

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ**

Výtvarná sympozia v šedesátých letech
Art Symposia in the 1960s

Dizertační práce
Marcel Fišer

Praha 2011
Školitel: Prof. Petr Wittlich

Prohlašuji, že jsem tuto dizertační práci vypracoval samostatně a uvedl všechny použité literární prameny.

Mgr. Marcel Fišer

Abstrakt dizertační práce

Práce se zabývá dějinami výtvarných, zejména sochařských symposií od jejich počátků do začátku 70. let. Tématem se dosud zabývaly pouze dvě syntetické práce, obě v německojazyčném prostředí, které se však věnují pouze sochařským symposiím a zcela pomíjí ta v ostatních disciplínách. Druhou jejich slabinou je fakt, že se z pochopitelných důvodů zaměřily především na symposia v západní Evropě, respektive v zámoří, kdežto východoevropská symposia mapují jen útržkovitě a bez znalosti kontextu. Tato práce se tedy poprvé opírá o důkladný průzkum celého širokého spektra symposií ve smyslu geografickém i disciplinárním.

Důraz je však kladen na symposia sochařská, kde zanechala nejméně výraznější stopu. Práce zasazuje symposia do obecného vývoje umění a sochařství po druhé světové válce, zejména vzhledem k několika aktuálním dobovým trendům jako je např. fenomén výstav pod širým nebem, budování sochařských parků, rozvoj umění ve veřejném prostoru, nástup abstrakce nebo o něco později svařované kovové plastiky.

Základem práce je shromáždění poznatků o všech symposiích, která probíhala. Přestože někde jsou informace útržkovité, podařilo se značně rozšířit dosavadní soupisy. Zároveň práce popisuje principy jednotlivých symposií, které se lišily podle zemí a jejich charakteru, a pokouší se mezi nimi najít vzájemné souvislosti, což se týká zejména výběru účastníků, způsobu prezentace výsledků, vlastnictví soch atd. Tento soupis je vtělen do katalogu mezinárodních symposií. Každému z nich je věnován medailon v rozsahu dle jeho významu a také podle množství dnes dostupných informací, neboť některá méně známá symposia jsou dnes zcela zapomenuta. Vedle sochařských symposií je důraz položen na situaci v bývalém Československu a její srovnání s dalšími zeměmi, jejichž umělecké scény v 60. letech symposia ovlivnila, tedy s Rakouskem, Polskem a Jugoslávií.

Vedle historického vývoje v 60. letech se práce dále zabývá teoretickým pozadím symposií, jehož autorem je z velké části organizátor prvního symposia v Sankt Margarethen Karl Prantl. Práce rehabilituje i význam druhé zakladatelské osobnosti Friedricha Czagana, který do symposií od počátku vtělil mezinárodní rozměr, díky němuž se pak rychle rozšířila do celého světa.

The Dissertation Abstract

The dissertation deals with the tradition of holding art symposia (with a special focus on sculpture symposia) since their origins until the beginning of the 1970s. Both of them coming from German-speaking regions, so far only two works have been dedicated to the topic. However, they both focus on sculpture symposia and totally neglect other disciplines. The fact that they – for perfectly understandable reasons – mostly deal with art from Eastern Europe and overseas is their second weakness. Thus East-European art symposia are commented on scarcely and without knowledge of the local context. The text of the dissertation is therefore for the first time fully based on an extensive research of the wide spectrum of symposia with respect to their geographical and disciplinary aspects. Thanks to their heavy influence, sculpture symposia, nevertheless, tend to occupy most space. The text places symposia into the context of general development in visual arts and sculpture after World War 2, especially with respect to some on-going contemporary trends, such as the phenomenon of open-air exhibitions, foundation of sculpture parks, development of public art, emerging of abstract art or welded metal sculptures of the later period. The major part of the text includes data about all art symposia that took place in the period concerned. Although information is sometimes rather fragmentary, the existing lists have been considerably extended. At the same time basic principles of symposia functioning in individual countries and their regional differences and characteristics are being described. The aim of the text is to spot existing mutual relations concerning the choice of participants, ways of presenting outcomes of symposia, ownership of sculptures etc. This list is a part of an international art symposia catalogue. Based on all currently available information (these days some less known symposia have been completely forgotten), a discourse of a length corresponding to the symposium's significance is dedicated to each one of them. Apart from sculpture symposia, the main stress has been put on the situation in former Czechoslovakia. Czechoslovakia is here compared to other countries whose art scenes had also been influenced by art symposia in the 1970s, i.e. Austria, Poland and Yugoslavia. The historical development of the 1960s is followed by theoretical background of art symposia with its author Karl Prantl being one of the key characters of their organization. The text also rehabilitates their second founder, Freidrich Czagan, with respect to the significant part he had played in international symposia foundation. It was their international character, which had been included in the idea since the very beginning, that had enabled the quick expansion of art symposia all over the world.

