²⁵ Také v šedesátých letech se něco takového stalo pro umělce a teoretiky nových směrů, kteří toužili po konfrontaci s cizím prostředím, překonaným, směšným a dávno neplatným antagonismem, neboť již samu izolovanou představu svébytné národní kultury ve věku informací a komunikací považovali za absurdní.

Na sklonku padesátých let byla na české scéně aktuální především tradice kubismu a surrealismu, ale také velmi rázovitého magického realismu a poetického sensualismu.²⁶ Umělci se s ní vyrovnávali podstatně dříve než s abstraktním uměním, jehož představitelé byli jen málo známí nebo se o nich nevědělo. S dílem Františka Kupky, žijícího od roku 1895 v Paříži se (do jeho první výstavy v Čechách, konané po druhé světové válce)²⁷ mělo možnost se seznámit jen několik umělců a teoretiků, kteří měli to štěstí a setkali se s ní při svém pobytu v Paříži.²⁸ Bezprostředně po válce, kdy se vlna abstraktního umění rozlila po celém západním světě, se i u nás na krátký čas zdálo, že zdejší kultura konečně docení význam jejich předválečných průkopníků, avšak ihned po únorových událostech roku 1948 bylo veškeré abstraktní umění v Praze podle moskevského vzoru oficiálně prohlášeno za nepřijatelné. Nekompromisní zákaz byl zdůvodněn tím, že toto umění je ze všech směrů nejméně přístupné lidu. Bylo dáno do klatby a jeho vývoj se načas zastavil. O to silnější byl jeho nástup na konci padesátých a na začátku šedesátých let.²⁹ Novou rehabilitaci abstraktního umění v Čechách provedli hlavně mladí, kterým se stal právě nefigurativismus slohem jejich nejšťastnějšího tvůrčího období, v něm dozrávali a byli ještě plni optimismu.³⁰ Svě vlastní předchůdce si museli sami v podstatě znovuobjevit, neboť inkvizitoři raných padesátých let se starali o to, aby nenáviděné moderní umění nekazilo společnost opravdu důkladně a stírali jeho podobu především v povědomí mládeže.

Abstrakce se v první polovině šedesátých let stala symbolem úsilí o sdělnost a naléhavost uměleckého projevu, což se na první pohled může jevit jako zdánlivý paradox.

²⁵ ROUSOVÁ 1988, 14

²⁶ CHALUPECKÝ 1994, 33sqq.

²⁷ KUPKA 1946

²⁸ ROUSOVÁ 1988, 11

²⁹ MOKREJŠ/HLAVÁČEK 2007, 21sqq.

³⁰ ZEMINA 1994, 22sq.

Mladí umělci chápali abstrakci jako nejlepší způsob jak se přiblížit realitě, její podstatě, jak dát svým prožitkům adekvátní výraz.³¹ Jejich individuální projevy se vyhraňovaly a ve spojení s názorovou evropeizací i s otevíráním tradičních hranic mezi uměleckými disciplínami docházelo k obohacování druhovému i technickému, k názorovému rozšiřování, které se projevilo duchovním přerodem a novým chápáním tvorby, aktivizací diváků i regionů i dozráváním osobností.³² Sledujeme-li umělecký vývoj některých avantgardních umělců, nalézáme u nich odklon od figurativní tvorby zhruba mezi lety 1959–1963.³³ Tento počín měl svou část estetickou i morální, neboť zde šlo i o transformaci demokratického požadavku na svobodu informací a práva na svobodu osobního, necensurovaného projevu. V těchto letech dospěli mnozí umělci ke svému osobitému stylu.³⁴

Abstraktní umění našlo v Československu živnou půdu i přes nepříznivé okolnosti, které je zde stíhaly. Je třeba mít na paměti, že avantgardní projevy zde měly zcela odlišné podmínky a možnosti ve srovnání s těmi, které umělcům poskytoval svobodný svět demokracie.³⁵ I přesto zde byla vytvořena například zcela specifická alternativa evropského informelu.³⁶ Na sklonku padesátých let, kdy už v západní Evropě vlna informelní nefigurace opadala, kdy v Americe Tobey, Rothko, Neuman, Kline a Pollock dokončovali svá díla v prostředí tak úrodném, že z něj zanedlouho vzešla sebevědomá generace pop-artu a ovlivnila evropské výtvarné umění,³⁷ v té době se čeští umělci začali, třebaže opožděně, zabývat expresivní a jinou nefigurativní tvorbou a znovu pro sebe začali objevovat expresionismus a mnoho jiných ismů dvacátého století. Po dlouhé době tak sami sebe promítli do role dědiců Osmy, Skupiny, Tvrdošijných a všech dalších představitelů moderního umění v Čechách, až po válečnou skupinu 42 a RA.³⁸

Rostoucí normálnost tvůrčích podmínek, k nimž patřil i styk s cizinou, posouvala do popředí jejich zorného pole stále naléhavěji současné hodnoty a většina se tak pochopitelně začala nejprve zabývat tím, co mezi nimi bylo nejnápadnější, ne však vždy již nejaktuálnější, tj. tachismem, akční a gestickou malbou, materiálovou či strukturální a samozřejmě jejich obdobami v sochařství. Fakt, že české duchovní podnebí příliš nepřálo abstraktnímu umění ani v dřívějších dobách, touhu po jeho uchopení ještě zvětšoval, jako by byla přímo úměrná jeho zapovězenosti. Teprve když se těmito umělci

³¹ HLAVÁČEK 1993

³² MOKREJŠ/HLAVÁČEK 2007, 21sqq.

³³ PRIMUS 2003, 7

³⁴ POHRIBNÝ 1994, 17

³⁵ CHALUPECKÝ 1994, 30

³⁶ NEŠLEHOVÁ 1997

³⁷ RUHRBERG 2004, 269sqq.

³⁸ MOKREJŠ/HLAVÁČEK 2007, 21sqq.

podářilo se s problematikou nefigurativní tvorby vyrovnat, osvojit si ji a názorově dozrát, mohlo dojít ke skutečnému odlišování skupin a osamostatňování jednotlivců.³⁹

Struktura uměleckého dění doby do zlomového roku 1964 byla u nás velmi spletitá. Její formaci je třeba posuzovat už s vědomím předchozího vývoje, tj. doby druhé poloviny padesátých let, kdy nastalo postupné uvolňování kulturní cenzury a kdy změny směrnic někdejšího Svazu čs. výtvarných umělců umožnily zakládat tvůrčí skupiny.⁴⁰ Jejich nebývalý rozvoj tvoří jednu z mnoha zvláštností umělecko-historického vývoje tohoto období. Nikdy ve dvacátém století jich nebylo více a není divu. „Právě tato mladá generace překonala snad všechny dřívější i pozdější množstvím, rozpětím a tvořivou energií, nadrženy druhou světovou válkou a událostmi první poloviny let padesátých.“⁴¹

Skupiny vznikaly většinou potichu, skromně, často v návaznosti na prvorepublikovou modernistickou tradici, ale s živelným elánem, z potřeby uniknout šedivosti tehdejšího kulturního života. K zakládání skupin existoval ale i důvod ryze praktický a dobový, na rozdíl od jednotlivých výtvarníků měla skupina obvykle jednodušší pozici při přípravě výstavy, která vždy musela projít schvalovací procedurou ve Svazu československých výtvarných umělců i v různých místních politických orgánech. Vzhledem k tomu, že jako jejich předobraz vystupoval hlavně meziválečný Mánes a jeho výtvarná činnost od malířství a sochařství přes architekturu a užité umění až k literatuře, snažily se některé nové skupiny naplnit také tyto mezioborové ambice. Na počátku, v roce 1957, byl nástup skupin na uměleckou scénu jen velmi opatrný a probíhal dosti složitě, v letech 1959 a 1960 však rapidně narostl na síle a pro umělce, kteří se chtěli podílet na renesanci modernismu, bylo takřka nemyslitelné, aby se do nějaké tvůrčí skupiny nezapojili. Za tím vším se skrývala touha po uplatnění tvůrčí svobody, ale i snaha o rehabilitaci skupinového úsilí, tak typického pro meziválečnou instituci modernismu a avantgardy.⁴²

Téměř paralelně se v Čechách a na Moravě formovalo velké množství sdružení. Nejprve roku 1957 to byla početná skupina Máj 57, která se brzy představila na několika výstavách.⁴³ Většího významu ale nabyly dvě menší skupiny, Trasa (původně Trasa 54), která veřejně vystoupila taky roku 1957 a skupina UB 12 (původně 14 UB), která se utvářela roku 1958 z odpadlíků Umělecké besedy a vystoupila poprvé roku 1962.⁴⁴ Mimoto vznikalo mnoho jiných skupin jako byly Etapa, MS 61, Experiment, Křižovatka,

³⁹ ZEMINA 1994, 24

⁴⁰ LAHODA 1997, 99 sqq.

⁴¹ ZEMINA 1994, 22

⁴² LAHODA 1997, 99 sqq.

⁴³ Tvůrčí skupina Máj 1964

⁴⁴ Tvůrčí skupina UB 12 1962

Profil, Index, Grafis, 8 výtvarníků, Náhledy, Skupina 66, MG, Konfrontace, Proměna, Brno 57 Profil 58 nebo M Brno (poslední tři v Brně), na širší Moravě pak Kontrast nebo Setkání nebo 5+2, v Teplicích vzniklo sdružení Krok, V severních Čechách Skupina 7, Objekt, Kolektiv severočeských výtvarníků, v jižních Čechách Kolektiv a 6 výtvarníků z jižních Čech.⁴⁵ Jen stěží lze však porovnávat jejich kvalitu a trvání. Častokrát se kladl větší důraz na vnitřní porozumění než na stylovou a tematickou soudržnost tvůrců. Nové kolektivy více spojovalo spíše vědomí toho co nechtěly, než toho co chtěly.⁴⁶

Vztahy mezi skupinami byly soutěživé, ale přátelské, v konečném důsledku byla hodnotnější tvůrčí individualita, než příslušnost ke skupině. Skupinovým aktivitám také obvykle chyběla programová vyhlášení a manifesty. Situaci dobře vystihl Jindřich Chaloupecký, který kritizoval zaměnitelnost děl, která, vystavovala-li by se v rámci jiné skupiny, nic by se nestalo, neboť skupiny ve většině případů nebyly programní. Zároveň zmiňuje nebezpečnou uzavřenost skupin z hlediska konfrontace výtvarníků pouze ve svém přátelském kroužku.⁴⁷ Složitost situace spočívala také v tom, že, pomineme-li oficiální umění, zde bylo několik druhů skupin - některé byly pokrokově orientované, tradiční nebo s pseudomodernistickým zaměřením, které působily v rámci Svazu, dále solitéři a pak skupiny a individuality stojící programově i s naprostou lhostejností mimo svazové posvěcení, k těm patřili zejména Šmidrové, okruhy kolem Mikuláše Medka a neveřejných Konfrontací roku 1960. Mezi tvůrčími skupinami, až na konformní výjimky, jako byla např. skupina Říjen patřily na půdě Svazu k nejprogresivnějším Máj 57, Trasa a UB 12.⁴⁸

Období adorace modernismu s sebou ovšem přineslo i řadu problémů v důsledku přecenění skupin jako modernistických institucí. Již v polovině šedesátých let začalo být zřejmé, že nadprodukce skupin a rozliv abstrakce, který u nás v té době nastal, začal znejasňovat i rozměňovat smysl i původní záměr, kterým disponoval na konci předchozího desetiletí. Výstavy skupin se staly takřka oficiálním produktem doby,⁴⁹ v zájmu teoretiků i umělců proto bylo ukázat výhradně kvalitní a autentická díla a to v úzkém výběru. První takto koncipovaná výstava se uskutečnila v roce 1964 a dostala název Výstava D, podle skupiny D–Démoni, ta preferovala tvorbu subjektivně exaltovanou, existenciálně úzkostnou a vyjadřující se ztýranými povrchy hmotných a zvrásněných struktur obrazů, objektů a plastik. Účastnili se jí všichni, kteří vystavovali na Argumentech 62, přizváni byli Sekal, Nepraš, Janošek a Valenta. Vzhledem k předchozímu vývoji daného fenoménu (skupina zahrnovala jak novosurrealisty tak

⁴⁵ LAHODA 1997, 99sqq.

⁴⁶ ZEMINA 1994, 22

⁴⁷ CHALUPECKÝ 1994, 26sq.

⁴⁸ NEŠLEHOVÁ 1994, 14

⁴⁹ LAHODA 1997, 99sqq.

český informel), který byl v té době již za svým zenitem, byla tato výstava spíš výraznou tečkou za celou aktivitou.⁵⁰

V té době se začaly otevírat výstavy, a byly to právě výstavy výše zmíněných skupin, které podávaly úplnější obraz o našem výtvarném umění. Jako záměrný protiklad negativistické tendenci, která vyznačovala Výstavu D, koncipoval v roce 1963 teoretik Jiří Padrta skupinu Křižovatka.⁵¹ Zakládalo ji osm umělců zvučných jmen - Vladimír Burda, Richard Fremund, Jiří Kolář, Běla Kolářová, Karel Malich, Vladislav Mirvald, Pavla Mautnerová, a Zdeněk Sýkora, z nichž každý určitým způsobem experimentoval.⁵² Jiří Padrta program Křižovatky formuloval velmi pregnantně a soustředěně. Chtěl se distancovat od romantických přístupů minulosti a šlo mu o obrat směrem k objektivním tendencím, opřeným o „důsledné principy konstruktivního pořádku, proporce a čísla.“⁵³ Převratné bylo už to, že zde poprvé Zdeněk Sýkora vystavil své kinetické struktury, Karel Malich své geometrické reliéfy a Jiří Kolář bílé chiasmáže. Na scéně se tak zjevil nový druh citlivosti k dynamickému pohybu ve strukturách současné doby - „čistý a jasný jak v první den zrození, zároveň nasycený celou soudobou lidskou zkušeností.“⁵⁴ Tato nová senzibilita stimulovala myšlenky, které se projeví ve větším počtu originálních výtvarných objevů a v rozmanitých polohách tvorby zúčastněných umělců.

⁵⁰ NEŠLEHOVÁ 1997

⁵¹ PADRTA 1964

⁵² MACHALICKÝ 2008, 22

⁵³ PADRTA 1966

⁵⁴ PADRTA 1966

4 Nová citlivost a konstruktivní tendence v dobovém, společenském a umělecko-historickém kontextu

Chceme-li se zabývat novou citlivostí jako fenoménem a uměleckými tendencemi které ji tvořily, je v první řadě vhodné, ba dokonce bezpodmínečně nutné, pohlédnout na ně z hlediska dobového a společenského kontextu šedesátých let dvacátého století a doby bezprostředně předcházející. Sledujeme období plné zvratů, nových proudů ve výtvarném umění, stejně jako novot v jiných oblastech lidského života. Nelze ignorovat pozadí změn v kulturním i společenském životě, stejně jako je třeba zohlednit jejich základní souvislosti s obdobím padesátých let se všemi jeho zvláštnostmi. Teprve tento pohled nám umožní zařadit vznik a vývoj daných principů do konkrétního historického údobí a toto zhodnocení nám pomůže lépe pochopit záměry a umělecké pohnutky tehdejších výtvarníků. Šedesátá léta bezpochyby představovala významné údobí v životě naší země, neboť tehdy si celá společnost a všechny její složky položily otázku, jak dál. Tato sebereflexe a úvahy o další cestě společenského vývoje vyvrcholily ve všeobecném pocitu nezbytnosti změny.

Situace, v níž se rozvíjelo československé umění v šedesátých letech se zrodila jako důsledek úspěchu čs. pavilonu na světové výstavě v Bruselu (1958). Všechny vystavené práce, včetně architektury pavilonu, obecně více či méně odporovaly generální linii v kultuře.⁵⁵ A nejen to, zahraniční pavilony plné abstraktního umění poskytly umělcům cenné zkušenosti, které byly po návratu do Československa hojně diskutovány a předávány dále.⁵⁶ To nepopíratelně vedlo k určitému ochromení stranického diktátu nad výtvarným uměním. Není zde samozřejmě prostor na popsání složitosti celé situace, která tehdy nastala, a je pravdou, že nemáme, a ani nemůžeme mít, dostatek informací k jejímu podrobnému zhodnocení. Evidentním se však zdá být fakt, že tyto události vedly mladé tvůrce k tomu, aby odložili dosavadní uzavřenost a strach a dělali to, co považovali za umělecky nutné. Toto zjištění by nás však za žádnou cenu nemělo zmást a přivést na scestí často zmiňovaných zobecňujících úvah, které se snaží ztotožňovat dění na začátku šedesátých let v oblasti výtvarného umění s pozdějším děním politickým. Všichni zúčastnění umělci se ve svých publikovaných úvahách shodují, že české umění té doby nebylo politické. Existoval zde spíše odpor k čemukoli doktrinárně nařizovanému, zapříčiněný násilným vstupem politiky do umění, který předepsal již komunistický režim

⁵⁵ KRAMEROVÁ 2007

⁵⁶ PRIMUS 2003, 9

po roce 1948. Paradoxní je, že u nás i mezi širokými laickými vrstvami bylo v té době aktuální umění pro umění.⁵⁷

Umění šlo vlastními cestami bez ohledu na to, zda bude mít možnost řádného zveřejnění a příslušnou publicitu. Vycházelo a žilo z potřeby tvorby, z nového pohledu na skutečnost, ve které byla realita značně dezinterpretovaná. Motivací nebyl odpor k režimu, ten byl spíše ignorován, ani nešlo o impulz ze strany politiky, natož o vytváření utopických programů.⁵⁸ V západní Evropě se stal rok 1968 rokem levicových bouří, situace u nás byla ovšem opačná. Spojení českého umění s revoltou na západě v podstatě neexistovalo a je pochopitelné, že právě ono levičáctví bylo tím, co Čechům vadilo a bylo jim často i k smíchu. Někteří umělci nahlíželi na bouřlivé uvolnění šedesátého osmého roku s velkou měrou skepse, neboť právě ono poskytovalo šance také těm, kteří se nestačili jakkoli do té doby prosadit a odvažovali se větších gest teprve tehdy, když jim relativně nic nehrozilo.⁵⁹

Během padesátých a šedesátých let existovaly mezi umělci velké rozdíly v přístupu k tomu, jak postupovat. Někteří se rozhodli pro ústraní, jiní pro nepovolené, soukromé výstavy, jiní se snažili o veřejné střety. Každý však, kdo posunul svůj výraz za hranice vymezených možností, přispíval k procesu demontáže tehdejší kulturní politiky. Byla to přirozená nutnost jít vpřed navzdory všemu omezování a ponížení, které většina tehdejší generace snášela. K otevřenému střetnutí oficialit s opozicí došlo na sjezdu Svazu československých výtvarných umělců v prosinci roku 1964, kde si malíř Obrátil ze skupiny Etapa svým odvážným vystoupením vynutil tajné hlasování a celá fraška s hotovým připraveným výborem se ocitla v troskách.⁶⁰ Byla to především zásluha tvůrčích skupin vzniklých během druhé půle padesátých let a na začátku šedesátých, jejichž představitelé jako první začali proti vedení Svazu vyhlášovat nárok na tvůrčí svobodu. Součástí revolty bylo i vytvoření volného seskupení Bloku výtvarných skupin a rozsáhlá výstava Jaro 62.⁶¹ Svými aktivitami se tedy přímo podíleli na svržení konzervativního vedení Svazu.⁶² V něm tak došlo k novému obsazení, předsedou se stal Adolf Hoffmeister, mezi místopředsedy byli zvoleni Stanislav Libenský a Jiří Kotlík a v předsednictvu mimo jiné zasedli Jindřich Chaloupecký, Miloslav Chlupáč, Čestmír Kafka, Jan Kotík, nebo Ladislav Novák. Požadavky, které se objevily v závěrečném sjezdovém prohlášení, nebyly do té doby ani myslitelné, natož realizovatelné. Důraz byl nově

⁵⁷ KNÍŽÁK 1994, 8

⁵⁸ NEŠLEHOVÁ 1994, 14

⁵⁹ KNÍŽÁK 1994, 8

⁶⁰ KOLÍBAL 1994, 11

⁶¹ Jaro 62 1962

⁶² CHALUPECKÝ 1994, 26

položen na všestrannou podporu tvůrčí atmosféry, umělci měli být informováni o všem, co se dělo ve výtvarném umění na celém světě, otevíral se zahraniční styk a ediční činnost.⁶³ Došlo k uvolnění umělecké scény a s ním souvisejícímu zveřejňování současné tvorby v plné šíři. Pro informelní abstrakci, jež byla tehdejším hlasem neoficiálního umění, už ale bylo na využití této příležitosti příliš pozdě.⁶⁴ Vývoj šel rychle kupředu a formoval se nový okruh zájmů. V této chvíli také došlo k aktualizaci konstruktivismu.

Nové umění se zpočátku setkávalo s nepochopením veřejnosti a z oficiálních míst bylo nezdůvodnětelně pronásledováno. Postupně však, jak se společnost, uvědomující si nutnost hlubokých změn, naučila přijímat jako samozřejmé a potřebné i jiné jevy, dotud považované za zcela nepřijatelné, stalo se i nezobrazující umění běžnou věcí. Většinou se namítalo, že je nám konstruktivistický projev cizí, že se v české výtvarné tradici nemá oč opřít, že je to nežádoucí import.⁶⁵ Tato tvrzení byla spolehlivě vyvrácena pozdějšími badateli, ale i přímými účastníky tehdejších dějů, jak se o tom přesvědčíme na následujících stranách. Konstruktivistický princip stanul na jednom z extrémních pólů tehdejší výtvarné scény, která se po vzniku tvůrčích skupin začala plodně rozrůžňovat. Josef Hlaváček v textu *Konstruktivismus šedesátých let a jeho vyznění* srovnává tzv. druhou avantgardu, k níž je nutno řadit i český konstruktivismus s generací avantgardy na počátku dvacátého století.⁶⁶ Tehdy umělci nepochybovali o tom, že je možné společnost uspořádat na nových základech, které jsou pevně spjaty s pokrokem vědy a techniky, a že právě umění je experimentálním ověřováním zamýšlených změn.⁶⁷ V tomto je možné podle Hlaváčka spatřovat jistou kontinuitu se šedesátými lety. Konstruktivismus se nám tak jeví jako umění naděje, které se objevuje v obdobích, kdy se ve společnosti čeká pozitivní změna.⁶⁸ Paralelu je však možné hledat jen částečně. Společný pozitivní vztah k moderní technické civilizaci je evidentní, v českém umění šedesátých let však jen těžko můžeme hovořit o projekci umění do revoluční role v politice. Podle všech dostupných pramenů je zřejmé, že umělecké dění, které došlo svého vrcholu v šedesátých letech, ale mělo své předchůdce už v době temna padesátých let, nemůžeme, co do významu, s uskutečněním změn politického klimatu nijak ztotožňovat, neboť zde vždy existovalo spíše paralelně.

Nadechnutí, které trvalo necelých pět let, bylo ukončeno nastupující normalizací na začátku sedmdesátých let. Z oficiálních míst přichází razantně působící strategie

⁶³ NEŠLEHOVÁ 1994, 14

⁶⁴ NEŠLEHOVÁ 1997

⁶⁵ HLAVÁČEK 1993

⁶⁶ HLAVÁČEK 1993

⁶⁷ FOSTER 2007, 148sqq.

⁶⁸ HLAVÁČEK 1993

zamlčování odlišně myslících, programové zapomínání a masová psychóza strachu. Paměť účastníků kvasivého procesu šedesátých let s obnovou moderních hodnot vyhasíná. Někteří přímí účastníci se stali vnitřními emigranty, kteří, dávající přednost klidu v izolaci, zamlčovali své vlastní zásluhy.⁶⁹ Nad jinými bylo vysloveno anathema a měli upadnout v zapomnění. Někteří umělci zcela rezignovali na samostatnou tvorbu, někteří se utekli do sféry užitého umění a jiní se podřídili dobovým normativům. Po změně kulturně – politických podmínek na počátku sedmdesátých let většina umělců opustila tvorbu v rámci skupiny a vydala se dál vlastními cestami. Normalizace jakoukoli snahu o vybočení ze státem doktrinovaného kurzu, tvrdě potírala. To byl de facto také případ umělců z okruhu nové citlivosti, jejíž některé členy stoupající tlak ve společnosti dohnal k emigraci.⁷⁰

4.1 Kořeny českého umění v evropské moderně a avantgardě a vliv soudobých uměleckých proudů

Tradice ve světě, na kterou navázali čeští konstruktivisté šedesátých let, ale nejen oni, také široce rozvrstvený proud tvorby, který jsme si již stihli charakterizovat a zařadit do sféry nové citlivosti, je velmi dlouhá a bohatá. Na začátku stojí patrně už chladné kompozice Pieta Mondriana z roku 1913,⁷¹ myšlenky suprematismu, formulované Kazimírem Malevičem⁷² a jeho časnější práce a na něj navazující tvorba generace ruských konstruktivistů. Byla to právě desátá státní výstava v Moskvě v roce 1919, která byla největší přehlídkou sovětské výtvarné avantgardy a zároveň i počátkem nové porevoluční názorové rozrůzněnosti. V pojetí Kandinského, Maleviče, Pevsnera a Gaba byly malířství a sochařství svobodnou a svébytnou duchovní činností, zjevující citlivému divákovi nový obraz světa. Proti nim stála Tatlinova a Rodčenkova idea konstruktivismu, který chápe umělcovo formální zpracování především jako inženýrství, jako práci vedoucí k nezbytnému zlepšení praktického života člověka. Proto také konstruktivismus znamenal revoluci v architektuře, divadelním výtvarnictví, typografii, fotomontáži a plakátové tvorbě.⁷³

Všechny předchozí snahy ruské avantgardy syntetizovala práce výmarského a desavského Bauhausu, který se později stal nejvlivnější školou modernistického umění a

⁶⁹ POHRIBNÝ 1994, 16

⁷⁰ VALOCH 2007, 575

⁷¹ GOLDING 2003, 7sq.

⁷² PADRTA 1996, 26

⁷³ RUHRBERG 2004, 161sq.

uměleckého designu 20.století. Jeho výtvarný styl se velmi brzy striktně vymezil proti projevům akademismu a jiným dosavadním konzervativně zaměřeným kulturním proudům a už od roku 1923 byl označován za symbol racionalizace a modernizace životního stylu.⁷⁴ Tyto myšlenky našly o tři desetiletí později silnou odezvu u představitelů českého umění přelomu padesátých a šedesátých let, kteří se distancovali zejména od oficiálního umění, ale i od širokého spektra neoficiální dobové produkce. Většinou to také byli učitelé a žáci Bauhausu, kteří, jako druhá vlna, šířili ideály geometrického a konstruktivního umění po celé Evropě a přesazovali tyto myšlenky i do Spojených států.⁷⁵ Po nich přicházeli členové sdružení *Abstraction – Création* a skupiny *Cercle et Care*.⁷⁶ Do tohoto široce rozvětveného proudu konstruktivního formálního umění musíme ale zahrnout i vlnu geometrické abstrakce třicátých let až po novou tendenci, optické umění a novou abstrakci. Všichni členové těchto hnutí vypracovali řadu řešení, jejímž společným jmenovatelem je představa světa a vesmíru jako idealizované harmonie sil, se kterou se člověk ztotožňuje všemi schopnostmi svého rozumu a citu.⁷⁷ Také čeští umělci pocítili každý v určité fázi své tvorby živost a aktuálnost tohoto dědictví, záhy však i omezenost většiny jeho minulých klasických řešení.

U průkopníků rané abstrakce, v jejich snahách o utváření geometrických a konstruktivních forem, byl zároveň vždy velmi značný vliv filozofie. Někteří umělci se nechávali vést platónskou nebo spiritualistickou filozofií. Malevič, Kandinskij, Mondrian a Kupka byli ovlivněni teozofií, která (kromě jiného) tvrdila, že člověk se vyvinul z fyzického do duchovního stavu v řadě stupňů, jež lze evokovat geometrickými formami.⁷⁸ Hegelova teorie dialektiky zase tvoří důležitý faktor v posunu Mondrianova díla, který po dlouhém období hledání dochází k čisté abstrakci v polovině roku 1916 při práci na *Kompozici v čarách*. Piet Mondrian navazoval v podstatě na kubismus, na moment, kdy se kubismus ocitl na hranici naprosto abstraktních mřížek a ucouvl zpět. Podobnou cestou kráčelo i mnoho jiných umělců, kubismus se pro ně v podstatě stal prahem, přes který řada z nich přecházela k abstrakci, protože zpochybňoval povahu vnímané reality a jeho zájmy byly čistě formalistické. Z velkých průkopníků abstrakce se kubismus ve svém díle rozhodl ignorovat pouze Kandinskij, ačkoli si byl jeho vývoje i významu plně vědom.⁷⁹ Mondrianovo dílo se začalo rapidně rozvíjet až poté, když se úplně oprostil od závazku zobrazení. Teprve tehdy se zrodil jeho zralý styl, který nazýval

⁷⁴ DROSTE 1990

⁷⁵ FOSTER 2007, 343

⁷⁶ FOSTER 2007, 287

⁷⁷ PADRTA 2001, 307

⁷⁸ FOSTER 2007, 148sqq.

⁷⁹ GOLDING 2003, 5

neoplasticismus. Stejnými problémy se začali zabývat jeho mladší kolegové soustředění kolem časopisu *De Stijl*, založeného v roce 1917. Program jejich hnutí byl již zcela modernistický. Všichni se začali zabývat utopickou představou začlenění umění do životního prostoru, která byla jako pohled na modernismus stejně tak klíčová u ruských suprematistů a konstruktivistů. Tito autoři, počínaje Tatlinem, pojímali umění jako předobraz správného uspořádání společnosti. Souznění revolučního charakteru společenské a umělecké praxe se u nich projevovalo ve zdůrazňování pohybu jakožto určujícího prvku společného modernímu umění i moderní civilizaci a v akcentování technicistní povahy nového umění.⁸⁰ Svou tvorbu pojímali jako logické vyvrcholení umění minulosti.

Malevičkova tvorba by byla zřejmě nemyslitelná bez Tatlinových materiálových konstrukcí, podobně by se celá raná ruská avantgarda neobešla bez velkého vlivu obrazů sběratelů Michaila Morozova a Sergeje Ščukina, které byly získány ve Francii. Vzájemné ovlivňování, inspirace a trvalá myšlenková výměna mezi Východem a Západem byla natolik značná, že paralely můžeme směle nalézat prakticky kdekoliv. Patrný je například vliv Kupky, Kandinského a Čiurlionise, bez nichž bychom si celé západní abstraktní malířství dokázali jen stěží představit.⁸¹

Pro nás je důležité především promyšlení vlivu Františka Kupky, jehož malba byla v Československu zhodnocena teprve v šedesátých letech. Kupka, přibližně v téže době jako Kandinský a dříve než Delaunay nebo Malevič – kolem roku 1910 – došel k vlastnímu, neobyčejně živému a soustředěnému výtvarnému jazyku, vybudovanému na nekonečně tvořivých vztazích linií, barev a ploch, na jejich schopnosti žít vlastním, nezprostředkovaným životem.⁸² Jiří Padrta vyzdvihuje jeho úlohu co se týče vlivu na konstruktivní projev českých umělců šedesátých let, když píše: „Výrazná racionální korektura kontemplativní a mystické noty přiváděla tohoto umělce téměř ve všech údobích jeho díla k čistě konstruktivním malířským architekturám formy a prostoru, jež jsou paralelní k jeho ostatním básnicko – filozofickým ambicím.“⁸³ Stejně tak hodnotí roli pařížského sdružení *Abstraction – Création*, ve kterém byli sdružení ještě další dva Češi - František Foltýn a Jiří Jelínek.⁸⁴ V tomto uskupení vznikly z tohoto hlediska zvláště významné Kupkovy černé a bílé abstraktní malby.⁸⁵ Částečný negativní postoj ke Kupkově

⁸⁰ FOSTER 2007, 148sqq.

⁸¹ RUHRBERG 2004, 162sqq.

⁸² ROUSOVÁ 1988, 14

⁸³ PADRTA 2001, 307

⁸⁴ KRÁL 1988

⁸⁵ RYBIČKA 2008

odkazu (daný zřejmě i odmítavým vztahem k secesi, z níž Kupka vycházel),⁸⁶ nejednou v Čechách planě problematizovanému z hlediska souvislosti s národním prostředím a tradicí, nezabránil usazení vlivu jeho díla do českého tvůrčího povědomí. Velkolepým způsobem ho připomněla Kupkova souborná výstava v Praze roku 1946,⁸⁷ která sice prošla za obecných rozpaků oficiální avantgardy⁸⁸ a její ohlas byl celkově poměrně slabý, zanechala však v Praze významný soubor padesáti čtyř obrazů v Národní galerii. V šedesátých letech pak byla Kupkova malba doceněna nejdříve zajímavě koncipovaným souborem v píseckém muzeu⁸⁹ a posléze, v roce 1968, velkou monografickou výstavou,⁹⁰ která však přišla do Prahy přes Kolín nad Rýnem, Mnichov, Vídeň a Amsterdam. K výstavě uspořádala národní galerie symposium a současně vyšla také velká Kupkova monografie od Ludmily Vachtové.⁹¹

Třetí vlna tohoto umění ve světě, zejména v druhé polovině padesátých let, uvádí původní strnulé kompozice prvního a druhého období do pohybu. Začíná to rozlivem konkrétního umění, využívajícího aritmetické propočty. Termín „konkrétní umění“ použil poprvé holandský umělec Theo van Doesburg, který se už předtím proslavil svou vůdčí rolí v hnutí De Stijl. S tím souviselo i ustanovením skupiny Movimento arte concreta (M.A.C.) v Miláně v roce 1948.⁹² Manifestace podobných snah bychom pak našli mimo jiné na výstavách skupiny Exat 51 v Záhřebu v roce 1951,⁹³ a u mezinárodního programového hnutí skupiny Zero (1957- 1966).⁹⁴ Právě ona celá škála tvorby a rozmanitost přístupů skupiny Zero, nejen jeho německé sekce, ale i jeho holandských, italských či francouzských členů, odpovídá podobným kritériím jako český fenomén nové citlivosti. Někteří z našich tvůrců si tuto příbuznost uvědomovali, jiní inspiraci hledali a nalézali jinde, v americkém minimal artu, v německém systémovém umění, v ruském či italském kinetismu, či u předchůdců konceptuálního myšlení, jako byli Hans Haacke, či David Lamelas, pro které byla tehdy aktuální práce s přírodními fenomény.⁹⁵ Jednoznačné paralely s českým uměním bychom mohli nalézt také v luminokinetickém umění LeParcově, nebo v informační estetice Maxe Benseho. Bylo by však mylné domýšlet, že všechny tyto proudy, včetně aktivit skupiny Zero, měly pro to, co se v Čechách nazývalo konstruktivismem, povahu inspiračního zdroje. Spíše spolu s ním zaplňovaly vzniklou

⁸⁶ HLAVÁČEK 1990

⁸⁷ KUPKA 1946

⁸⁸ PADRTA 2001, 307

⁸⁹ KUPKA 1962

⁹⁰ VACHTOVÁ/BUŽGOVÁ/FÉDIT 1968

⁹¹ VACHTOVÁ 1968

⁹² FOSTER 2007, 289

⁹³ SUSOVSKI 2001

⁹⁴ HAVRÁNEK 2002

⁹⁵ FOSTER 2007, 557

mezeru, nastupovaly do dotud neobsazeného pólu protikladu, jehož opačným pólem byla lyrizující, informální či expresivně a existenciálně dramaturgizující poloha.

4.2 Uvedení konstruktivních tendencí do Čech

Sledujeme-li vývoj abstraktního umění v průběhu celého uplynulého století, zjišťujeme, že se na české výtvarné scéně vyznačuje určitými specifiky. K nim na prvním místě patří fakt, že české umění ve všech jeho rozmanitých projevech zavazuje určité téma – obsah, jehož geneze může být různá. V podstatě u nás nelze uvažovat o abstrakci jako o jakémsi apriorním výtvarném stylu, ale spíše jako o rozrůzněných tendencích, které nějakým způsobem využívají procesu abstrakce. Je třeba přihlídnout ke všem formám, jakými se v českém umění přehodnocovaly podněty z jiných oblastí, především z lyrického kubismu a surrealismu, které měly v našem prostředí velmi odolnou minulost. Hana Rousová v katalogu k výstavě *Linie, barva, tvar*, která představila tvorbu jednačtyřiceti malířů a sochařů blízkých francouzským skupinám *Cercle et Care* a *Abstraction Création*, v jejichž tvorbě hrají tendence k abstrakci dominantní roli, uvádí, že tzv. abstraktní umění, se svými přednostně formálními aspekty, i přes jeho četné projevy, nikdy v Čechách nenašlo dostatečně živnou půdu.⁹⁶ Svědčí o tom mimo jiné fakt, že přibližně polovina autorů zastoupených na výstavě patří dosud k nedostatečně zhodnoceným, nebo dokonce zcela zapomenutým osobnostem českého umění. Ve své podstatě měla jejich tvorba spíše racionálně orientovanému umění vzdálený, lyrizující charakter.

Z toho můžeme usuzovat, že všechny polohy českého umění, pracující nějakým způsobem s výtvarnou abstrakcí, mají svého druhu reálné, mimovýtvarné východisko, které potom každou konečnou autonomní výtvarnou formu do jisté míry tematizuje.⁹⁷ Nejspíš také právě odtud lze zdůvodnit, proč v Čechách neměla v podstatě žádné uplatnění neosobní geometrická abstrakce a její přísný řád. Jiří Padrta ve své stati *Konstruktivní tendence* tuto domněnku potvrzuje: „Uvedení konstruktivních tendencí bylo pak dvojnásob obtížné a údajně nelogické v zemi, kde se vliv suprematismu, konstruktivismu, neoplasticismu a geometrické abstrakce odehrál téměř výhradně jen na stránkách časopisů – v zemi převážně romantické tradice, v níž předpoklady

⁹⁶ ROUSOVÁ 1988, 10

⁹⁷ ROUSOVÁ 1988, 29

konstruktivního myšlení zůstaly často jen latentní.⁹⁸ Je zajímavé, že ještě v padesátých letech se vedly vážné teoretické úvahy o tom, zda je vůbec konstruktivní a z konstruktivismu vycházející tvorba v českém prostředí legitimní. O to víc bylo překvapivé, jak byly v šedesátých letech a především pak v jeho druhé polovině do sféry nové citlivosti tendující projevy početné.

Bylo by nepřesné se domnívat, že v našem prostředí nemají konstruktivní tendence žádné předchůdce. Situace je poněkud složitější, protože čeští konstruktivisté navazovali svůj vztah s domácí tradicí tam, kde bychom ho prvoplánově nehledali. Odvolávali se například na stavebnost vlastní obrazům Jana Preislera a obraceli se tak spíše k umělcům racionálnímu projevu dosti vzdáleným. V tom jakoby se nevědomky opakovala cesta ke geometrické abstrakci, která většinou vedla, provázena barevnou a tvarovou redukcí, od zobrazování vnějších skutečností přes stále více zobecňovanou, abstrahovanou podobu reality až k postižení její podstaty čistými výtvarnými prostředky. Tedy cestou jakou museli v desátých a dvacátých letech vykonat jejich předchůdci z první avantgardy, nejzřetelněji asi Piet Mondrian.⁹⁹ Tento způsob hledání je pochopitelný, zvláště přihlédneme-li k tomu, že většina předchůdců abstraktní malby u nás, zůstala, dalo by se říci, v objevování konstruktivního tvarosloví na půli cesty. Jindřich Štýrský, Toyen a Otakar Mrkvička sice v polovině dvacátých let namalovali řadu geometricky strohých abstraktních kompozic, zbavených jakéhokoli odkazu k vnější skutečnosti, brzy se však ukázalo, že to bylo jen přechodné období. Artificialismus Štýrského a Toyen i lyrický kubismus Františka Muziky, Aloise Wachsmanna, Emila Filly a dalších se nepředmětnému umění velmi vzdaloval.¹⁰⁰

Samotné pojetí autonomní formy, založené na vzájemných kompozičních vztazích elementárních výtvarných prvků, předznamenal v Čechách už před první světovou válkou analytický kubismus s o něco pozdějším kubofuturismem a počátkem dvacátých let devětsilská verze purismu a některé ozvuky neoplasticismu. Důsledně ho však devětsilský okruh realizoval až kolem roku 1925, když ovlivněn konstruktivismem geometrizoval poetistickou koncepci obrazu.¹⁰¹ Teigův ideál dvou poloh programu Devětsilu, daných póly poetismu a konstruktivismu, byl na onom druhém pólu reprezentován spíše fotografií, architekturou, typografií a scénografií. Volné umění šlo jinudy.¹⁰² O abstraktních tendencích v širším měřítku lze v českém výtvarném umění

⁹⁸ PADRTA 1966

⁹⁹ GOLDING 2003, 7sq.

¹⁰⁰ CHALUPECKÝ 1994, 24

¹⁰¹ ROUSOVÁ 1988, 12

¹⁰² HLAVÁČEK 1993

uvažovat až ve třicátých letech. K jejich charakteristikám patří silný individualismus a nedostatek mezinárodních kontaktů.¹⁰³

Jako jediný z umělců žijících v Čechách, kteří měli možnost osobně se zúčastnit jak zrodu, tak i nejslavnější éry druhé internacionální vlny abstraktního umění ve světě, byl František Foltýn. Problémům abstrakce se bez jakýchkoli odboček věnoval nepřetržitě přes deset let. Nepřímo, prostřednictvím svého následovatele Jiřího Jelínka se mu podařilo ovlivnit styl jediného relativně programového seskupení abstrakcionistů v Čechách – skupiny Kvart. Ta vznikla v roce 1935 ze stálého výtvarného okruhu kulturního časopisu Kvart, který otiskoval na svou dobu mimořádně kvalitní reprodukce abstraktních děl členů spolku Purkyně. K nejpůvodnějším hodnotám tvorby skupiny patřila abstraktní malba Augustina Ságnera, která jako jediná čerpala z české koloristické tradice, především ze syntetického pojetí barevné výstavby obrazu jejího významného představitele Jana Preislera, Ságnerova učitele na akademii, které však Ságner zhodnotil zcela novým osobitým způsobem. Při sledování rodokmenu českého abstraktního umění nelze opomenout ani soubor akvarelů a obrazů Aloise Bílka z let 1913 – 1914, který vznikl v Paříži pod vlivem tvorby skupiny Section d'Or a částečně i delaunayovského simultaneismu. Jeho dílo však na české umění nemohlo mít žádný vliv, neboť bylo do jeho kontextu začleněno teprve nedávno.¹⁰⁴ Také z díla Zdeňka Pešánka, zakladatele a průkopníka kinetismu v Československu,¹⁰⁵ se dochovaly jen zlomky a o jeho tvorbě, ve své době podnětné i v mezinárodním kontextu, existovala jen matná představa.

V českém prostředí bojovali předchůdci konstruktivismu proti nepochopení své práce soustavně. Kupka a Foltýn tvořili svá nejdůležitější díla převážně ve Francii, proto trvalo delší dobu, než k nim čeští umělci našli cestu. Ke zdomácnění Kupkova, Foltýnova a později Preissigova průkopnického odkazu, k jeho pochopení a osvojení přispěla Sýkorova a Malichova názorová vrstva mnohem více, než Istlerova a Medkova, neboť proud geometrické nefigurativní tvorby byl původní ideji abstrakce výrazně bližší než informel.¹⁰⁶ Pro řadu tvůrců byla zkušenost ryzí nepředmětné skladby, třeba i s uplatněním jazyka geometrie, epizodou jejich mládí. Například v díle Františka Hudečka můžeme nalézt vedle jeho upřednostňované linie surrealistické k ní komplementární linii konstruktivní, která však nebyla výrazněji prezentována veřejnosti, přestože tento umělec

¹⁰³ ROUSOVÁ 1988, 12

¹⁰⁴ ROUSOVÁ 1988, 20sqq.

¹⁰⁵ POHRIBNÝ 2001, 313

¹⁰⁶ ZEMINA 1994, 23

v několika desetiletích předjímal systematické struktury, op-art i některé konceptuální přístupy.¹⁰⁷

V počátcích šedesátých let vnesli Zdeněk Sýkora a Milan Dobeš, tvůrci tendující k nové senzibilitě, jako první do prostředí, které bylo ještě fascinováno českou verzí informelu s jeho důrazem na existenciální poselství materiálových struktur, zcela odlišné, nové koncepce.¹⁰⁸ Stojí však za upozornění, že i takoví umělci, jako například Vladimír Boudník nebo Ladislav Novák se také v části svých prací nové senzibilitě přiblížili. U Boudníka toto vyvrcholilo v roce 1964, kdy vytvořil cykly magnetických grafik, které se přibližovaly nejradikálnějším dobovým řešením (viz Takisovy práce s elektromagnety¹⁰⁹).¹¹⁰ Ladislav Novák objevil již v roce 1962 řadu postupů, vycházejících z koláže - obzvláště jeho technika vrhané koláže znamenala první uvedení principu náhody do českého prostředí.¹¹¹ Novými koncepcemi, které se objevily na scéně, byl především myšlen rozchod s organickou přírodou, charakterizován jako „nový druh citlivosti k dynamickému pohybu ve strukturách současné doby, nezátížený starými modely, danými tradicí, ale naopak otevřený současnému světu, zaujatý jeho viditelnými jevy, ale i skrytými principy“.¹¹²

Jedním z významných center v němž se ustanovovalo uvedení konstruktivních tendencí na českou scénu byl okruh kolem Jiřího Koláře, scházející se často u jeho stolu v kavárně Slávia.¹¹³ Zde se střídali mladí literáti, výtvarníci a teoretici, které fascinovala energie, kterou zde mohli čerpat, ale byli také přitahováni Kolářovou morální autoritou, která z něj vyzářovala, a kterou projevoval už během padesátých let, kdy bylo odporu ve výtvarném umění ještě pramálo. Je samozřejmě nesmyslné spojovat Koláře s konstruktivismem, vždy se považoval spíše za básníka a spisovatele.¹¹⁴ Právě toto bylo ale pro setkání ve Slávii typické. Rozhodně zde nepřevládal pouze jeden výtvarný názor, každý přicházel s něčím úplně jiným a teprve posléze začaly převládat konstruktivní tendence.¹¹⁵ Na stejném principu vznikla v roce 1963 skupina Křižovatka, v jejímž okruhu zúčastněných autorů se konstituovaly základy české geometrické abstrakce a vizuální poezie, a která se poprvé uvedla na kolektivní výstavě v roce 1964 v Galerii V.Špály.¹¹⁶ Tehdy ještě nikdo netušil, že z její platformy s teoretickým zázemím Jiřího Padrtu vzejde

¹⁰⁷ HUDEČEK 2004

¹⁰⁸ SRP 1990

¹⁰⁹ FOSTER, 2007, 380

¹¹⁰ HAVRÁNEK/MERHAUT/PILÁŘ/PRIMUS/ROUS/VALOCH 2004

¹¹¹ VALOCH 1992

¹¹² PADRTA 1968a

¹¹³ SÝKORA 1994, 18

¹¹⁴ CHALUPECKÝ/PADRTA/LAMAČ/MOULIN 1993

¹¹⁵ SÝKORA 1994, 18

¹¹⁶ MACHALICKÝ 2008, 22sqq.

jedna z určujících tendencí druhé poloviny šedesátých let. Je třeba zmínit, že Křižovatka nebyla jasně konstruktivně zaměřená, ale sdružovalo se v ní několik umělců, kteří již radikálně pracovali ve sféře nové citlivosti. Do ní se postupně začleňovaly nové a nové autorské přístupy, které od roku 1964 obohacovaly českou výtvarnou scénu.

V roce 1965 inicioval Dušan Konečný založení skupiny Syntéza, která se zabývala kinetickým uměním v nejšířším slova smyslu, tedy přesahovala tradiční výtvarné kategorie. V ní se brzy vyprofiloval jako výrazná osobnost Stanislav Zippe, který vytvořil první české rýsované kresby jako ryze systematické konstrukce a poté se zaměřil na kinetickou problematiku. V roce 1968 se vedle důležité výstavy Nová citlivost, o které bude pojednáno v následující kapitole, uskutečnila v Galerii Vysočiny v Jihlavě první společná výstava Klubu konkrétistů. Její vznik inicioval v průběhu předchozího roku teoretik Arsén Pohribný v těsné spolupráci se sochařem Radkem Kratinou. Aktivita Klubu konkrétistů sice neměla dlouhého trvání, ale její přínos spočíval ve vytvoření publikační platformy pro širokou škálu autorských koncepcí.¹¹⁷ Vlivy konstruktivního a konkrétního umění se postupně stávaly východiskem práce celé řady umělců, nejen nejmladší, ale také střední generace, kteří postupně našli cestu k racionálnímu způsobu tvorby, k ryzí autonomii skladby výtvarného díla a k překročení hranic tradičního artefaktu.

Nová citlivost nebyla na české a slovenské scéně vymezována jen tvorbou umělců, ale i aktivitami teoretiků. Zásluhy na jejím rozšíření v povědomí veřejnosti musíme připisovat hlavně těm, kteří stáli u zrodu stejnojmenné výstavy. Byli to na prvním místě Jiří Padrta, důležitý teoretik celého směru, dále Miroslav Lamač a Zdeněk Felix. Mezi těmi, kteří od počátku iniciovali vše, co bylo možné do těchto sfér zařadit, je nutno vzpomenout ještě Josefa Hlaváčka, který publikoval množství teoretických a informativních textů, Ludmilu Vachtovou, která připravila řadu jiných monografických výstav důležitých tvůrců z této oblasti (kromě zmíněných výstav Františka Kupky se autorsky podílela například na vůbec první výstavě Karla Malicha)¹¹⁸ a Vlastu Čihákovou, která byla nejmladším členem realizačního týmu výstavy Nová citlivost.¹¹⁹ Právě činnost teoretiků a mladých historiků umění, pořádání výstav, vydávání katalogů a publikování článků v časopisech jako byly *Výtvarné umění* a *Výtvarná práce* si zaslouží velké ohodnocení co do přínosu k tomuto fenoménu. Pro řadu umělců mělo v pravém slova smyslu iniciační charakter setkání s Jiřím Kolářem. V době kdy se společná platforma

¹¹⁷ POHRIBNÝ 1999

¹¹⁸ VACHTOVÁ 1994

¹¹⁹ ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO 1994, 132

českých konstruktivisticky orientovaných umělců teprve utvářela, byla jeho role zároveň klíčová i okrajová.¹²⁰

4.3 Jiří Padrta a myšlenka nové citlivosti

Jméno historika a teoretika umění Jiřího Padrty je pro nás obzvláště důležité, neboť to byl právě on, kdo stál u zrodu skupiny Křižovatka a později inicioval realizaci výstavy Nová citlivost. Problematice abstraktního nefigurativního umění věnoval množství statí a svou rozsáhlou teoretickou a publikační činností se podílel na uvedení konstruktivních tendencí do Československa. Obhajoval existenci tohoto umění před nedůvěřivou výtvarnou veřejností a provázel jej i na jeho dalších krocích. Je podepsán pod textem katalogu první skupinové výstavy Křižovatky v Praze v roce 1964, nazvané jednoduše *Křižovatka*,¹²¹ tak i pod textem ke druhé výstavě v roce 1968 nazvané *Nová citlivost*, v Praze s podtitulem *Křižovatka a hosté*.¹²² Zde také formuluje myšlenku, do které vtiskuje smysl celého hnutí, zabývajících se novými principy v umění, kterou označuje jako nová citlivost.¹²³ Už jeho článek *Umění nezobrazující a neobjektivní - jeho současný stav*, který vyšel v časopise *Výtvarné umění*, a jehož první část se věnovala západní abstraktní malbě a druhá abstraktním tendencím čtyřicátých a padesátých let, tvořil významný impulz pro mnoho umělců, kteří již s abstrakcí a s výtvarným jazykem geometrie začínali koketovat.¹²⁴ Ve stejném časopise později rovněž vyšly dvě jeho další statí, *Konstruktivní tendence* (1966)¹²⁵ a *K situaci* (1968)¹²⁶, ve kterých vyzdvihuje konstruktivní tendence jako nejaktuálnější výtvarný projev a své rozsáhlé úvahy zde věnuje otázkám soudobého světového umění. Bez připomenutí by neměly zůstat ale ani další jeho kritické texty, které jistě měly velký podíl na kvantitativním rozvoji české umělecké scény. Byly to publikace *Osmá a Skupina výtvarných umělců 1907-1917. Teorie, kritika, polemika*,¹²⁷ ve kterém rozvádí význam Osmy a Skupiny, jakožto určujících uskupení v našem prostředí, a hodnotí jeho přesah do současného uměleckého dění. Svě

¹²⁰ HLAVÁČEK 1993

¹²¹ PADRTA 1964

¹²² PADRTA 1968

¹²³ PADRTA, 2001, 311

¹²⁴ PRIMUS 2003, 10

¹²⁵ PADRTA 1966

¹²⁶ PADRTA 1968

¹²⁷ PADRTA 1992

poznatky o ruské avantgardě a především suprematismu, kterému věnoval několik let studia shrnul v práci *Kazimír Malevič a suprematismus*.¹²⁸

Jiří Padrta charakterizoval konkrétní smysl a tím i oprávnění pojmu, který byl vepsán do záhlaví výstavy *Nová citlivost*. Na této výstavě byl vedle původních zakládajících členů Křižovatky představen široký okruh umělců, jejichž výtvarné názory si byly vzájemně více či méně blízké. V jeho textu katalogu se můžeme dočíst, že hnutí nové citlivosti „vyvolala v život prostá potřeba několika umělců i teoretiků vyslovit se k některým otázkám současné civilizace.“ Tímto také odmítá názor, že by se tak dělo z čistě formálních důvodů nebo z jakékoliv potřeby uspokojení skupinové prestiže. Nová citlivost pro něj není pouhým slovem, „ale vlastnictvím a postulátem všech, kdo měli dost odvahy k radikální revizi stanoviska umělce ke světu, který se změnil jak ve svých viditelných aspektech, tak v hlubokých strukturách svého smyslu pro člověka.“ Její smysl také obhájí ve stati *Konstruktivní tendence*: „Polidštěná geometrie se stává mírou naší příslušnosti k technickým danostem civilizace a tím i zdrojem vyzařování nové poezie.“¹²⁹ A právě tato nová poezie opěvuje technický svět, zformovaný lidskými mozky a rukama. Opěvuje novou přírodu, kterou lidé postavili proti té původní (té původní, ke které se většina umělců ve svém díle opět časem navrátí a začne s tím Hugo Demartini, umělec z okruhu Nové citlivosti), a která byla předmětem odporu a ošklivosti celých generací romantických básníků.¹³⁰

Ze všech těchto poznatků mimo jiné vyplývá, a bylo to zde již několikrát zmíněno, že tvorba, kterou tato senzibilita napájí a stimuluje nabývá rozličných podob. Někdy se podobá počítačové tvorbě (computery byly například hojně využívány Zdeňkem Sýkorou)¹³¹ a získává tak velmi racionální polohu, jindy však může mít bezmála lyrický základ (Pavla Mautnerová)¹³². Vytváří společný prostor jak pro určitou část ryze abstraktních geometrických spekulací, tak pro nejlepší snahy nového realismu, mechanického, kinetického, či dokonce narativního umění. Všechny její podoby se však mohou dovolávat určité jednoty, která souborně označuje tento typ nového umění: „přísný a přesný, konkrétní a jasný, věcný, názorný a pozitivní ve vztahu k člověku.“¹³³ Současně definovaný klíčovým slovem – *antiromantismus*, pojmem, který byl skloňován uměleckou kritikou a umělci od prvního vystoupení skupiny Křižovatka v roce 1964 až do počátku sedmdesátých let, kdy dozněl nadobro. Tento termín byl spojován s potlačením

¹²⁸ PADRTA 1996

¹²⁹ PADRTA 2001, 306

¹³⁰ PADRTA 2001, 306

¹³¹ SRP 1995

¹³² PRIMUS 2003, 117

¹³³ PADRTA 2001, 312

subjektivnosti, romantismu, libovlnosti, individuálnosti, psychofyziologičnosti, jedinečnosti a neopakovatelnosti, existencionálního, surrealistického, informelního, sebezpytujícího, barokního, literárního, pocitového, tedy termínů, užívaných na přelomu padesátých a šedesátých let.¹³⁴

Program nového umění byl definován veskrze pozitivně ve vztahu ke společnosti i k civilizaci. V tomto až volním přijetí moderní civilizace poznáváme bezvýhradné přitakání městskému folklóru reprezentované tvorbou i úvahami Jiřího Koláře. Jeho z Chestertona přejatý, výrok: „Filozofie malty a cihel je mi bližší než filozofie řepy,“ dobře a vtipně vystihuje jeho příklon k městským reáliím.¹³⁵ Stejně tak zde můžeme slyšet ozvěnu dobového směřování za hranicemi, zejména teorie pařížského kritika Pierra Restanyho (1930–2003), který charakterizuje současné umění jako umění účasti, v protikladu k již mrtvému umění úniku. Roli umělce ve společnosti vidí jako ústřední a určující (umělec jako inženýr a básník volného času, jehož využití se podle něj stane hlavním problémem zítřka).¹³⁶ Tyto myšlenky našly u Jiřího Padrty jednoznačně vřelý ohlas. Myšlenka nové citlivosti, která se zrodila v důležitém a kritickém období přelomu padesátých a šedesátých let, ostatně není nikterak nová. Můžeme se s ní už setkat v textech Yvese Kleina¹³⁷ nebo u již zmíněné, původně düsseldorfské skupiny Zero.¹³⁸ Něco podobného ale můžeme nalézt i ve výrociích představitelů a obhájců vzájemně velmi rozdílných směrů, jako byly nový realismus, nový konstruktivismus apod.¹³⁹

Myšlenka nové citlivosti je velice úzce spojena s ideou nového humanismu, která se vyznačuje již zmíněnou devízou nové reálnosti, věčnosti a konkrétnosti, a kterou Jiří Padrta snad nejpřesněji vystihuje ve své kritické stati *K situaci*.¹⁴⁰ V dlouhém výčtu sleduje bouřlivý nástup nových světových uměleckých tendencí, které se hlásí ke slovu v období začátku šedesátých let a vidí v nich především rehabilitaci věci a věčnosti, reálného faktu a lidské události, jejichž největším ziskem pro lidstvo je konečný smír dávného sváru mezi člověkem a jím stvořeným světem vědy a techniky. Tato myšlenka je veskrze pozitivní a optimistická, staví na kolektivně tvůrčím smyslu lidské existence na této planetě, který by měl překlenout všechny katastrofické situace, kterými člověk denně prochází. Nejedná se však o žádný laciný agitační optimismus, jejím předmětem se stává hluboké a upřímné odsouzení již překonané filozofie odcizení, úzkosti a absurdity, která byla tolik aktuální

¹³⁴ SRP 1990, 184

¹³⁵ BURDA 1968, 429sqq.

¹³⁶ FOSTER 2007, 356

¹³⁷ RUHRBERG 2004, 298

¹³⁸ HAVRÁNEK 2002

¹³⁹ PADRTA 1968a

¹⁴⁰ PADRTA 1968b

v uplynulých desetiletích, ale i „paběrkování na smetištích podvědomí, vybrakovaných málem až do dna oběma klasickými fázemi surrealismu“.¹⁴¹

Víra v nový humanismus se zrodila jako reakce na beznaděj, která byla dědictvím po dřívějších velkých romantických osamělých, vzbouřencích a hrdinech. Vyrůstala ze všeobecné potřeby očisty rozumu a citu a stala se velmi potřebným krokem v boji se vším, co člověka odvádí od aktuálních lidských zájmů. Jiří Padrta odmítl přijmout tvrzení, že je příklon k novému humanismu jen pouhou náhodou, nebo rozmarem střídajících se nálad a mód. Vidí v něm naopak historickou nutnost, která velice naléhavě staví před současné umění známé velké dilema celé klasické moderní doby, a to, zda chce být i nadále především záminkou k osobní meditaci a konfesi, která varuje před nebezpečným působením současného přetechnizovaného a přecivilizovaného světa, to znamená záležitostí nepočtené intelektuální skupiny, anebo aktivní společenskou silou, bezprostředně angažovanou v pozitivním tvůrčím civilizačním procesu. Tato myšlenková přestavba a změna tvůrčího stanoviska pak podle něj opět dává umění šanci stát se záležitostí všech lidí.¹⁴²

Podobné myšlenky bychom mohli nalézt v tehdy půl století starém přístupu sovětské avantgardy, která vyzdvihovala univerzální a revoluční charakter výtvarného umění a tím uvedla v život představu, že k socialismu vedoucí společnost bude k umění citlivější a otevře mu nebývalé perspektivy.¹⁴³ Tyto naděje umělců však byly záhy zklamány a nakonec zvítězil společný utilitární polopatismus, který se později stal normou oficiálního umění v socialistických zemích. Je tedy více než zřejmé, že v českém prostředí šedesátých let se odehrálo něco, co se už s příslovečným utopismem a ideologií avantgardy rozchází.

¹⁴¹ PADRTA 1968b

¹⁴² PADRTA 1968b

¹⁴³ FOSTER 2007, 358

5 Výstava Nová citlivost

Ještě na přelomu padesátých a šedesátých let bylo jen velmi ojedinělým jevem, aby se progresivní umění vystavovalo v galerijních prostorách oficiálního charakteru. Často byly k prezentaci děl vyhledávány alternativní prostory, jako byly foyery divadel, kluby a pokud výstavní síně, tedy spíše ty mimopražské.¹⁴⁴ Leckterá významná výstava, zejména v první polovině šedesátých let, se v Československu mohla uskutečnit jen proto, že se nekonala v Praze (pražské výstavní síně patřily k nejostřeji sledovaným), ale že se pro ni získalo některé menší město, kde bdělost dohlédacích orgánů zavčas nerozpoznala „ideovou pochybenost a tudíž škodlivost“ takových akcí. To se vůbec netýkalo jen umělců mladých, nebo jen těch žijících, v roce 1961 byla například uspořádána první posmrtná výstava Františka Kupky v Písku.¹⁴⁵ Zpravidla nedoceněným iniciátorům a organizátorům kulturního života na malých městech kteří nebyli přizpůsobiví a značně riskovali, vděčí české umění šedesátých let do značné míry za svou živost.¹⁴⁶

Ke zvratu v událostech došlo v přelomovém roce 1964, ve kterém se uskutečnilo několik důležitých výstav nového umění. Konané výstavy byly převážně monografické, ale došlo i k několika kolektivním vystoupením. Ty samostatné se nejprve odehrávaly v Galerii na Karlově náměstí, v ní zažili mezi jinými své premiéry Hugo Demartini, Stano Filko, Běla Kolářová nebo Karel Malich.¹⁴⁷ Později též v Galerii Václava Špály, ale i na jiných místech a objevily se také v řadě regionálních galerií.¹⁴⁸ Z těch kolektivních měla iniciační charakter, jak už bylo zmíněno, výstava Křížovatky v Galerii V. Špály,¹⁴⁹ která byla určující pro uvedení fenoménu nové citlivosti na českou scénu, protože poprvé otevřeně prezentovala neosobní, chladný, objektivní projev, pro nějž se později vžil nepřesný termín *konstruktivismus*.¹⁵⁰

Zpočátku byly demonstrace nové citlivosti v Československu přijímány spíše s nejistotou, postupně ale v průběhu šedesátých let do její sféry přibývalo umělců a rozdílných autorských koncepcí. Všechny tyto snahy vyvrcholily stejnojmennou výstavou, jejíž premiéra se uskutečnila v Brněnském domě umění (Dům pánů z Kunštátu). Po ní následovala repríza v karlovarské galerii a naposled se výstava uskutečnila v pražském

¹⁴⁴ VALOCH 2007

¹⁴⁵ KUPKA 1962

¹⁴⁶ ZEMINA 1994, 22

¹⁴⁷ VACHTOVÁ 1994, 21

¹⁴⁸ VALOCH 1994, 3

¹⁴⁹ PADRTA 1964

¹⁵⁰ HLAVÁČEK 1993

Mánesu.¹⁵¹ Výstava se zabývala problémy technické civilizace a kultury, urbánního prostředí, kosmologie, sociologie umění, ale i dílčími problémy umění a násilí, u nás ve formě totalitních tlaků. Recenze výstavy sepsaná Miroslavem Lamačem pro Literární listy ostatně nese název *Nová citlivost, nová angažovanost*.¹⁵² Nejen nad tématem, ale i nad výběrem autorů se velmi živě diskutovalo. Nejspornějším bodem realizace výstavy byla otázka, do jaké míry navázat na kontext skupiny Křižovatka,¹⁵³ jejíž činnost zásadním způsobem ovlivňovala formulování nové citlivosti v první půli šedesátých let. Iniciativou jejích členů získala výstava při pražské repríze podtitul Křižovatka a hosté, byla proto tehdy některými považována za další vystoupení této skupiny.¹⁵⁴ V době realizace výstavy byl už ale domácí kontext takto orientované tvorby širší a objevovaly se už také některé zcela nové akcenty.¹⁵⁵

Instalace výstavy *Nová citlivost* znamenala konfrontaci děl řady výtvarníků a básníků. Jejich počet se však na jednotlivých reprízách výstavy lišil. Výstava měla také dva katalogy, první byl vydán pro realizaci výstavy v Domě umění v Brně (v březnu až dubnu 1968) a pro její reprízu v Karlových Varech (v květnu až červnu 1968).¹⁵⁶ Na obálce jsou uvedeni tito umělci: Václav Boštík, Hugo Demartini, Milan Dobeš, Stano Filko, Milan Grygar, Jiří Hilmar, Jiří Kolář, Běla Kolářová, Stanislav Kolíbal, Jan Kotík, Radek Kratina, Jan Kubíček, Alena Kučerová, Kamil Linhart, Karel Malich, Vladislav Mirvald, Zorka Ságlová, Otakar Slavík, Miloš Urbánek. Uvnitř katalogu jsou ještě uvedeni tehdejší lettristé či tvůrci konkrétní poezie: Zdeněk Barborka, Vladimír Burda, Josef Hiršal - Bohumila Grogerová, Josef Honys, Ladislav Nebeský a Jindřich Procházka. Nezúčastnil se Zdeněk Sýkora, který měl tehdy samostatnou výstavu.

Druhý katalog byl vydán pro pražskou reprízu výstavy (červenec až srpen 1968),¹⁵⁷ k vystavujícím tehdy přibyl Jiří Bielecki, František Pavlů a Zdeněk Sýkora, mezi lettristy Jiří Valoch. V obou případech výstavu instalovali Vlasta Čiháková, Zdeněk Felix, Miroslav Lamač a Jiří Padrta. Oba katalogy se dále liší co do reprodukováných děl (u Demartiniho, Dobeše, Koláře, Kolářové, Kotíka, Kubíčka a Ságlové) a značné proměny doznaly i seznamy děl u některých vystavujících (Především u Hostíka, Demartiniho, Dobeše, Kolíbala, Kotíka, Kratiny, Kubíčka, Linhart a Slavíka). Bohužel ani všechny tyto poznatky z dochovaných katalogů nemohou věrně rekonstruovat seznam na výstavě

¹⁵¹ PADRTA 1968a

¹⁵² LAMAČ 1968

¹⁵³ ČIHÁKOVÁ – NOSHIRO 1994, 132

¹⁵⁴ VALOCH 1994, 3

¹⁵⁵ VALOCH 2007, 575

¹⁵⁶ PADRTA 1968a

¹⁵⁷ PADRTA 1968a

vystavených děl vzhledem k tomu, že v katalogu nechybí obligátní poznámka, že všechny práce nebylo možno vystavit.

Přestože s odstupem přisuzujeme výstavě Nová citlivost nezvratný význam, je třeba uvést, že ve své době nebyla nijak extrémně převratným počinem. Byla jedním z pokusů definovat nový vztah ke světu, který se paralelně se zahraničím rozvíjel už od konce padesátých let. Podobným směrem směřovala již Nové citlivosti předcházející iniciativní výstava Klubu konkrétistů v Jihlavě (koncipovaná A. Pohribným),¹⁵⁸ Nová citlivost však měla v prostorách brněnského domu umění podstatně lepší podmínky a rozdíl byl také v tom, že se soustředila na umělce známé a zralé.¹⁵⁹ Organizátorům rozhodně nešlo o nějakou slovníkovou úplnost (nehledělo se na příslušnost ke skupině, výstava byla jasně nadskupinová) ale o kvalitu, reprezentující v každém jednotlivém případě vyhraněný autorský postoj.¹⁶⁰ Z pouhého prolistování katalogu vystavených děl vyplývá, že důraz byl pochopitelně kladen na díla, rozvíjející konstruktivní východiska o nové principy, v nichž bylo možné spatřovat řád, kázeň, čistotu, potřebu objektivizovat a vyjádřit svůj kladný vztah k civilizaci. Mezi vystavujícími však nalezneme i umělce, kteří sice pracovali s konstruktivními principy, významově však směřovali jinam, nebo i autory, kteří byli čistě konstruktivnímu programu zcela vzdáleni. Byli mezi nimi i zástupci nové figurace, kteří však měli k nové koncepci uměleckého díla také co říci.

Nezbývá než podotknout zajímavý fakt, že zde v některých případech existoval jistý rozpor mezi programovým přihlášením k nové-druhé přírodě technické civilizace, jako ke zdroji nového humanismu a k celému teoretickému základu tohoto hnutí na jedné straně a jejím omezeně souhlasným, většinou spíše zdrženlivým a nezřídka i odmítavým pojetím ze strany umělců na straně druhé. Tento evidentní rozpor vystihuje Josef Hlaváček ve své stati *Český konstruktivismus 60. let a jeho vyznění*, když píše: „Ani vztah k první (původní, prvotní) a druhé přírodě (technické civilizaci) není v celém hnutí jednoznačně dán preferencí jedné či druhé, většinou se, pokud jde o provedení díla, materiál, jeho vnější vzhled a organizační princip, dává přednost technologické a civilizační současnosti, kosmicky, spíše kosmologicky cítěná příroda první však vždy zůstává, ne-li nejspodnější významovou vrstvou, pak jistě korelátém celého konstruktivního počínání (přes všechnu současnou verbální negaci).“¹⁶¹

V roce konání výstavy položil Jiří Padrta vystavujícím autorům tři otázky: jednu na téma, s kterými světovými myšlenkami jsou spřízněni, druhou – jaký je jejich vztah

¹⁵⁸ POHRIBNÝ 1999

¹⁵⁹ LAMAČ 1968

¹⁶⁰ VALOCH 1994, 5

¹⁶¹ HLAVÁČEK 1993

k civilizaci z hlediska současného umění a třetí – podružnou k té druhé, co jednotliví autoři soudí o orientaci civilizace z hledisek současného umění.¹⁶² Z výpovědí některých autorů zřetelně cítíme, že civilizační nadšení programové stati jich sdílelo jen několik. Někteří umělci vidí technickou civilizaci a svůj vztah k ní nevzrušeně, jiní ji obdivují, ale zároveň v ní spatřují nebezpečí, ostatní na ni mají spíše rezervovaný pohled. Většina umělců si našla k technické civilizaci určitý druh nadhledu, přistupují k ní jako k něčemu, co nás nezbytně obklopuje a co se také stalo součástí umění. Za všechny uvádím příklad výpovědi Karla Malicha: „Mám rád tento umělý svět, protože mu předcházelo velké poznání přírody – života, a jeho geniálního Tvůrce – odborníky.“ Z Malichovy odpovědi cítíme jeho příklon k moderní civilizaci, tak jak ji definuje Jiří Padrta, zároveň se zde však neschová respekt k první přírodě, jakožto původci všech věcí. A tak když v roce 1969 položil Hugo Demartini do rozmáčené oranice a do předjarní travnaté stráně za Prahou chromované tombakové koule, vědomě či nevědomě zde vykonal čin dvojího charakteru, na jedné straně nezapíral experimentální auru končících šedesátých let s jejich pohrdáním první přírodou, do které aplikoval onu druhou přírodu – technologii, reprezentovanou právě chromovanými kulovými zrcadly. Na druhé straně to ovšem byl také nepopíratelně spontánní akt pokorného návratu k té zapírané první přírodě, k vesmíru, jemuž nabízel jeho vlastní obraz a odraz a jehož součástí se tak chtěl stát.¹⁶³

Výstava se jeví z hlediska tvůrčího rozlivu šedesátých let jako jejich závěr i otevření nových poloh projevu. Na ní zastoupená díla jako by shrnovala dosažené a otevírala problematiku dosud u nás neprozkoumanou. Z pohledu časového odstupu tedy můžeme konstatovat, že výstava Nová citlivost byla prvním závažným pokusem představit pod jedním tématem tu nejaktuálnější a nejhodnotnější tvorbu soudobých autorů z Čech, Moravy a Slovenska světové veřejnosti. Její nesporný význam spočívá také v tom, že prezentovala autory, jejichž další cesta nebyla determinována oficiálními dobovými omezeními a kteří zároveň dokázali se ctí přežít i dobu nezájmu, izolace a nepřátelských útoků. „Jako tvůrci přesvědčení o smyslu svého počínání.“¹⁶⁴

¹⁶² PADRTA 1968a

¹⁶³ HLAVÁČEK 1993

¹⁶⁴ VALOCH 1994, 6

6 Umělci z okruhu nové citlivosti

Pohlédněme nyní na spektrum autorských přístupů, které koncepce výstavy Nová citlivost umožňovala pokrýt. Zúčastněné umělce zastihl rok 1968 ve zralé fázi jejich tvůrčího období, a přestože z hlediska tehdejší domácí oficiální kultury byli považováni spíše za outsidersy, dnes je považujeme za klasiky českého umění. Bylo zde již řečeno, že se jednalo o volně sdruženou skupinu moderních výtvarníků, z nichž pro některé platil název výstavy Nová citlivost zvláště přílehavě a osudově, pro jiné jen zčásti a omezeně. Ačkoli byla škála uměleckých vyjádření opravdu široká a řada umělců se s programovým vyjádřením nové citlivosti neztotožňovala, všem byla blízká práce s konkrétní realitou a prostorem a s tím spojené vyčištění malby od iluzí a symbolů.

Jedním z umělců, pro jehož dílo bylo přihlášení se k nové citlivosti určující, byl Karel Malich (1924). Jeho dílo bylo již tehdy veskrze původní, vymykající se běžnému domácímu, i světovému stereotypu „modernosti“. Malich disponoval mimořádnou senzibilitou člověka dvacátého století a originálního zkoumavého intelektu.¹⁶⁵ Vladimír Burda v předmluvě k rozhovoru s Karlem Malichem napsal: „Je posedlý neřešitelností světa a tedy i neřešitelností svého úkolu. Mučí ho čára moře na obzoru, struktura kamene, znásilňované ticho, konstrukční možnosti krabičky od zápalek...Najdete ho denně za stolem ve Slávii, kde zaplňuje stovky stránek skicářů kresbami a záznamy myšlenek o možnostech umění. Je neustále zraňován nerovnováhou věcí, citlivý na stín stínu stejně jako na neustávající zločin bezpráví, páchaného na lidstvu.“¹⁶⁶ Skicáky Malicha provázely po celou dobu jeho tvorby a staly se jeho autentickým výtvarným deníkem a zároveň i nejdůležitější stránkou jeho práce. V šedesátých letech se u Malicha spojovala práce s geometrickými útvary s problematikou koridorů, které, jak sám říká, vznikly z děsivého pocitu nesoustředěnosti – lidé kolem něj, vidění jako válcovité nebo kuželovité toky energie, jimž autor udává jejich možnosti. Zdeněk Sýkora (1920) naopak pracoval s ryze racionálními kombinatorickými operacemi. S použitím computeru určoval vzájemné vztahy jednoduchých geometrických elementů k sobě navzájem a utvářel z nich komplexnější obrazce, které nazýval Struktury. Rok 1960 pro něj znamenal definitivní rozloučení se smyslovými kouzly barvy.¹⁶⁷ Sám Sýkora postihl cestu svého uměleckého vyjádření, z něhož cítíme i jasný příklon k myšlence nové citlivosti, jakýmsi schématem svého výtvarného uvažování, které se u něj krystalizovalo už od roku 1940: 1. Emoce

¹⁶⁵ SRP 2006

¹⁶⁶ BURDA 1968, 7sq.

¹⁶⁷ SRP 1995, 65

z přírody – malba – obraz krajiny; 2. Emoce z přírody – malba – obraz; 3. Malba – obraz – emoce; 4. Programování – výpočet a provedení – emoce.¹⁶⁸ Poslední – čtvrté tvůrčí období u Sýkory začíná prací na Šedé struktuře. Po ní vzniklo ještě několik jiných struktur (ornamentálních) a dál se už Sýkora věnuje programování ve spolupráci s J. Blažkem a konstruktivním plastickým strukturám.¹⁶⁹ Racionální metoda byla východiskem i u Jana Kubíčka (1927). Klíčovým obdobím jeho nekonstruktivní tvorby jsou léta 1968–1969. Tehdy se formoval umělcův nezaměnitelný konceptuální konstruktivismus. Racionální skladba již není prostředkem formulace estetických kvalit obrazového řádu, ale zhmotněním intelektuálních operací, které provádí autor a které předkládá divákovi. Umělce zajímá koncept, který je na počátku díla, zajímá ho prezentace ideje, principu. Jan Kubíček patří k prvním reprezentantům konceptuální tvorby u nás. Jeho význam se však projevil v mnohem širším než jen domácím kontextu.¹⁷⁰ Vladislav Mirvald (1921-2003) se v průběhu šedesátých let propracoval od hard edge kompozic k formování iluzivního prostoru jako výsledku ryze konstrukčních operací, vycházejících z mnohonásobně opakovaného řazení srpkovitých výsečí na ose. Teprve od roku 1970 u něj nabývá na důležitosti princip měkké organicky působící konstrukce.¹⁷¹ Sochař Radek Kratina (1928-1999) byl plně soustředěn na problematiku variabilních prostorových plastik, proměňovatelných v kontaktu s rukou vnímatele, z něhož se stával aktivní partner díla. S jeho variabilní lze rozehrát hru polarit mezi uspořádaným a neuspořádaným, mezi náhodou a určujícím pravidlem. Divák toto vše vnímá jako neustálý proces, jako možné podoby jediné výchozí struktury.¹⁷² Jednoduché členění kruhu a z toho plynoucí možné variační operace s řadou obrazů, byly tématem tehdejší práce Miloše Urbáska (1932-1988). Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let do jeho soustředění na kombinatorické možnosti kruhových segmentů proniká ještě jeden aspekt – v souladu s dobovými problémy se i v jeho tvorbě projevují akční aspekty, počítá s aktivní přítomností diváka a jeho zapojením do hry.¹⁷³ Kamil Linhart (1920-2006) artikuloval prostor reliéfy, tvořenými jednoduchými křivkami, jejichž estetická svébytnost byla spjata s novou prostorotvornou zkušeností vnímatele. Jak sám říkal, šlo mu o vytváření tvarů, ale počítal i s jejich působením na archetypické vrstvy.¹⁷⁴ Subtilní optické působení bylo tématem křehkých, černo-bílých papírových reliéfů Jiřího Hilmara (1937). Inspiraci hledal v perfektním

¹⁶⁸ HLAVÁČEK 1968, 110

¹⁶⁹ SRP 1995

¹⁷⁰ VALOCH 1995

¹⁷¹ HLAVÁČEK 1988

¹⁷² VALOCH 1988

¹⁷³ VALOCH 1989

¹⁷⁴ SEDLÁČEK 1996

systemu technické civilizace, v elegantních tvarech západní architektury a průmyslového designu. Jako paralelu k tomu budoval inženýrské strukturální modely a opakovatelné elementární formy.¹⁷⁵ Důsledná orientace na problematiku kinetismu byla charakteristická pro Milana Dobeše (1929). Po řadě kreseb, vizuálních objektů a mobilů, kterými se zabýval v první polovině šedesátých let, dospěl k cyklu kinetických objektů, které nazval mj. *Pulzující rytmy* a *Majáky*. Právě v těchto dílech zhmotnil svou představu pohybujícího se, světlo zrcadlícího a proměnlivě, v pulzech světlo vysílajícího uměleckého objektu z kovu a skla. Milan Dobeš se jeví jako autor, oddaný a bez pochyb oslavující moderní civilizaci.¹⁷⁶ Na hranici svých dosavadních zájmů se dostávali právě v roce konání výstavy dva tvůrci – Zorka Ságlová (1942-2003) a Hugo Demartini (1931). Ságlová opouštěla monochromní bílé obrazy tvořené strukturami, organizovanými podle určitého pravidla, a začínala navozovat v trojrozměrných objektech kvalitu pohybu, nebo ji skutečně umožňovat zásahem diváka. Její postup se lišil od většiny neokonstruktivistů a op-artistů. Přesně rozměřený systém realizovala zdlouhavou malbou, takže její obrazy působí jako chvějivé, skoro monochromní pole.¹⁷⁷ Demartini pak ve svých seriálních reliéfech, nejčastěji tvořených lesklými polokoulemi nebo jejich řezy, stále více kladl důraz na interakci s okolím, na jeho reflexi v díle. (oba logicky realizovali některé své další akce mimo prostor výstavní síně).¹⁷⁸ Se seriální problematikou souvisela i díla Běly Kolářové (1923), vytvářela je ovšem z hotových, nalezených předmětů nejvděnější každodenní potřeby, jako jsou spínací knoflíky, či zavírací špendlíky. Z nich skládala struktury, organizované podle různých pravidel a zároveň těžila z napětí mezi racionálním řádem a identifikovatelností předmětů. Touto cestou se Běla Kolářová podílela na aktuálních proměnách citlivosti, která dává přednost řádu a záměrnému zviditelňování pravidel hry.¹⁷⁹ Václav Boštík (1913-2005) se na Nové citlivosti představil jako důsledný reprezentant lyrické malířské geometrie, jehož cílem byla artikulace obrazu jako ryziho barevného a světelného fenoménu, který měl nejen své estetické kvality, ale odkazoval také k vyššímu řádu. K základním stavebním prvkům jeho malby patří plocha, prostor, linie a barevná skvrna, s tím že iluzivní prostor jednostranně neguje ve prospěch plochy.¹⁸⁰ Konceptuální myšlení se prosazovalo u Jana Kotíka (1916-2002) a Stanislava Kolíbala (1926). U Kolíbala bylo spjato s minimalistickou artikulací prostoru, od počátku však u něho spjatou s tematizací lability. Obecné a zvláštní, geometrické a organické chápe jako dvě možnosti

¹⁷⁵ POHRIBNÝ 1987/1988

¹⁷⁶ HLAVÁČEK 1993

¹⁷⁷ ŠEVČÍK/ ŠEVČÍKOVÁ 1990

¹⁷⁸ HLAVÁČEK 1991

¹⁷⁹ VALOCH 2006

¹⁸⁰ SRP 1989

stejné struktury, jako dva stavy téhož. Možnost přechodu z jedné podoby do druhé, a jejich vzájemné ovlivňování je tématem řady jeho plastik i kreseb.¹⁸¹ Do Kotíkových maleb se organizující řád prosazoval postupně od počátku šedesátých let společně se zájmem o objevení prostorových možností malby. Právě kolem roku 1968 se u něho objevuje konceptuální princip, spočívající v konfrontaci dvou typů malířského postupu – geometricky organizovaného na jedné straně a spontánnějšího na straně druhé. Základní vlastností jeho tvorby je ustavičná konfrontace osobní myšlenky a pocitu světa s prudce pulzujícím současným moderním vědomím a s jeho rozmanitými projevy.¹⁸² Zcela osobitou problematiku přinášel Milan Grygar (1926), který v roce 1965 objevil techniku akustických kreseb – podvojných realizací, tvořených vizuálním záznamem a zvukovou nahrávkou. Jeho počiny nepatřily do sféry grafické hudby, ale reprezentovaly nový typ díla, v němž se stále více uplatňovala náhoda. Té dosahoval uplatněním mechanicky se pohybujících předmětů – zvukových zdrojů. Zvuky vznikající během procesu tvorby autor zaznamenával na zvukový pás. Tak získávala kresba dimenzi času, vznikala nový vizuálně – akustický celek.¹⁸³ Hranici vizuální poezie překročil Jiří Kolář (1914-2002), zastoupený na nové citlivosti početným souborem prací. V něm se objevily jednak různé typy koláží, ale také velké objekty, de facto nesmírně přezvětšené papírové skládanky (koník, loďka) pokryté koláží, přesněji chiasmáží. Jeho dílo se už tehdy začalo dostávat do mezinárodních souvislostí. V roce 1965 byl pozván na výstavu *Between poetry and Painting* londýnského Institutu of Contemporary Art a na řadu jiných podobných. Za všech okolností však zůstal svůj.¹⁸⁴ Kolář se zabýval koláží a jejími modifikace (roláž, muchláž, chiasmáž, asambláž) už od mládí a vniknutí do této problematiky pro něj bylo stejně důležité, jako vniknutí do problematiky básnického jazyka. Koláž pro něj představuje vyplnění země nikoho mezi jednotlivými uměleckými disciplínami. S fenoménem nové citlivosti jej spojoval především příklon k městskému folklóru, který stavěl do protikladu k lidovému.¹⁸⁵ Stano Filko (1937) prezentoval na výstavě svůj environment *Ložnice*, ve kterém uplatnil mimoumělecké funkční předměty, a vytvořil vlastně jakousi místnost pro lidskou přítomnost, kterou navozoval mechanicky namalovanými obrysy postav na lůžcích a roletách.¹⁸⁶ Otakar Slavík (1931) a Alena Kučerová (1935) ačkoli patřili k protagonistům nové figurace u nás, o vhodnosti začlenění jejich děl na výstavě Nová citlivost jednoznačně není pochyb. Slavík byl malíř velké koloristické kultury, barva se mu stala životním

¹⁸¹ KOLÍBAL 1997

¹⁸² PADRTA 1968b

¹⁸³ VALOCH 1985

¹⁸⁴ CHALUPECKÝ/PADRTA/LAMAČ/MOULIN 1993

¹⁸⁵ BURDA 1968a

¹⁸⁶ VALOCH 1994, 8

posláním. S řadou vystavujících ho spojoval zájem o ryze malířské kvality obrazu a o uplatnění řádu při jeho skladbě. V roce 1968 se u něj sice objevují vysoké pasty, ale pouze v rámci vládnoucího rastru.¹⁸⁷ Alena Kučerová objevila už dříve svou grafickou metodu perforace, která jí dovolila podstatně objektivizovat skladbu, zredukovat obrysové linie a zrušit veškeré valéry. Její tvorba vždy oscillovala mezi předmětností a nepředmětností. V době Nové citlivosti pracovala s figurativními náměty, ale svou lapidárností a novostí přístupu do celkového kontextu velmi dobře zapadla.¹⁸⁸

Do sféry nové citlivosti patřili i autoři tzv. experimentální poezie,¹⁸⁹ která stála na pomezí více žánrů, využívala různých metod a stejně jako výtvarná tvorba nabývala rozličných podob. Kompozice, deformace a dekompozice jazykových znaků i abstrahování vedly někdy až k minimalismu svého druhu – linii, čáře, bodu v prostoru. S těmito tendencemi souvisel také příklon řady básníků a prozaiků k výtvarnému projevu. Jiní se zaměřovali především na svobodu jazykové i obrazové hry, humor, ironii a princip náhody. Vedle vůdčí osobnosti vizuální poezie Jiřího Koláře, jehož dílo je dnes veřejnosti dobře známé, směřovala tímto směrem stále narůstající řada básníků.

Zdeněk Barborka (1938-1994) přešel od tradičního pojetí poezie k principům experimentální poezie někdy kolem roku 1964. Svou profesí redaktora elektronického studia měl blízko hlavně k tzv. fónické poezii, ale zabýval se i objevy ve směru básnické epiky, kde děj nebyl popisován, ale probíhal přímo v materii textu. Spojení poezie a vizuálního zobrazení se projevilo u Vladimíra Burdy (1934 – 1970), který se ještě jako člen Křižovatky na počátku šedesátých let začal zabývat metodou vizualizace psaného projevu a vydal sbírku vizuální poezie *Typogramy*. Své pojetí poezie dále rozšiřoval na poezii aleatorickou, mluvenou, na poezii předmětů (ready-mades) a hlavně na poezii událostí (events). Od roku 1965 pak tvořil *slovobrazy*, závěsné básně, které mají, pro Burdu charakteristickou lístkovou formu a obsahují výtvarně řešená mikrosdělení. Básně – kresby ve své tvorbě využíval také Josef Honys (1919–1969). V nich zkoumal problematiku čáry jako individuálního psychologického projevu. Do jeho výtvarných kreseb dále patří objev a rozvíjení principu tzv. seriáží, vzniklých použitím různých druhů quasipisma.¹⁹⁰ Ladislava Nebeského (1937) zajímalo umělé spojování formy a významu slova, způsoby tohoto spojování i jeho důsledky. Šlo mu o navazování vztahů mezi významy slov pomocí vztahů mezi formami slov. Práce nad textem básně jako na věci autonomní a rovnoprávné se stala v roce 1964 základem poezie Jindřicha Procházky

¹⁸⁷ MILER 1992

¹⁸⁸ LARVOVÁ 1990

¹⁸⁹ HIRŠAL 1997

¹⁹⁰ HIRŠAL 1968, 29

(1934). Ta se stala základem jeho strukturální poezie, která zahrnovala strukturální, seriální, deformované, barevné a morfologické básně. V roce 1967 pak jeho dosavadní snahy vyrůstají v pokus o poezii prostorovou.

S odstupem let zjišťujeme, že okruh umělců nové citlivosti zdaleka nebyl vymezen jen účastníky stejnojmenné výstavy. Mezi umělci, kteří se jí přibližovali svými výtvarnými názory bychom na prvním místě určitě našli Jiřího Valocha (1946), který se v šedesátých letech zajímal o širší škálu tvorby, jako umělec konkrétní a vizuální poezií, jako teoretik pak oblastí nekonstruktivismu, ars occurrata, computerového umění atd. Výčet jeho aktivit byl vždy dlouhý a nesmíme zapomínat ani na jeho činnost kurátorskou a sběratelskou.¹⁹¹ Zde je možné zmínit ještě tvorbu Ivana a Dalibora Chatrných, Stanislava Zippeho nebo Eduarda Ovčáčka.

¹⁹¹ GAPPMAYR/SEDLÁČEK/NOVÁK/KNÍŽÁK 1995

7 Vývoj fenoménu nové citlivosti v sedmdesátých letech a jeho vliv na pozdější vývoj

Obsazením československého území vojsky varšavské smlouvy v srpnu roku 1968 začala tzv. normalizace poměrů, tj. zavedení naprostého monopolu KSČ a státního aparátu do všech oblastí společenské a kulturní aktivity. K jejím charakteristikám patřilo, že právě abstraktně-geometrické typy umění byly považovány za zvláště nepřátelské a škodlivé. Ideovým garantem veškerého uměleckého dění se stal oficiální výtvarnický svaz, který myšlenkový rozlet a umělecký kvas bezprostředně předcházejícího období prudce utlal a na dlouhou dobu tak zmrazil veřejné konfrontace pro svobodnou tvorbu nezbytné. Nad kulturním životem leželo jako stín ideologické dusno, pronásledování jedinců a zákazy činnosti i zábrany styků se světem. V návaznosti na tyto události se spousta umělců uzavřela do svého vlastního světa a rezignovala na samostatnou tvorbu nebo byla z veřejného kulturního dění striktně vykázána (stejně jako některým jiným nonkonformním umělcům se to stalo dvojici Bohumile Grögerové a Josefu Hiršalovi, kteří se po roce 1968 definitivně odmlčeli).¹⁹² Několik autorů zvolilo emigraci (manželé Kolářovi, Jiří Hilmar, nebo umělci z širšího okruhu nové citlivosti - František Kyncl, Tomáš Rajlich a Rudolf Valenta), avšak i za hranicemi se jim podařilo nadále obohacovat a zpřesňovat svou dosavadní tvorbu.¹⁹³

Ti, kteří zvolili setrvání ve vlasti, a kteří v minulých letech na vlastní kůži pocítili svobodu myšlení a projevu, mohli jen stěží zadržovat svůj další tvůrčí vývoj, přestože byli v novém politickém ovzduší ochuzeni o konfrontaci s jinými kulturami. V sedmdesátých a osmdesátých letech umělci starší a střední generace zcela logicky a přirozeně navazovali na to, čím se profilovali v předchozích desetiletích. Byli to autoři, kteří se ještě jako členové skupin Křižovatka, Klub konkrétistů a Syntéza podíleli na intenzivním nástupu nové citlivosti, respektive ti z nich, kteří odolali oficiálním požadavkům a zůstali věrni vlastnímu programu. Z okruhu Křižovatky to byli Hugo Demartini, Jan Kubíček, Karel Malich, Vladislav Mirvald a Zdeněk Sýkora, ze Syntézy pouze Stanislav Zippe, z Klubu konkrétistů Jindřich Boška, Ivan Chatrný, Radek Kratina, Zdeněk Kučera, z širšího okruhu nové citlivosti pak také programoví solitéři, především Václav Boštík, Milan Grygar a Lubomír Přikryl.¹⁹⁴

¹⁹² NOVOTNÝ 1991

¹⁹³ VALOCH 2007, 575

¹⁹⁴ VALOCH 2007, 575

Ještě na počátku sedmdesátých let se stihlo uskutečnit několik výstav konstruktivně a geometricky zaměřeného umění, avšak prudká změna vnějších podmínek a ideologické požadavky reprezentované normalizačním svazem výtvarníků již brzy zcela vyloučily možnost nadále v podobných akcích pokračovat. Na počátku osmdesátých let se cenzurní tlak začal opět postupně zmírňovat a dovoľoval prezentaci i těchto podob tvorby v polooficiálních a oficiálních prostorách a v polovině osmdesátých let se již podařilo uskutečnit některé individuální výstavy nejdůležitějších osobností v adekvátním prostředí. Do té doby však byla většina umělců odkázána na útočiště svých ateliérů, ve kterých nadále rozvíjeli problematiku jazyka geometrie. Z podstaty věci jasně vyplývá, že o nějakém společném zázemí v tomto období nemohla být řeč, každý tvůrce spíše rozvíjel pouze svůj vlastní individuální program a jedinými společnými rysy některých z nich se zdají být kontaminace konceptuálním myšlením a snaha reagovat na podněty minimal artu.¹⁹⁵

Jako klíčová osobnost konstruktivního myšlení, která i nadále rozvíjela myšlenky započaté v šedesátých letech, se projevoval Zdeněk Sýkora.¹⁹⁶ Již na počátku sedmdesátých let se mu doposud hlavní téma jeho tvorby - problematika počítačových kombinatorických struktur - začalo jevit jako postupně se vyčerpávající. Zaměřil se proto na nové způsoby jak podoby svých struktur obohatit. Začal používat kombinace více než dvou barev a formou zvětšení elementů, výhradně půlkruhů docílil otevřenosti až nekonečnosti struktur, kterým začal říkat makrostruktury. Akcent jeho tvorby se přesunul z ryzí kombinatoriky vztahů na možnost čísl lineární následnosti jejich vymezení. Toto směřování Sýkora zavedlo zpět k užívání počítače. Začal pracovat s liniemi, pro které byla určující náhoda.¹⁹⁷ V průběhu let Sýkora vytvořil v liniových obrazech monumentální část svého díla. Bezprostředně tak navázal na to, co bylo tolik aktuální ve světě v uplynulých dekádách - podřízení se pravidlům náhody. Skladebná kombinatorika, i když poněkud jiného rázu se objevila také v tvorbě Ivana Chatrného, který i v sedmdesátých letech pokračoval ve svých výzkumech struktur, tvořených z rastrů jednoduchých, na sebe vrstvených, geometrických elementů.¹⁹⁸ Kombinatorických možností skladby předem daného počtu elementů využil ve své tvorbě i Sýkorův žák Aleš Svoboda, který také po vzoru svého učitele jako jediný používal důsledně počítač.¹⁹⁹ Vladislav Mirvald rovněž stavěl na výdobytcích svých předchozích tvůrčích počínů z poloviny šedesátých let – především na aperspektivním zobrazení. To v jeho centru pozornosti zůstávalo i nadále, jen

¹⁹⁵ Srov. VALOCH 2007, 601

¹⁹⁶ Srov. SRP 1995

¹⁹⁷ Srov. VALOCH 2007, 575

¹⁹⁸ Srov. VALOCH, 1997

¹⁹⁹ Srov. VALOCH 2007, 575

osou válce přestala být přímka, a začala být sinusoida. Od roku 1982 se pak další kapitolou jeho usilování stávají cylindrická moaré, vzniklá překrytím cylindrických válců další strukturou oblouků mnohem většího charakteru. Ty jsou výslednicí kompozičního procesu, který vychází z tradice geometrické abstrakce aktualizované v šedesátých letech op artem.²⁰⁰ U Jana Kubička se již od poloviny šedesátých let začalo propojovat konstruktivní vizuální řešení s konceptuálním myšlením. Na začátku této jeho cesty byl princip dělení, který dále uplatňoval i po roce 1970. Kubiček se postupně od instalací a jejich projektů vrátil k dvojrozměrným dílům, malbám, sériografiím a kresbám. V nich pokračoval nejprve ve zkoumání fenoménu dělení, poté se začal věnovat ryze systematickým skladebným vztahům.²⁰¹ Radoslav Kratina již od šedesátých let rozvíjel problematiku svých variabilů – otevřených děl, očekávající intervenci diváka. Klíčová změna nastala, když na počátku sedmdesátých let zaměnil Kratina dřevo za kov, což mu umožnilo přesnější ale i kreativnější práci.²⁰² V sedmdesátých letech se ryze konstruktivní tendence začaly objevovat také v díle Václava Boštíka.²⁰³ Ten, v rámci hledání vyššího řádu, k němuž směřovaly všechny jeho práce, vytvářel lineární struktury determinované přesným systémem. V jiných cyklech pracoval také s různými lineárními rastry, mezi nimiž zaslouží připomenutí zvláště programově náhodné užívání jednotlivých barevných pastelů.²⁰⁴

Odkazy na program nové citlivosti bychom mohli nalézt ještě v tvorbě celé řady autorů, za všechny jmenuji například Václava Ciglera, Eduarda Ovčáčka a jeho důsledně rozvíjený lettrismus nebo Vladimíru Sedlákovou, která se od roku 1981 soustavně zabývala podněty, které jí dával svět techniky. Patří sem i nikým nepovšimnutá tvorba dvou jihlavských solitérů, ornamentální skladbu aktualizujícího Jindřicha Bošku a geometrii a expresi konfrontujícího Františka Dorfla.²⁰⁵ Ze zástupců střední postmoderní generace je na místě zmínit Petra Kvíčalu a člena skupiny Podebal Antonína Koppa. Kvíčala, známý svými ornamentálními obrazy od ruky, se zabývá rytmickým opakováním detailů v přírodě, zatímco Kopp konstruktivismus a geometrickou abstrakci parafrázuje a závažnost vysoce ceněných obrazů ironizuje, takže si propůjčuje Malevičovu kompozici, aby její rovnováhu narušil čárovým kódem. K nim musíme také připočítat ty, jejichž práce se modifikovala a nabrala jiný směr. Mnohé z nadšení šedesátých let se vyčerpalo a nastupující dekáda přinesla nový nepříjemný zážitek rehabilitace moci. Mezi umělci se stále častěji ozývalo jednotné volání po návratech k přírodě. Ačkoli tedy zůstaly styčné

²⁰⁰ HLAVÁČEK 1988

²⁰¹ VALOCH 1992

²⁰² VALOCH 1988

²⁰³ SRP 1989

²⁰⁴ VALOCH 2007, 578

²⁰⁵ VALOCH 2007, 583

body myšlenek nové citlivosti zachovány, u mnohých autorů je třeba konstatovat zjevnou proměnu. V sedmdesátých letech zároveň oznámila nástup další generace, která se svým antiestetickým programem vědomě od svých předchůdců distancovala.

Nemohu zde opomenout ještě krátkou poznámku k vývoji experimentální poezie. V doslovu k antologii světové konkrétní poezie (1967) napsali její editoři Josef Hiršal a Bohumila Grögerová, že je obtížné předvídat, které z mnoha směrů, snah a metod budou výchozí pro další vývoj básnického experimentu. O možnostech jeho rozvoje nepochybovali. Netrvalo ale dlouho a zdálo se, že se literární experiment vyčerpal právě s koncem šedesátých, respektive sedmdesátých let. Někteří tvůrci, pro které představoval jen krátkodobou epizodu, se od něj provždy odvrátili. Jiní naopak dříve osvojené postupy rozvíjeli či přicházeli s novými metodami, pochopitelně mimo normalizační oficiální scénu.²⁰⁶ K nim patřil například Jiří Valoch, jehož vizuální poezie se od roku 1970 výrazně konceptualizovala. O tom, že experimentální poezie nevymřela s dobou svého vzniku, svědčí výrazná vlna experimentálního echa v devadesátých letech, která zaznívá ještě i dnes v tvorbě řady autorů starší i současné generace.

V dnešní době se tvorba umělců, spojených v šedesátých letech s novou citlivostí, které dnes již považujeme za české klasiky, prezentuje především v rámci samostatných retrospektivních či tematických výstav těchto autorů (například nedávná výstava k 89. narozeninám Zdeňka Sýkory Letná XL, pořádaná Galerií Zdeněk Sklenář,²⁰⁷ která mimo jiné připomněla jeho realizaci skleněné mozaiky na komínech odvětrání Letenského tunelu, jednu z největších prací podobného druhu u nás). Na ně pochopitelně reaguje i současná mladá generace umělců. Příkladem takové konfrontace byla výstava Turbulence Karel Malich – Federico Díaz/ E-Area/ Zbyněk Baladrán v Muzeu Kampa, která představila současnou interpretaci Malichových konkrétních uměleckých děl v tvorbě dvou českých umělců. Federico Díaz ve spolupráci s týmem E-area vytvořil animaci dvou drátěných objektů Karla Malicha ve spojení s jeho vlastním textem. Videoinstalace, jejíž součástí byl i zvukový záznam, nabídla divákovi možnost vstoupit do pulzujícího a vibrujícího prostředí, které je technologicky generovanou analogií Malichova vidění a vnímání prostoru. Zbyněk Baladrán zpracoval Malichovy kresby ze skicáků a prezentoval je jako morfující tvary. Zachytil tak umělcovo hledání formy v "přímém přenosu". Současně vyšla i publikace Wires/Dráty,²⁰⁸ která představuje veškeré drátěné objekty Karla Malicha, vzniklé převážně v sedmdesátých a osmdesátých letech. Publikace Karel Malich. Wires/Dráty vznikla v rámci mezioborového projektu Gravity/ Art. Religion. Science,

²⁰⁶ STEHLÍKOVÁ 2007

²⁰⁷ KAPELL/SÝKOROVÁ/ZIEGLER 2009

²⁰⁸ MALICH 2005

podpořeného v letech 2002 až 2005 programem Evropské unie Culture 2000, který byl spojen společným tematickým problémem gravitace/beztíže a jeho reflexí v jednotlivých kulturních oblastech, a který zahrnoval spolupráci několika evropských badatelských institucí zaměřených na studium teorie a dějin umění, příbuzných humanitních disciplín a teologie.

Kvalitní tvorba představitelů nové citlivosti, je dobrým příkladem toho, že i v nesvobodném světě sedmdesátých a osmdesátých let vznikala v ústraní za uzavřenými zdmi ateliérů svébytná díla, která pak byla v devadesátých letech s úspěchem vystavována ve světě. Sýkorova, Malichova, nebo Kolářova díla můžeme dnes najít ve sbírkách světových galerií a registrujeme je i jako vysoce ceněné položky v aukčních síních. S odstupem doby tak s překvapením zjišťujeme, že doba normalizace byla z hlediska uměleckých výsledků velmi plodným obdobím, kdy snad právě i díky nedostatečné konfrontaci se světem vznikala kreativní a o to více originální díla.

8 Závěr

V poslední době stále soustavnější bádání o společenském a kulturním dění v šedesátých letech nás utvrzuje v přesvědčení, že se jednalo o dobu v mnoha ohledech přelomovou. Dnes více než kdykoli jindy zaznamenáváme ve svém okolí veřejné projekty reflektující společenský život i umění této dekády. Točí se filmy, vycházejí knihy a pamětníci diskutují nad věcmi, které byly ještě před několika lety tabu. Výstavy umění šedesátých let jsou doprovázeny módními přehlídkami dobového oblečení a současný design se tehdejšímu nápadně podobá. Je otázkou, zda toto všechno zanedlouho neodezní jen jako krátkodechá retro vlna. Podle mého názoru svědčí tento trend o faktu, že jsme nyní již získali časový odstup, tolik potřebný ke zhodnocení minulých dějů, a že tedy můžeme splatit dluh období šedesátých let, které ačkoli trvalo jen krátce, bylo pro minulé století v mnohém přínosné. Po čtyřiceti letech se dnešním badatelům otevírá prostor pro zmapování všech tehdejších fenoménů, které v následujících letech formovaly českou kulturní scénu. Mezi ně patří i fenomén nové citlivosti.

Myšlenka nové citlivosti, velmi precizně definovaná Jiřím Padrtou, byla spíše než požadavkem volbou. Vystala z dlouhé tradice světového abstraktního umění, sahající svými kořeny až k avantgardě dvacátých let a našla své místo v díle českých umělců i přesto, a nebo snad právě proto, že byla se svým racionálním základem tolik odlišná od u nás zakořeněné surrealistické a romantické tradice. Vždyť přece negativní vymezení ke stávajícímu patřilo vždy k základní logice historicky podmíněného vývoje umělecké tvorby. V krátkém časovém období mezi lety 1964–1968 se podařilo několika jednotlivcům, nevázaným s žádným doktrinárně vymezeným skupinovým programem, zcela spontánně vytvořit jednotu výrazu, která navzájem rezonovala tak, že určila podobu autentického hnutí, nesoucího charakteristické znaky, jež ho výrazně odlišovaly od celé tehdejší domácí dobové produkce.

Klíčovým slovem, které určuje charakter celého hnutí je *individualita*. Z výpovědí i z děl jednotlivých umělců zřetelně vyplývá, že ryzí myšlenky nové citlivosti s jejím zavržením prvotní přírody a opěvováním technické civilizace se ve své tvorbě přiblížili jen někteří. Pluralita výtvarných názorů a široká škála výtvarných tendencí jsou hlavními charakteristickými znaky nové citlivosti. Zjistili jsme, že ačkoli někteří ve své tvorbě vycházejí s fascinací moderní civilizací, kalkulují s chladnými matematickými či kombinatorickými počty a přiklánějí se ke konstruktivní tvorbě, nebo k tehdy aktuálnímu konkrétnímu umění, jiní neopustili prostor, který je ovládán obsahem a jejich tvorba může nabývat až lyrický či literární charakter, dohromady všichni tvoří zcela nový proud, který

má svá specifika. Především jsme dospěli k tomu, že to, co vymezuje fenomén nové citlivosti v dílech jejích autorů, je zavržení iluze a symbolů, očista umění od falešného pocitu zmaru a příklon k humanismu nového druhu, který není ničím jiným než svěžím pocitem z tvorby. Zde se pochopitelně uplatňuje i princip hry a náhody a změna diváka v uživatele díla.

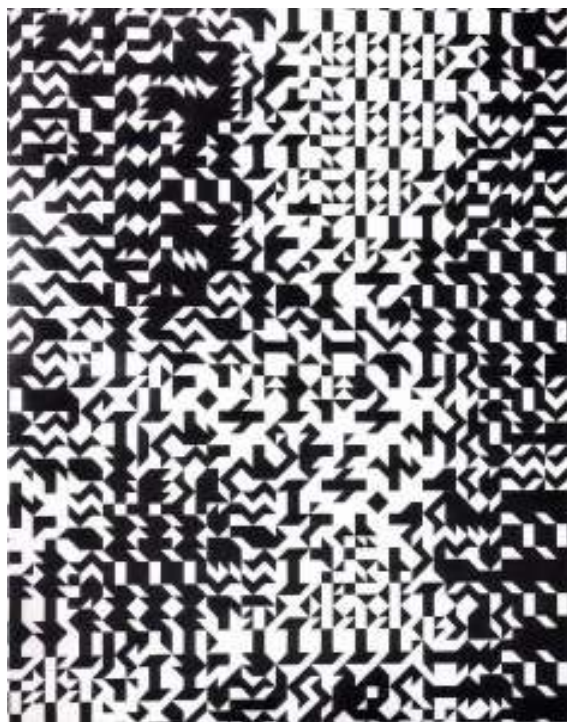
Přestože nebývalý rozliv nového umění v šedesátých letech souvisí do určité míry s politickým uvolněním, bruselskou inspirací i konfrontací se zahraničím, které byly umožněny politickou změnou směru i personálními změnami ve vedení Svazu čs. výtvarných umělců, bylo by mylné se domnívat, že právě a jen příhodná politická situace byla zdrojem tehdy tolik zmiňovaného optimismu. Zjistili jsme již, že umění v Československu se vždy formovalo spíše spontánně a nezávisle na politickém vývoji, a že zde režimu poplatná i neoficiální umělecká scéna existovaly paralelně. Zdroj jakéhokoli optimismu byl nepochybně založen spíše na nezničitelnosti vlastního tvořivého úsilí, pozitivním vztahu ke světu, ve kterém žijeme, jeho viditelných jevech i skrytých principech. Umělci si kladli za cíl probudit diváka z letargie a vtáhnout ho do procesu vzniku obrazu či plastiky. Humanistickým východiskem odmítajícím násilí, na kterém je založen princip hry, se snažili působit na divákovu osobnost a vytvářet tak předpoklady ke změně.

V dnešní době, ovládané masově sdělovacími prostředky se umělci všemi silami snaží vymezit vůči konzumní společnosti. Velkou cenu má dnes pro nás vše, co je přirozené a co vychází z přírody, které vlivem necitlivých zásahů člověka ubývá. Z toho důvodu je pro nás možná nesnadné pochopit tehdejší náklonnost k technické civilizaci a tzv. druhé přírodě, stvořené výhradně člověkem. Víme ale, že ani u umělců nové citlivosti se tento příklon ke kultuře racionality neprojevoval bezvýhradným, naprosto ryzím způsobem. Stejně jako my, vnímala i tehdejší generace společnost jako vyvíjející se celek a také projevy nové senzibility se v čase proměňovaly. Původní příroda zůstala vždy více či méně tušená v pozadí. Při hlubším zkoumání daného fenoménu jsem došla k závěru, že tehdejší civilizační nadšení nebylo ani tak adorací, jako spíše přijetím moderního světa a jeho respektováním s přihlédnutím ke kořenům rozumového myšlení celé evropské kultury, z níž vychází. Člověk je součástí stvořeného světa stejně jako civilizace a kultury, na které se sám podílí a jeho cílem tak zůstává její zachování a rozvíjení. Toto je veskrze humanistický moment, který je založen především na lidskosti a vzájemném sdílení.

9 Obrazová příloha



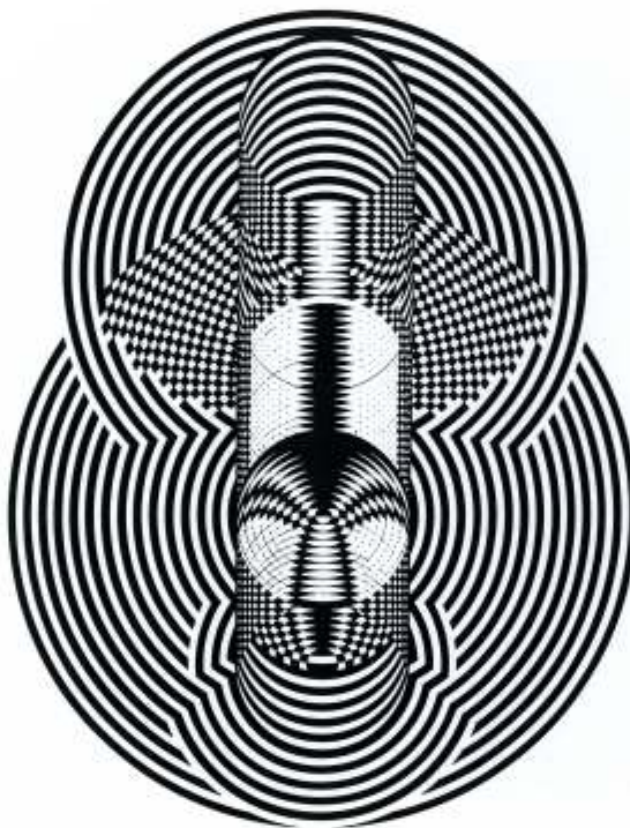
1. **Jan Kotík:** Prostorová vitráž Slunce, vzduch, voda, 1958, 250 x 381cm. Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha



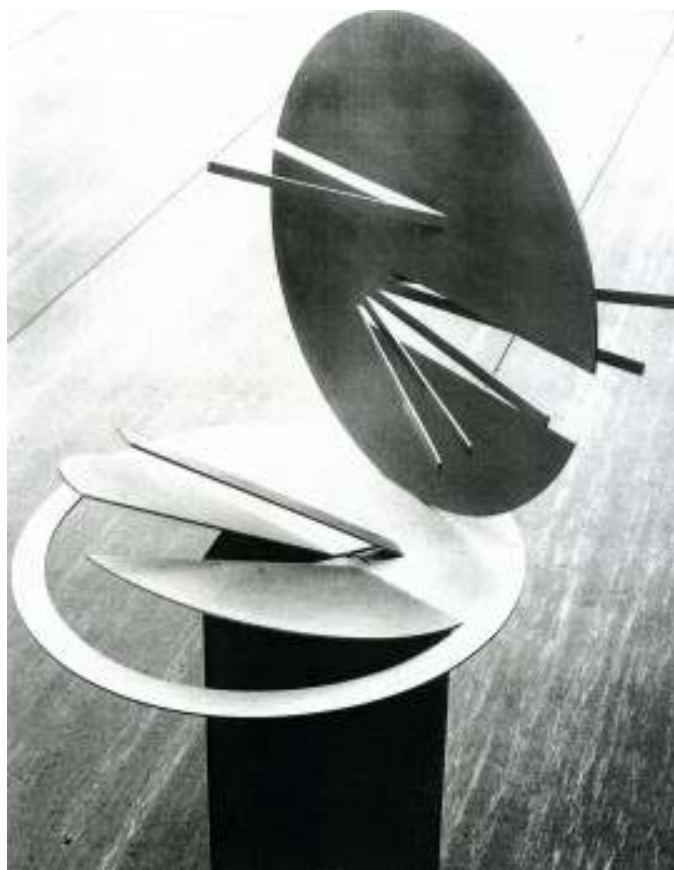
2. **Zdeněk Sýkora:** Černobílá struktura, 1967, olej na plátně, 220 x 110 cm. Galerie hlavního města Prahy, Praha



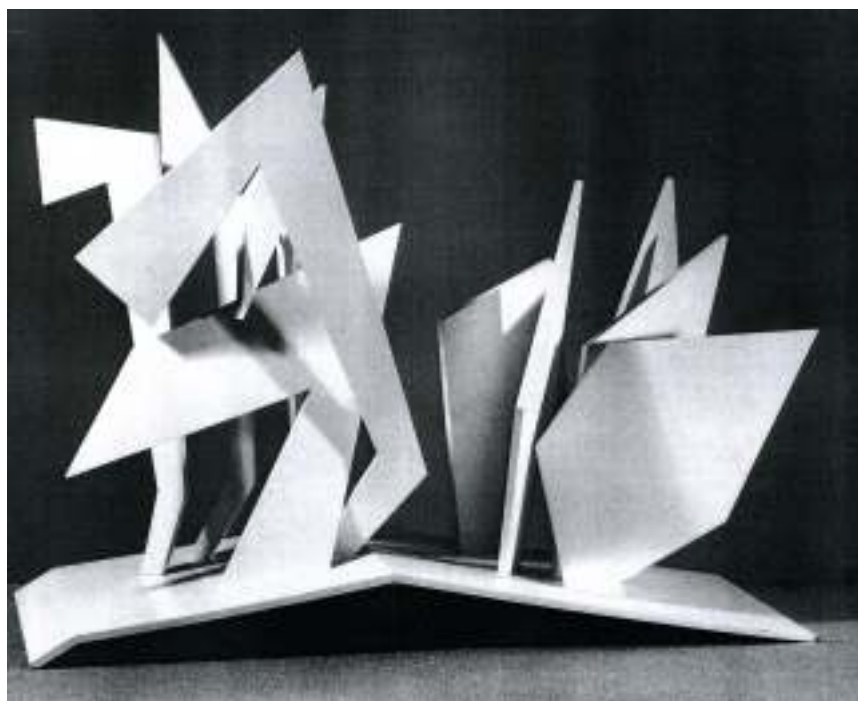
3. **Zdeněk Sýkora**: Šikmá struktura, 1968, olej na plátně, 150x140 cm. Josef Albers Museum, Bottrop SRN



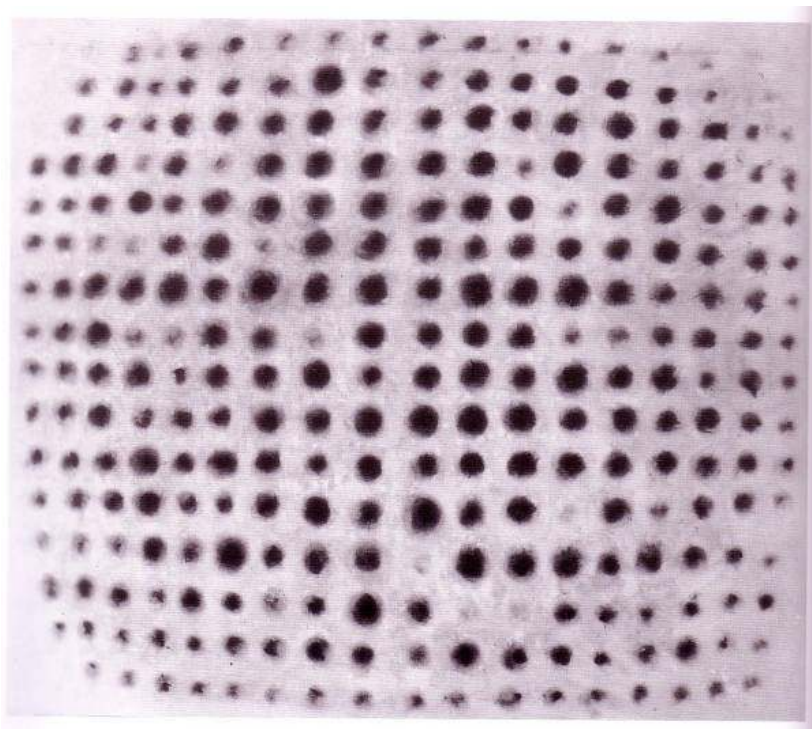
4. **Vladislav Mirvald**: Cylindrická aperspektiva, 1967, olej na sololitu, 153,5x117 cm.



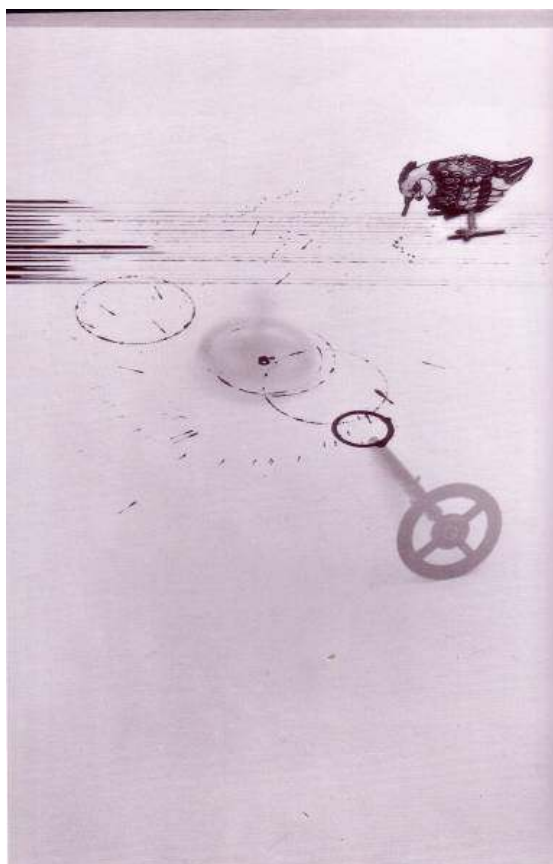
5. **Karel Malich:** Prostorová plastika, 1968, nikl, mosaz, 50x70 cm. Moravská galerie Brno



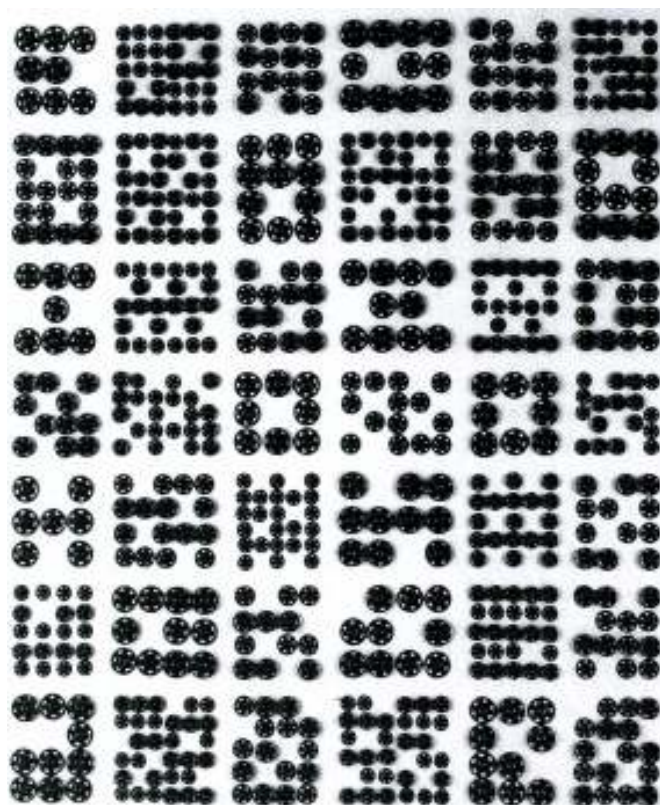
6. **Karel Malich:** Bílá plastika, 1964–65, umělá hmota, 78x103x40 cm



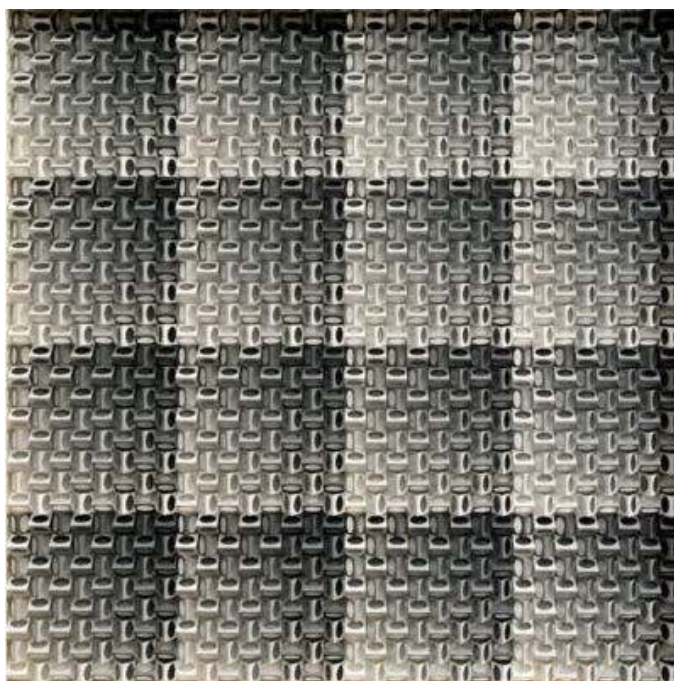
7. **Václav Boštík**: Velké pole, 1966, olej na plátně, 140x162 cm. Galerie Benedikta Rejta Louny



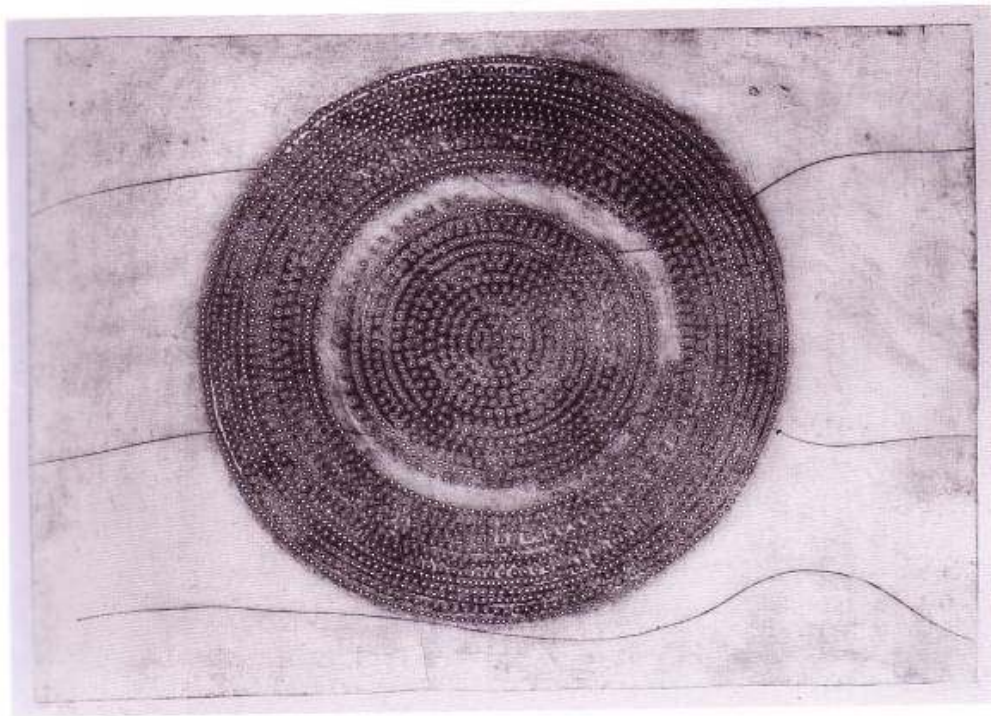
8. **Milan Grygar**: Realizace akustické kresby, 1967, mechanické předměty, tuš, rýsovací, 73x50 cm.



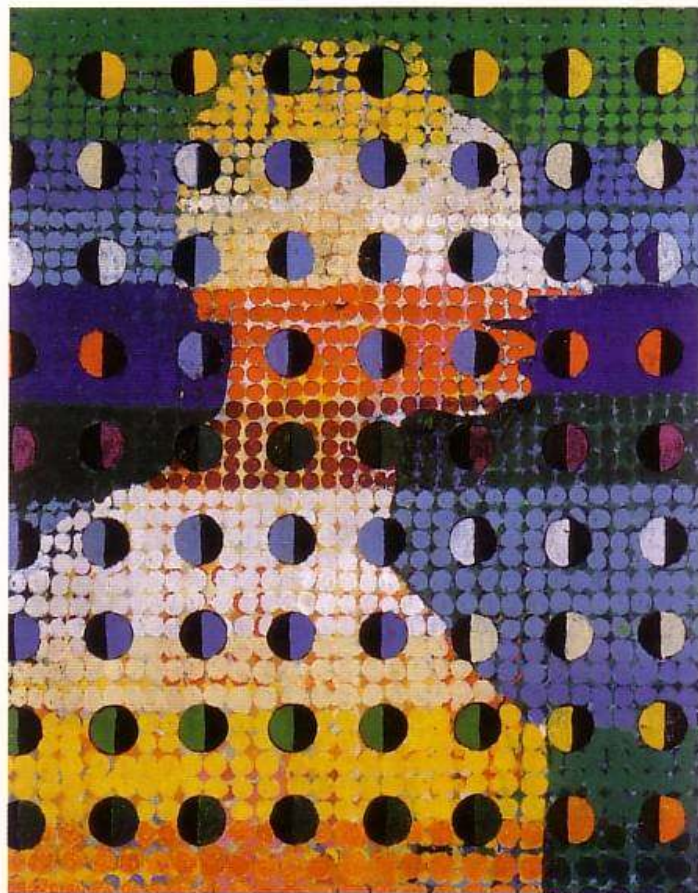
9. **Běla Kolářová**: Vzorník patentů, 1964, patenty, karton, 51x43 cm.



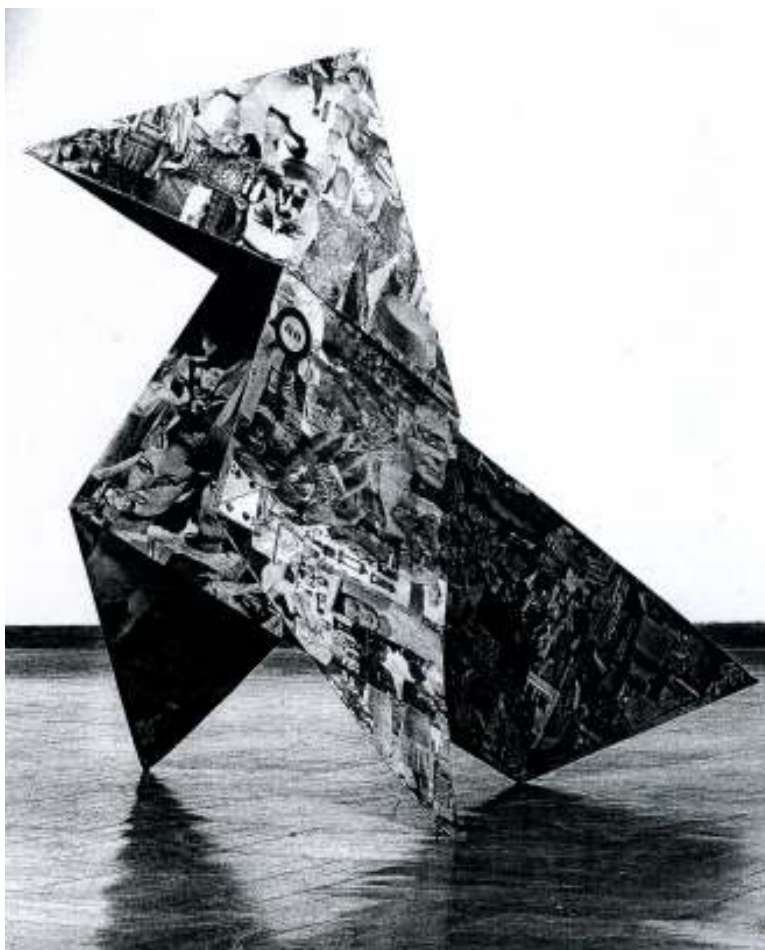
10. **Jiří Hilmar**: Černá a bílá, 1968, papír, tuš, 90x90 cm.



11. **Alena Kučerová:** Disk, 1965, perforace a suchá jehla, 53x38 cm.



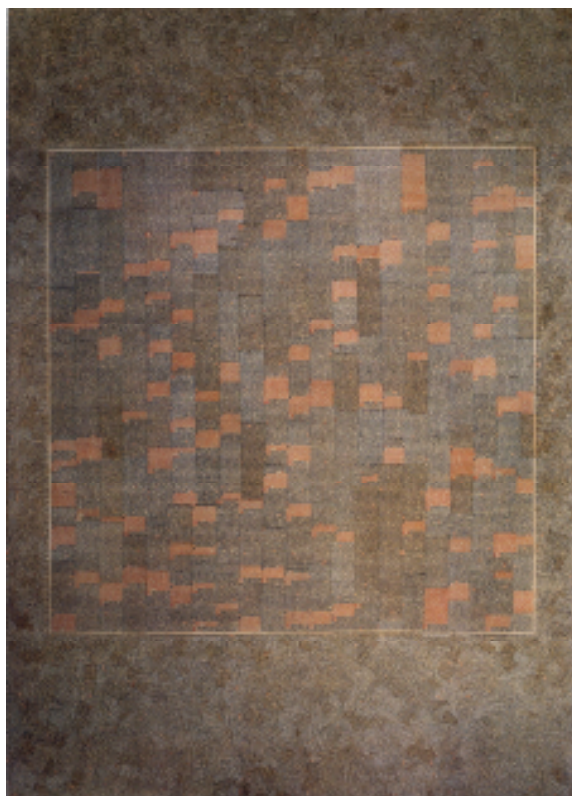
12. **Otakar Slavík:** Hlava, 1966, kombinovaná technika na plátně, 100x80 cm.



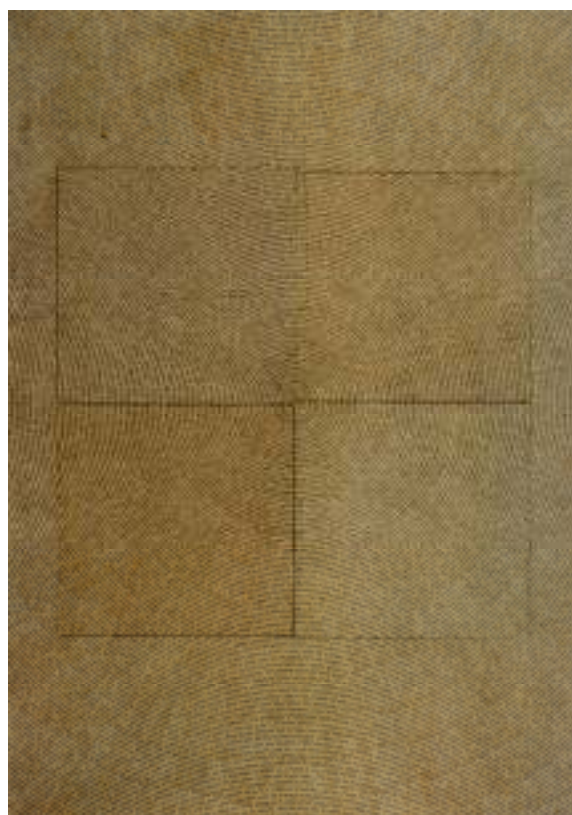
13. **Jiří Kolář**: Koník, 1964, prostorová koláž, 120x120 cm.



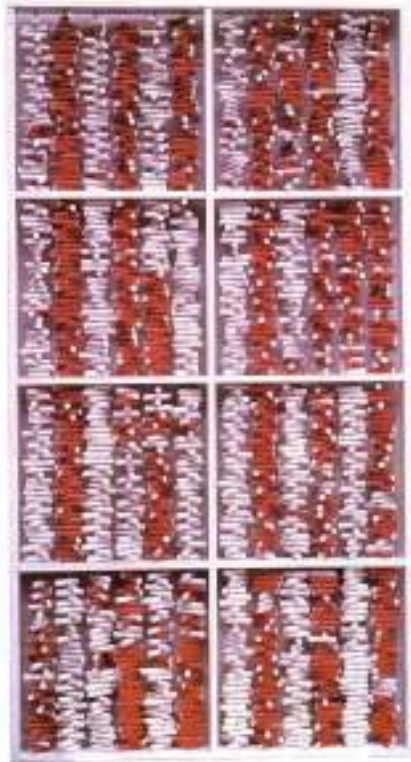
14. **Jiří Kolář**: Lodka, 1964, prostorová koláž, 40x150 cm.



15. **Jiří Kolář**: Náměstí, 1965, koláž, chiasmáží, 99x70 cm



16. **Jiří Kolář**: bez názvu, 60. léta, reliéfní chiasmaáž, 100x70 cm.



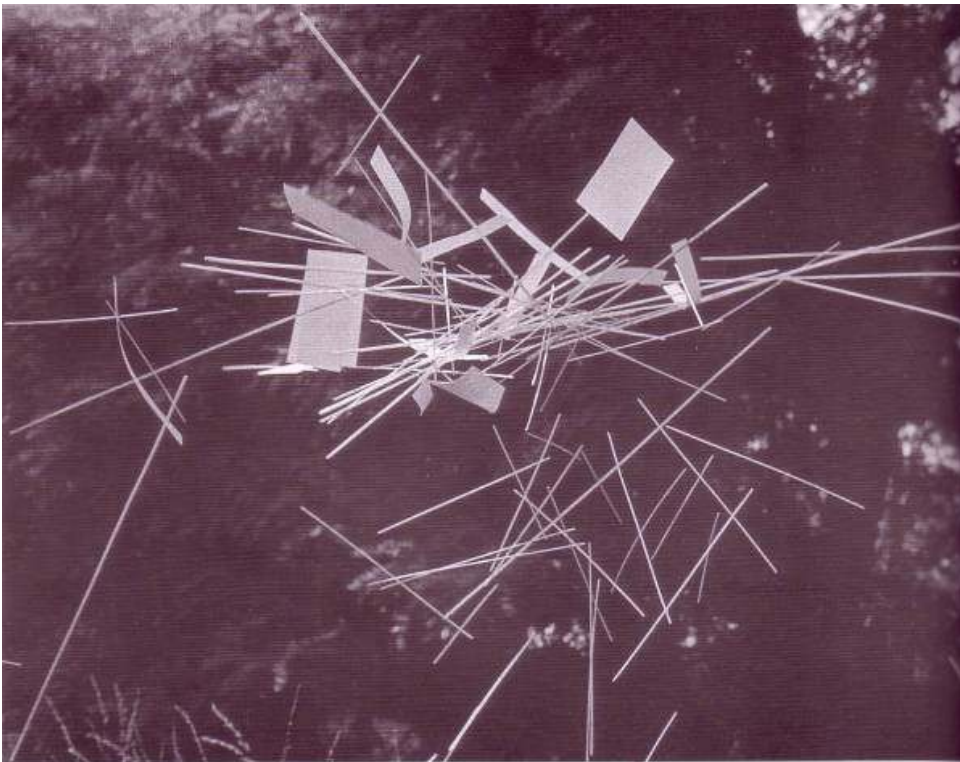
17. **Radoslav Kratina:** Pocta Strážovskému, 1967, dřevo, lak, 152x80 cm. Galerie Benedikta Rejta Louny



18. **Zorka Ságlová:** Bez názvu, 1965, olej na plátně, 160x120 cm. Galerie výtvarného umění Litoměřice



19. **Zorka Ságlová:** Kladení plín u Sudoměře, 1970



20. **Hugo Demartini:** Demonstrace v prostoru, 1968, dřevěné špejle, papír



21. **Miloš Urbásek:** Thema O, 1966, latex, 97x97 cm.



22. **Jan Kubiček:** Elementární dělení čtverců, pozitivně a negativně, 1969, tempera na sériografii 38,7x39 cm.

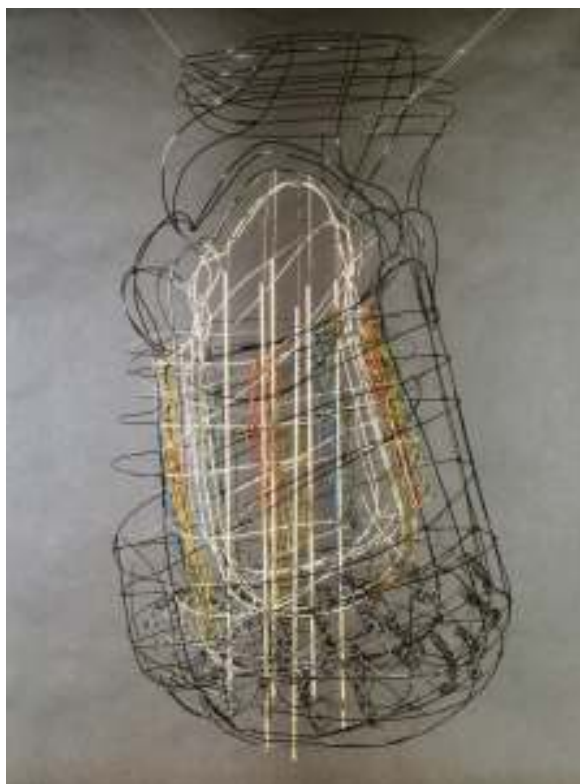
....



23. **Zdeněk Sýkora**: Detail No. 21, 1986, olej na plátně, 53x53 cm.



24. **Zdeněk Sýkora**: Linie č. 220, 2003, olej na plátně, 53x53 cm.



25. **Karel Malich:** Světlo ve tmě (pohled do sebe), 1977, objekt z drátů, 158x83x85 cm



26. **Karel Malich:** Skicáky, 70. léta, barevná tužka na papíře



J

27. Pohled do instalace **Jiří Kolář - Emigration out / in**, Běla Kolářová, Jiří Kolář, Radek Kratina, Hugo Demartini, 4.4. - 24.4.2005, Galerie Palais am Festungsgraben , Berlin SRN



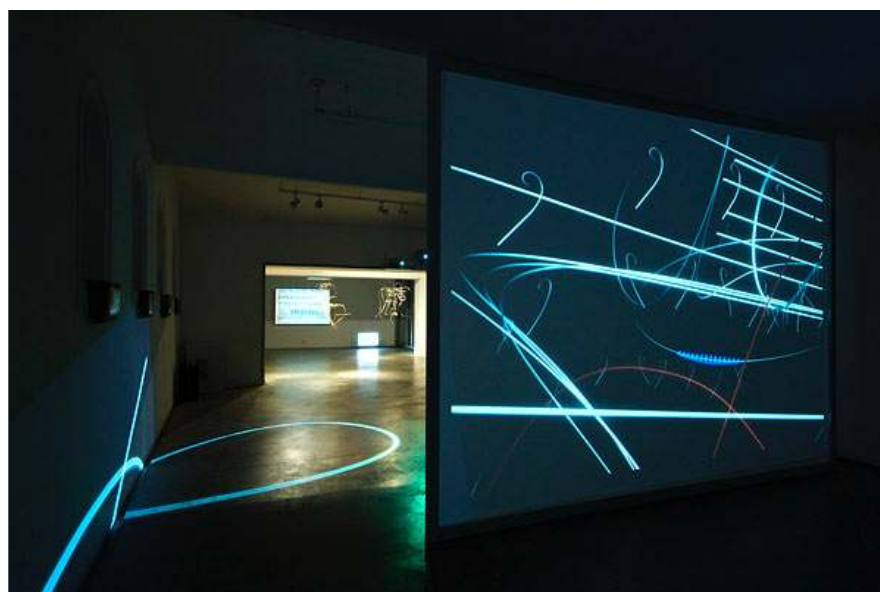
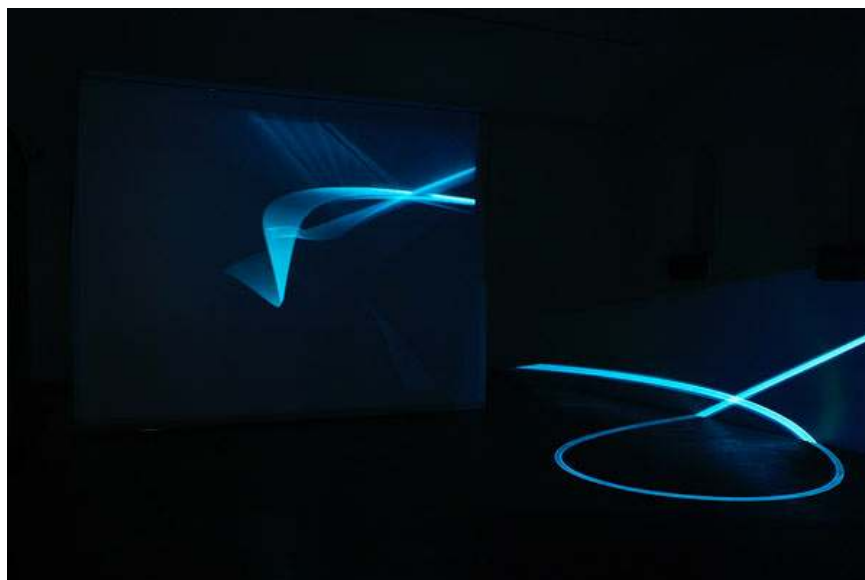
28. Pohled do instalace **Stanislava Kolíbala**, Egon Schiele Art Centrum Český Krumlov, 2004



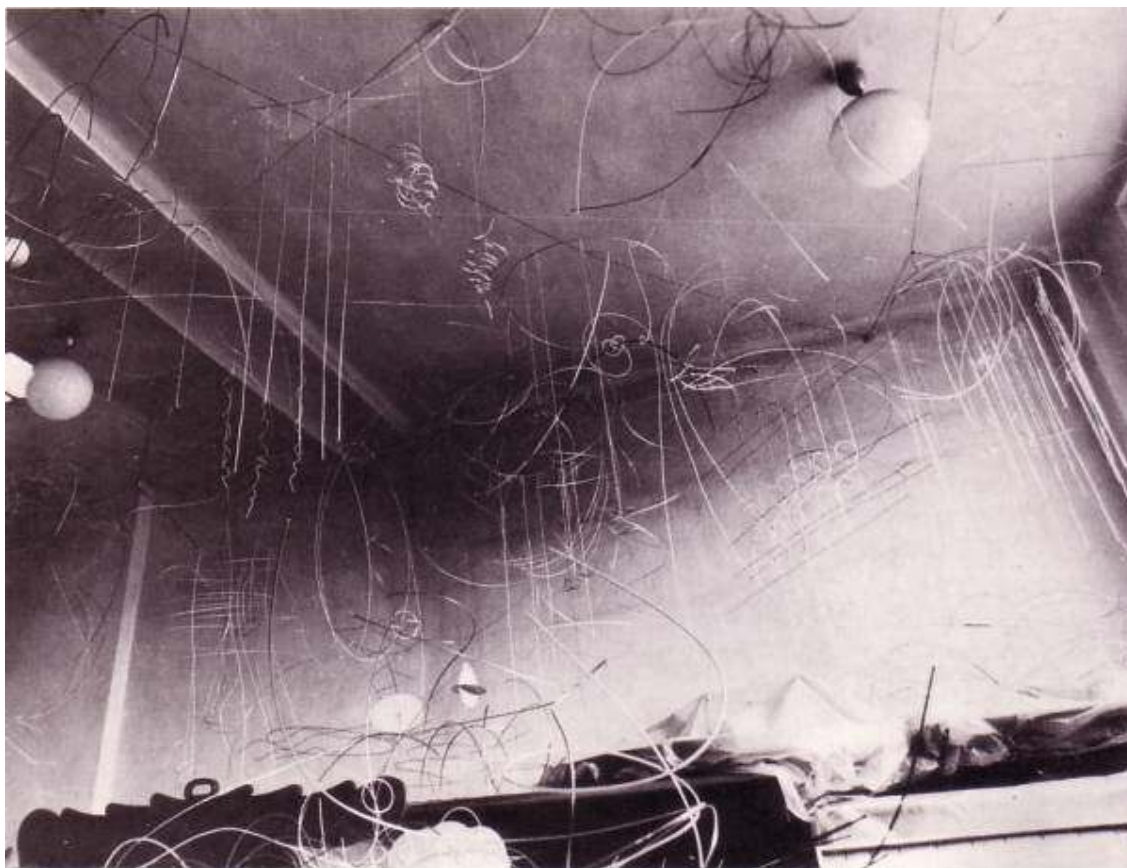
29. Pohled do instalace výstavy **Hugo Demartini – Akce a proměna geometrické skladby** 27. .5. – 4. 7. 2008 Topičův salón, Praha 2008



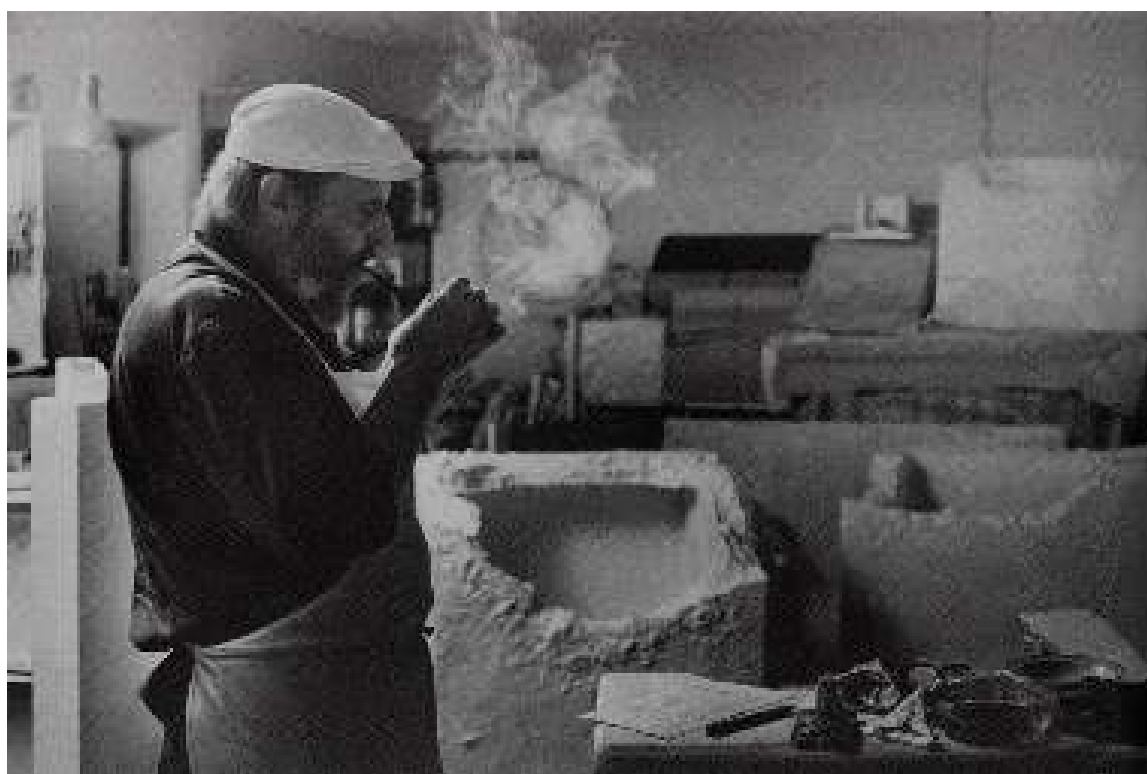
30. Pohled do instalace výstavy **Karel Malich: Tonutí v kráse** v Galerii Zdeněk Sklenář 17. 12. 2008 – 31. 1. 2009. Praha 2009



31. Pohled do instalace výstavy **Turbulence Karel Malich – Federico Díaz/ E- Area/ Zbyněk Baladrán** v Muzeu Kampa 15. 11. 2005 - 1. 1. 2006



32. Pohled do ateliéru Karla Malicha, asi 1970



33. Hugo Demartini ve svém ateliéru, nedat.



34. Zdeněk Sýkora



35. (zleva) Radek Kratina, Karel Malich, Václav Boštík



36. Václav Boštík



37. Jan Kubíček



38. Běla Kolářová



39. Karel Malich



41. Stano Filko



42. Vladislav Mirvald

10 Seznam vyobrazení

I. DÍLA Z OBDOBÍ NOVÉ CITLIVOSTI V ŠEDESÁTÝCH LETECH

II. DÍLA Z POZDĚJŠÍ DOBY

III. POHLEDY DO INSTALACÍ SOUČASNÝCH VÝSTAV

IV. FOTOGRAFIE UMĚLCŮ

I.

1. **Jan Kotík**: Prostorová vitráž Slunce, vzduch, voda, 1958, 250 x 381 cm. Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha. Foto z: KRAMEROVÁ/SKÁLOVÁ 2008, 23
2. **Zdeněk Sýkora**: Černobílá struktura, 1967, olej na plátně, 220 x 110 cm. Galerie hlavního města Prahy, Praha. Reprodukce z: HLAVÁČEK 1994, nepag.
3. **Zdeněk Sýkora**: Šikmá struktura, 1968, olej na plátně, 150x140 cm. Josef Albers Museum, Bottrop SRN. Reprodukce z: HLAVÁČEK 1994, nepag.
4. **Vladislav Mirvald**: Cylindrická aperspektiva, 1967, olej na sololitu, 153,5x117 cm. Reprodukce z: HLAVÁČEK 1994, nepag.
5. **Karel Malich**: Prostorová plastika, 1968, nikl, mosaz, 50x70 cm. Moravská galerie Brno. Reprodukce z: HLAVÁČEK 1994, nepag.
6. **Karel Malich**: Bílá plastika, 1964–65, umělá hmota, 78x103x40 cm. Reprodukce z: HLAVÁČEK 1994, nepag.
7. **Václav Boštík**: Velké pole, 1966, olej na plátně, 140x162 cm. Galerie Benedikta Rejta Louny. Reprodukce z: HLAVÁČEK 1994, nepag.
8. **Milan Grygar**: Realizace akustické kresby, 1967, mechanické předměty, tuš, rýsovací deska, 73x50 cm. Reprodukce z: HLAVÁČEK 1994, nepag.
9. **Běla Kolářová**: Vzorník patentů, 1964, patenty, karton, 51x43 cm. Reprodukce z: HLAVÁČEK 1994, nepag.
10. **Jiří Hilmar**: Černá a bílá, 1968, papír, tuš, 90x90 cm. Reprodukce z: HLAVÁČEK 1994, nepag.
11. **Alena Kučerová**: Disk, 1965, perforace a suchá jehla, 53x38 cm. Reprodukce z: HLAVÁČEK 1994, nepag.
12. **Otakar Slavík**: Hlava, 1966, kombinovaná technika na plátně, 100x80 cm. Reprodukce z: HLAVÁČEK 1994, nepag.
13. **Jiří Kolář**: Koník, 1964, prostorová koláž, 120x120 cm. Reprodukce z: HLAVÁČEK 1994, nepag.
14. **Jiří Kolář**: Lod'ka, 1964, prostorová koláž, 40x150 cm. Reprodukce z: HLAVÁČEK 1994, nepag.
15. **Jiří Kolář**: Náměstí, 1965, koláž, chiasmáz, 99x70 cm. Reprodukce z: HLAVÁČEK 1994, nepag.
16. **Jiří Kolář**: bez názvu, 60. léta, reliéfní chiasmáz, 100x70 cm. Reprodukce z: HLAVÁČEK 1994, nepag.
17. **Radoslav Kratina**: Pocta Strážovskému, 1967, dřevo, lak, 152x80 cm. Galerie Benedikta Rejta Louny. Reprodukce z: HLAVÁČEK 1994, nepag.
18. **Zorka Ságlová**: Bez názvu, 1965, olej na plátně, 160x120 cm. Galerie výtvarného umění Litoměřice. Reprodukce z: HLAVÁČEK 1994, nepag.
19. **Zorka Ságlová**: Kladení plín u Sudoměře, 1970. Foto z: HLAVÁČEK 1994, nepag.

20. **Hugo Demartini**: Demonstrace v prostoru, 1968, dřevěné špejle, papír. Foto z: HLAVÁČEK 1994, nepag.
21. **Miloš Urbásek**: Thema O, 1966, latex, 97x97 cm. Reprodukce z: HLAVÁČEK 1994, nepag.
22. **Jan Kubíček**: Elementární dělení čtverců, pozitivně a negativně, 1969, tempera na sériografii 38,7x39 cm. Reprodukce z: HLAVÁČEK 1994, nepag.

II.

23. **Zdeněk Sýkora**: Detail No. 21, 1986, olej na plátně, 53x53 cm. Reprodukce z SRP 1995, nepag.
24. **Zdeněk Sýkora**: Linie č. 22O, 2003, olej na plátně, 53x53 cm. Reprodukce z SRP 1995, nepag.
25. **Karel Malich**: Světlo ve tmě (pohled do sebe), 1977, objekt z drátů, 158x83x85 cm, Foto z: MALICH 2005, nepag.
26. **Karel Malich**: Skicáky, 70. léta, barevná tužka na papíře. Reprodukce z: SRP 2006, 89

III.

27. Pohled do instalace **Jiří Kolář - Emigration out / in**, Běla Kolářová, Jiří Kolář, Radek Kratina, Hugo Demartini, 4. 4. - 24. 4. 2005, Galerie Palais am Festungsgraben , Berlin SRN. Foto z: <http://www.nadacedrak.com/umelci-2/jiri-kolar/vystavy>
28. Pohled do instalace **Stanislava Kolíbala**, Egon Schiele Art Centrum Český Krumlov, 2004. Foto z : <http://www.egonshieleartcentrum.cz>
29. Pohled do instalace výstavy **Hugo Demartini – Akce a proměna geometrické skladby** 27. .5. – 4. 7. 2008 Topičův salón. Praha 2008. Foto z: <http://www.topicuvsalon.cz>
30. Pohled do instalace výstavy **Karel Malich: Tonutí v kráse** v Galerii Zdeněk Sklenář 17. 12. 2008 – 31. 1. 2009. Praha 2009. Foto z: <http://www.zdeneksklenar.cz>
31. Pohled do instalace výstavy **Turbulence Karel Malich – Federico Díaz/ E- Area/ Zbyněk Baladrán** v Muzeu Kampa 15. 11. 2005 - 1. 1. 2006. Foto z: <http://www.museumkampa.cz>

IV.

32. **Pohled do ateliéru Karla Malicha**, asi 1970. Foto z: <http://www.udu.ff.cuni.cz/galerie>
33. **Hugo Demartini** ve svém ateliéru, nedat. Foto: Oto HÁJEK. In: DEMARTINI/SOZANSKÝ s.d.
34. **Zdeněk Sýkora**. Foto z: <http://www.mkl.cz/ris/sykora1.jpg>
35. **Radek Kratina**, Karel Malich, Václav Boštík. Foto z: <http://www.galeriejaroslavkrbusek.cz>
36. **Václav Boštík**. Foto z: <http://www.galeriejaroslavkrbusek.cz>
37. **Jan Kubíček**. Foto z: <http://www.divadlo-kolin.cz/foyer/pratele/jk0.jpg>
38. **Běla Kolářová**. Foto: Pavel ŠMÍD – RePortrét. Foto z: http://www.galerieart.cz/smid_kolarova1.jpg
39. **Karel Malich**. Foto z: <http://www.ceskatelevize.cz/program/detail>
41. **Stano Filko**. Foto z: <http://www.praguebienale.org/3/eng/images>
42. **Vladislav Mirvald**. Foto z: <http://www.divadlolouny.cz/vystavy.htm>

11 Seznam použitých pramenů a literatury

MONOGRAFIE:

- DROSTE 1990—Magdalena DROSTE: Bauhaus 1919- 1933. Bauhaus Archiv Museum für Gestaltung Berlin. Köln 1990
- FOSTER 2007—Hall FOSTER: Umění po roce 1900. Praha 2007
- FRICKE 2004—Christiane FRICKE: Nová média. Umělecké výrazové formy mimo tradiční druhy. In: WALTHER 2004, 577–619
- GOLDING 2003—John GOLDING: Cesty k abstraktnímu umění – Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still. Barrister and Principál. Brno 2003
- HLAVÁČEK 1991—Josef HLAVÁČEK: Hugo Demartini. Praha 1990
- CHALUPECKÝ/PADRTA/LAMAČ/MOULIN 1993—Jindřich CHALUPECKÝ, Jiří PADRTA, Miroslav LAMAČ, Roul-Jean MOULIN: Jiří Kolář. Praha 1993
- CHALUPECKÝ 1994—Jindřich CHALUPECKÝ: Nové umění v Čechách. Praha 1994
- KRAMEROVÁ 2007—Daniela KRAMEROVÁ: Otevírání cesty – světová výstava EXPO58 v Bruselu. In: ŠVÁCHA/PLATOVSKÁ 2007
- LAHODA 2007—Vojtěch LAHODA: Rozvoj tvůrčích skupin 1958-1970. In: ŠVÁCHA/PLATOVSKÁ 2007
- MALICH 2005—Karel MALICH: Wires/Dráty. Praha 2005
- MOKREJŠ/HLAVÁČEK 2007—Antonín MOKREJŠ / Josef HLAVÁČEK: Osobitost českého duchovního života šedesátých let. In: ŠVÁCHA/PLATOVSKÁ 2007
- NEŠLEHOVÁ 1997—Mahulena NEŠLEHOVÁ: Poselství jiného výrazu: pojetí "informelu" v českém umění 50. a první poloviny 60. let. Praha 1997
- PADRTA 1992—Jiří PADRTA: Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917. Teorie, kritika, polemika. Praha 1992
- PADRTA 1996—Jiří PADRTA: Kazimír Malevič a suprematismus. Praha 1996
- PRIMUS 2003—Zdeněk PRIMUS: Umění je abstrakce - česká vizuální kultura šedesátých let. Praha 2003
- RUHRBERG 2004—Karl RUHRBERG: Malířství. In: WALTHER 2004, 7–399
- SRP 2006—Karel SRP: Karel Malich. Praha 2006
- SÝKOROVÁ/KAPELL 2008—Lenka SÝKOROVÁ / Pavel KAPELL: Zdeněk Sýkora. Grafika. Praha 2008
- ŠVÁCHA/PLATOVSKÁ 2007—Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění VI / 1 1958 – 2000. Praha 2007

VACHTOVÁ 1968—Ludmila VACHTOVÁ: František Kupka. Praha 1968
VALOCH 2007—Jiří VALOCH: Jazyk geometrie, In: ŠVÁCHA/PLATOVSKÁ 2007
WALTHER 2004—Ingo F. WALTHER(ed.): Umění 20. století. Malířství, sochařství a objekty, nová média, Fotografie. Bratislava 2004

KATALOGY:

Jaro 62 1962—Jaro 62, výstava tvůrčí skupiny Mánes, hostí a Bloku tvůrčích skupin, Katalog výstavy SVU Mánes. Praha 1962

JELÍNKOVÁ/POHRIBNÝ/VALOCH 1997—Dagmar JELÍNKOVÁ / Arsén POHRIBNÝ / Jiří VALOCH: Klub konkrétistů. Katalog výstavy Oblastní galerie Vysočiny Jihlava, 12. 6. – 31. 8. 1997. Jihlava 1997

JŮZA 2009—Jiří JŮZA: České a slovenské výtvarné umění šedesátých let 20. století. Katalog výstavy Galerie výtvarného umění v Ostravě, 20. 3. 2009 – 16. 5. 2009. Ostrava 2009

ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO 1992—Vlasta ČIHÁKOVÁ–NOSHIRO: Akční umění. Katalog výstavy. Praha 1992

ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO 1994—Vlasta ČIHÁKOVÁ–NOSHIRO: Pomalým průnikem paměti zpět. In: Nová citlivost. Katalog k výstavě Galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Praha 1994

DEMARTINI/SOZANSKÝ s.d. — Hugo DEMARTINI / Jiří SOZANSKÝ, výstava prací autorů z let 1981–87. Praha s.d.

GAPPMAYR/SEDLÁČEK/NOVÁK/KNÍŽÁK—Heinz GAPPMAYR / Zbyněk SEDLÁČEK / Ladislav NOVÁK / Milan KNÍŽÁK: Jiří Valoch. Katalog výstavy Výstavní síň Emily Filly v Ústí n/Labem IX. 1995; Galerie moderního umění v Hradci Králové II.-III.1996; Galerie U bílého jednorožce v Klatovech IV.-V.1996

HAVRÁNEK 2002—Vít HAVRÁNEK: Otto Piene – The Zero experience. Katalog výstavy Galerie hlavního města Prahy, dům U Kamenného zvonu. Praha 2002

HAVRÁNEK/MERHAUT/PILAŘ/PRIMUS/ROUS/VALOCH 2004—Vít HAVRÁNEK, Vladislav MERHAUT, Martin PILAŘ, Zdeněk PRIMUS, Jan ROUS, Jiří VALOCH: Vladimír Boudník: Mezi avantgardou a undergroundem. Pražský hrad – Jízdárna Pražského hradu. Praha 2004

HLAVÁČEK 1993—Josef HLAVÁČEK: Český konstruktivismus šedesátých let a jeho vyznění, In: Poezie racionality. Katalog výstavy. Praha 1993

HLAVÁČEK 1994—Josef HLAVÁČEK: Nová citlivost. Katalog výstavy Galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Praha 1994

- HLAVÁČEK 1998—Josef HLAVÁČEK: Vladislav Mirvald. Katalog výstavy Galerie Louny. Louny 1988
- HIRŠAL 1997—Josef HIRŠAL: Báseň, obraz, gesto, zvuk: výstava experimentální poezie 60. let. Katalog výstavy Památníku národního písemnictví Praha – zimní refektář Strahovského kláštera 10.3.-2.6.1997. Praha 1997
- HUDEČEK 2004—František HUDEČEK: Kresby. In: Kresby z období Skupiny 42. Katalog výstavy Galerie Vltavín, březen duben 2004. Praha 2004
- KAPELL/SÝKOROVÁ/ZIEGLER 2009—Pavel KAPEL / Lenka SÝKOROVÁ / Zdeněk ZIEGLER: Zdeněk Sýkora: Letná XL. Katalog výstavy Galerie Zdeněk Sklenář, 4.2.-14.3. 2009. Praha 2009
- KOLÍBAL 1994—Stanislav KOLÍBAL: K problémům nové citlivosti. In: Nová citlivost. Sborník příspěvků Galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Praha 1994
- KOLÍBAL 1997—Stanislav KOLÍBAL: Stanislav Kolíbal: Retrospektiva. Katalog výstavy Národní galerie v Praze - Veletržní palác 23. 5. 1997 – 28. 9. 1997. Praha 1997
- KOTÍK 1994—Jan KOTÍK: Šedesátá léta. In: Nová citlivost. Sborník příspěvků Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, Praha 1994
- KNÍŽÁK 1994—Milan KNÍŽÁK: Odpovědi na otázky Galerie výtvarného umění v Litoměřicích. In: Nová citlivost. Sborník příspěvků Galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Praha 1994
- KRÁL 1988—Jaroslav KRÁL: Abstraction – Creation. In: Linie barva tvar. Katalog výstavy Galerie hlavního města Prahy – Dům U kamenného zvonu, říjen–prosinec 1988; Východočeská galerie Pardubice, únor–březen 1989; Alšova jihočeská galerie Hluboká nad Vltavou, květen–září 1989. Praha 1988
- KRAMEROVÁ/SKÁLOVÁ 2008—Daniela KRAMEROVÁ / Vanda SKÁLOVÁ: Bruselský sen : československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let. Katalog výstavy Galerie hlavního města Prahy – Dům U kamenného zvonu 14. 5. 2008–21. 9. 2008, Moravská galerie v Brně 21. 11. 2008–1. 3. 2009. Praha 2008
- KUPKA 1946—František Kupka: Výstava životního díla 1880-1946. Katalog výstavy SVU Mánes 14. 11. 1946 – 8. 12. 1946, Praha 1946
- KUPKA 1962 —František KUPKA. Katalog výstavy Galerie Písek, říjen – listopad 1961; České Budějovice leden – únor 1962. Písek 1962
- LARVOVÁ 1990—Hana LARVOVÁ: Alena Kučerová: grafika, plechy. Katalog výstavy Galerie hlavního města Prahy – Staroměstská radnice, září–říjen 1990. Praha 1990

- MILER 1992—Karel MILER: Obrazy zázračné barevnosti. In: Otakar Slavík. Katalog výstavy. Praha 1992
- NEŠLEHOVÁ 1991—Mahulena NEŠLEHOVÁ: Podoba českého informelu. In: Český informel. Katalog výstavy Galerie hlavního města Prahy. Praha 1991
- NOVOTNÝ 1991—Vladimír NOVOTNÝ: Grögerová - Hiršal, aneb Experimentální texty po dadailovsku. In: B. Grögerová – J. Hiršal. Katalog výstavy Trojcestí. Praha 1991
- PADRTA 1964—Jiří PADRTA: Křižovatka. Katalog výstavy SVU Mánes. Praha 1964
- PADRTA 1968a—Jiří PADRTA: Nová citlivost. Katalog výstavy Dům umění Brno, březen–duben 1968. Brno 1968
- PETROVÁ 1991—Eva PETROVÁ: Trasa. Katalog výstavy Severočeská galerie Litoměřice, 20. 6. 1991 – 9. 1. 1991; Východočeská galerie Pardubice, 9. 12. 1991 – 10. 11. 1991; Oblastní galerie Vysočiny Jihlava, 21. 11. 1991 – 19. 1. 1992; Dům umění Opava, 4. 2. 1992 – 29. 3. 1992; Středočeská galerie Praha, 15. 4. 1992 – 14. 6. 1992. Praha 1991
- PETROVÁ 1993—Eva PETROVÁ: Nová figurace. Katalog výstavy Galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Litoměřice 1993
- POHRIBNÝ 1987/1988—Arsén POHRIBNÝ: Hilmar Entwurf im Einklang mit eigenem Leib und Seele zu schaffen. In: Jiří Hilmar. Katalog výstavy. Bochum 1987/1988
- POHRIBNÝ 1994—Arsén POHRIBNÝ: Hic sunt leones. In: Nová citlivost. Sborník příspěvků Galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Praha 1994
- POHRIBNÝ 1999—Arsén POHRIBNÝ: 30. let Klubu konkrétistů. In: Bulletin Moravské galerie v Brně. Brno 1999
- ROUSOVÁ 1988—Hana ROUSOVÁ: František Kupka a geneze abstraktního umění v Čechách. In: Linie barva tvar. Katalog výstavy Galerie hlavního města Prahy - Dům U kamenného zvonu, říjen-prosinec 1988; Východočeská galerie Pardubice, únor-březen 1989; Alšova jihočeská galerie Hluboká nad Vltavou, květen-září 1989. Praha 1988
- PRIMUSOVÁ/KLIMEŠOVÁ 2007—Adriana PRIMUSOVÁ / Marie KLIMEŠOVÁ: Skupina Máj 57: Úsilí o uměleckou svobodu na přelomu 50. a 60. let. Katalog výstavy Pražský hrad - Císařská konírna, 17. 8. 2007 – 15. 12. 2007. Praha 2007
- RYBIČKA 2008—Tomáš RYBIČKA: František Kupka. Čtyři příběhy bílé a černé. Katalog výstavy Galerie moderního umění Hradec Králové, 4. 9. 2008 – 30.11.2008. Hradec Králové 2008
- SEDLÁČEK 1996—Zbyněk SEDLÁČEK: Kamil Linhart: Cesta ke kruhu. Katalog výstavy České muzeum výtvarných umění Praha - Dům U černé Matky Boží 7. 2. – 17. 3. 1996. Praha 1996

- SRP 1989—Karel SRP: Václav Boštík. Katalog výstavy Galerie hlavního města Prahy - Staroměstská radnice, 30. 3. 1989 – 14.5.1989. Praha 1989
- SRP 1990— Karel SRP: České umění 1900- 1990 ze sbírek hlavního města Prahy dům U Zlatého prstenu, Praha 1990
- SRP 1995—Karel SRP: Zdeněk Sýkora: Retrospektiva 1945–1995. Katalog výstavy Galerie hlavního města Prahy - Městská knihovna, 13. 4. 1995 – 18. 6. 1995. Praha 1995
- SUSOVSKI 2001—Marijan SUSOVSKI (ed.): EXAT 51 and New Tendencies. Catalogue of exhibition Galerry Zagreb. Zagreb 2001
- ŠEVČÍK/ŠEVČÍKOVÁ 1990—Jiří ŠEVČÍK, Jana ŠEVČÍKOVÁ: Tkaní, králík a čas naší existence. In: Zorka Ságlová 1964-1990. Katalog výstavy Galerie Karlovy Vary. Karlovy Vary 1990
- Tvůrčí skupina UB 12 1962—Tvůrčí skupina UB 12. Katalog výstavy Galerie Československého spisovatele Praha, 2. 3. 1962 - 31. 3. 1962. Praha 1962
- Tvůrčí skupina Máj 1964— Tvůrčí skupina Máj. Katalog výstavy Nová síň Praha. Praha 1964
- VACHTOVÁ/BUŽGOVÁ/FÉDIT 1968—Ludmila VACHTOVÁ / Eva BUŽGOVÁ / Denise FÉDIT: František Kupka (1871-1957). Katalog výstavy Národní galerie v Praze. Praha 1968
- VACHTOVÁ 1994—Ludmila VACHTOVÁ: Kdyby byla magnetová hora. In: Nová citlivost. Sborník příspěvků Galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Praha 1994
- VALOCH 1985—Jiří VALOCH: Milan Grygar. Katalog výstavy KS Opatov. Praha 1985
- VALOCH 1988—Jiří VALOCH: Zdeněk Sýkora – obrazy, Radek Kratina – objekty. Katalog výstavy galerie Atrium na Žižkově, Praha, 29. 1. 1989 – 26. 2. 1989. Praha 1988
- VALOCH 1989—Jiří VALOCH: Miloš Urbásek. Katalog k výstavě. Brno 1989
- VALOCH/SEKERA/RIESE 1995—Jiří VALOCH / Jan SEKERA / Hans Peter RIESE: Jan Kubíček: obrazy 1958-1995. Katalog výstavy České muzeum výtvarných umění Praha. Praha 1995
- VALOCH 1992—Jiří VALOCH: Ladislav Novák: Retrospektiva. Katalog výstavy Galerie Václava Špály Praha, 9. 11. 1992 – 6. 12. 1992. Praha 1992
- VALOCH 1997— Jiří VALOCH: Ivan Chatrný. Katalog výstavy České muzeum výtvarných umění Praha, 14. 10. 1997 – 30. 11. 1997. Praha 1997
- VALOCH 2006—Jiří VALOCH: Běla Kolářová. Katalog výstavy Národní galerie v Praze – Veletržní palác, 27. 1. 2006 – 9. 4. 2006. Praha 2006
- ZEMINA1994—Jaromír ZEMINA: Vzpomínka na léta šedesátá. In: Nová citlivost. Sborník příspěvků Galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Praha 1994

ZEMINA/ŠETLÍK 1994—Jaromír ZEMINA / Jiří ŠETLÍK: UB 12. Katalog výstavy Galerie moderního umění Roudnice n/Labem březen – květen 1994; Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě květen – červen 1994; Galerie umění Karlovy Vary září – listopad 1994. Karlovy Vary 1994

ČLÁNKY

BURDA 1968a—Vladimír BURDA: S Jiřím Kolářem o evidentní poezii. In: Výtvarné umění XVIII, 1968

BURDA 1968b—Vladimír BURDA: Sázím na skvělost ducha, rozhovor s Karlem Malichem. In: Literární listy, 19. 12. 1968

HIRŠAL 1968—Josef HIRŠAL: Úvod k poezii J. Honyse. In: Dialog 5/1968, s. 29

HLAVÁČEK 1968—Josef HLAVÁČEK: Otázky pro Zdeňka Sýkoru, In: Výtvarné umění XVIII, 1968

LAMAČ 1968—Miroslav LAMAČ: Nová citlivost Nová angažovanost. In: Literární listy 3, 14. 3. 1968

MACHALICKÝ 2008—Jiří MACHALICKÝ: Křižovatka a Nová citlivost. In: Revue art : čtvrtletník o současném umění. 3/2008

PADRTA 1966—Jiří PADRTA: Konstruktivní tendence. In: Výtvarné umění XVI, 6–7, 1966

PADRTA 1968a—Jiří PADRTA: K situaci. In: Výtvarné umění XVIII, č. 1, 1968

PADRTA 1968b—Jiří PADRTA: Jan Kotík, In: Literární listy 4. 7. 1968

INTERNET:

STEHLÍKOVÁ 2007—Olga STEHLÍKOVÁ: Vstupte s námi do literárního a výtvarného experimentu. In: Almanach Wagon, <http://www.almanachwagon.cz/exp/main.htm>, vyhledáno 5. 4. 2009

<http://www.ceskatelevize.cz/program/detail>, vyhledáno 6. 4. 2009

<http://www.divadlo-kolin.cz/foyer/pratele/jk0.jpg>, vyhledáno 6. 4. 2009

<http://www.divadlolouny.cz/vystavy.htm>, vyhledáno 6. 4. 2009

<http://www.egonshieartcentrum.cz>, vyhledáno 6. 4. 2009

ŠMÍD Pavel— RePortrét: http://www.galerieart.cz/smids_kolarova1.jpg, vyhledáno 6. 4. 2009

<http://www.galeriejaroslavkrbusek.cz>, vyhledáno 6. 4. 2009

<http://www.mkl.cz/ris/sykora1.jpg>, vyhledáno 6. 4. 2009

<http://www.museumkampa.cz>, vyhledáno 6. 4. 2009

<http://www.nadacedrak.com/umelci-2/jiri-kolar/vystavy>, vyhledáno 6. 4. 2009

<http://www.praguebienale.org/3/eng/images>, vyhledáno 6. 4. 2009

<http://www.topicuvsalon.cz>, vyhledáno 6. 4. 2009

<http://www.udu.ff.cuni.cz/galerie>, vyhledáno 6. 4. 2009

<http://www.zdeneksklenar.cz>, vyhledáno 6. 4. 2009

RESUMÉ

Fenomén nové citlivosti se zrodil v šedesátých letech dvacátého století, která byla obdobím prudkých změn a uměleckého kvasu, jejichž, v historii naší země dosud nevídaný, kvantitativní rozvoj učinil z této periody zlomové období. Již na sklonku padesátých let se přihlásila ke slovu zde dosud nevídaná koncepce výtvarného díla, racionální estetika, která dávala přednost konstrukci, kalkulu, geometrickému řádu a uplatnění pravidel hry před romantickou tradicí, literárními zdroji a upřednostňovanou surrealistickou linií. Ta našla své uplatnění ve sféře nové citlivosti, kterou tvořila volně sdružená skupina moderních výtvarníků. Její program velmi pregnantně definoval teoretik umění Jiří Padrta, jako nový druh citlivosti k dynamickému pohybu ve strukturách současné doby - „čistý a jasný jak v první den zrození, zároveň nasycený celou soudobou lidskou zkušeností.“ Šlo mu o rozchod s organickou přírodou, obrat směrem k objektivním tendencím, opřeným o „důsledné principy konstruktivního pořádku, proporce a čísla“ a o objevení nové poezie, opěvující technický svět, vytvořený lidskými mozky. S tím souvisí i odkaz na nový humanismus, který se vyznačuje devízou věčnosti a konkrétnosti. V těchto myšlenkách bychom mohli najít vztah k francouzskému novému realismu Yvese Kleina, k düsseldorfské skupině Zero či ke hnutí konkretismu a nového konstruktivismu.

Novou citlivost tvořily vyzrálé umělecké osobnosti, původně členové skupin Křožovatka, Syntéza a Klub konkrétistů, patřili však mezi ně i někteří zástupci nové figurace a jiní solitéři. Z toho důvodu byl důraz kladen především na tvůrčí individualitu a kvalitu díla. Zdaleka ne všichni autoři se s Padrtoým programem nové citlivosti ztotožňovali, někteří se od ryze racionálního konceptu tvorby odkláněli, jiní jej nepřijali nikdy. Přesto se jim podařilo vytvořit zcela nový proud. Jeho charakteristickými znaky bylo zavržení iluze a symbolů, očista umění od falešného pocitu zmaru a příklon k humanismu nového druhu, který nebyl ničím jiným než svěžím pocitem z tvorby. Novou citlivost tedy tvořila široká škála tendencí počínaje klasickými konstruktivními východisky, přes kinetismus a op art až ke sféře lyrické abstrakce, od systémových a kombinatorických děl až k minimal artu a počátkům konceptuálního umění. Patřila sem i lyrická geometrie, monochromní malba, instalace, environments, kombinatorická, seriální a permutacionální díla, ale také variabilní umění s aktivizací vnímatele, jako byl happening.

Po předčasném ukončení svobodné éry šedesátých let v roce 1968 a po nástupu normalizace pokračovala většina umělců ve své práci v ústraní nebo v emigraci. Některým

se podařilo rozvinout zcela nové formy umění, kterými obohatili českou uměleckou scénu a stali se jejími klasiky. Jejich přínos můžeme hodnotit nejen v domácím, ale i v zahraničním kontextu.

ABSTRACT

Phenomenon of the new sensibility in the 60s of the twentieth century

In the 1960's of the twentieth century the constructive rational forms have come into the czech visual art. It was influenced by avant-garde and modernism of the 20s and 30s and took up the ideas from the french new realism, the german group Zero, new constructivism movement and concrete art. The program of the new sensibility was defined by art historian Jiří Padrta, who gave the priority to the rejection of the organic nature and the objektive tendencies turn. The movement was created by free associated group of modern artists. The common characters of their art activities were the rejection of the symbolism and ilusion and the respekt to the new way of humanism. Some members of that movement brought the new suggestions to the czech art and become famouse in the Czech republic. Some of them, like Zdeněk Sýkora, Jiří Kolář or Karel Malich are also very respected in the world.

Phenomenon of the new sensibility

The 1960s of the twentieth century

Constructivism

Geometrical art

Jiří Padrta

POČET ZNAKŮ:

Počet znaků v samotné práci bez mezer: 89 457

Počet znaků v samotné práci včetně mezer: 104 474

Počet znaků celkově bez mezer: 111 405

Počet znaků celkově včetně mezer: 129 965