Obsah

1. Úvod - vymezení a struktura práce	6
2. Sympozium - pojem a jeho obsah	8
3. Sympozia v dosavadním uměnovědném bádání	13
4. Sympozia v kontextu vývoje poválečného umění	19
5. První sympozium v Sankt Margarethen	28
6. Sympozium jako ideologie	31
7. Expanze: další sympozia, další země, další disciplíny	34
8. Sympozia v dějinách českého výtvarného umění	42
9. Katalog mezinárodních výtvarných symposií od r. 1959 do r. 1971	50
10. Závěr	135
11. Soupis literatury	137
12. Obrazová příloha	139

1. Úvod - vymezení a struktura práce

Sympozia jsou dnes běžnou součástí provozu výtvarného umění, spojenou takřka se všemi médii. Nejvýznamnější roli však vždy sehrávala v sochařství, respektive přesněji v sochařství v kameni, s nímž je spojen i jejich počátek. Zároveň dnes zdaleka nemají ten význam jako v prvních letech své existence, což do značné míry souvisí i s krizí klasického sochařství a paradoxně i s enormním nárůstem jejich počtu, který vedl k jejich rozmělnění. Dnes tedy existuje tolik sochařských symposií, jako nikdy předtím, na nichž se však jen sporadicky objevují umělci, kteří překračují meze své disciplíny a jsou zajímaví v širším kontextu. Vedlejším důsledkem je zaplavení městských parků i volné krajiny podřadnými a zcela neaktuálními díly.

Sympozia nevznikla ve vzduchoprázdnu, naopak jsou vyústěním určitých hlouběji zakotvených trendů a logicky zapadají do kontextu poválečného vývoje. Jestliže v základech moderního umění spočívá pojetí tvorby jako osamělého individuálního výkonu v ústraní ateliéru, po druhé světové válce se tato představa začíná postupně narušovat v mnoha souběžně se objevujících fenoménech. Jedním z nich jsou i sympozia, která do umění vnesla kolektivní prvek ve formě práce v pospolitosti dalších umělců během určitého, předem vymezeného času.

Zatímco u ostatních obecných výtvarných kategorií typu výstavy nebo výtvarného časopisu jsou jejich počátky skryty v temnotě a při jejich stopování většinou zjistíme, že žádný konkrétní „bod nula“ ani neexistuje, neboť se formovaly postupnou transformací jiných již existujících forem, v případě symposií je situace jasná. Známe nejen místo i čas, kdy vstoupila na jeviště dějin umění, ale i jméno jejich zakladatele, jímž je rakouský sochař Karla Prantl [obr. 1]. Počátek symposií můžeme symbolicky spojit s onou známou fotografií z roku 1958, kdy se sedí na své soše *Hraniční kámen* v lomu Sankt Margarethen (dále jen SM) v rakouském Burgenlandu. Právě při práci na této zakázce jej idea symposií napadla, o rok později se sem vrátil, aby ji uvedl v život. Od tohoto prvního symposia se pak rychle odvinula další. O deset let později jich už existovalo několik desítek, kromě několika národních šlo z velké většiny o mezinárodní podniky. V sedmdesátých letech jejich počet nadále rostl a tento růst se každým rokem zrychloval. Když v roce 1988 vyšla první monografie Hartmanna a Pokorneho, uvedli jich ve svém soupisu kolem 500 bez nároku na úplnost – dnes je jejich četnost ještě mnohem větší a jen v jihozápadních Čechách jsem jich napočítal po roce 2000 přes deset, většinou kamenosochařských. V Československu však na počátku sedmdesátých let začal trend přesně opačný. Tehdy se zde konalo nejvíce symposií na světě prakticky ve všech disciplínách. S nástupem normalizace je postihl smutný osud, ostatně jako celou českou kulturu. Většina z nich zanikla, respektive byla úředně zrušena. V některých případech byla převedena pod státní kontrolu, omezila se pouze na umělce socialistického tábora a rychle ztratila na kvalitě. Výsledky sochařských symposií byly v několika případech zlikvidovány, případně ponechány osudu bez potřebné údržby a konzervace, na což doplatila zejména sympozia v kovu, který přeci jen degraduje poměrně rychle.

Tyto dva důvody – tedy že v šedesátých letech je ještě možno sledovat sympozia v jejich úplnosti i ve světovém měřítku a že jde zároveň o velice významný jev pro dějiny českého výtvarného umění – mě vedly k tomu, že jsem rozsah své práce volně vymezil šedesátými lety. Zlatý věk symposií je zároveň i obdobím renesance kamene

jako sochařského materiálu. Jakkoliv se práce chce zabývat fenoménem sympozií v celé jeho šíři a sledovat jeho proměny i při expanzi do dalších oborů, zároveň hlouběji mapuje právě disciplínu, v níž sympozia začínala a kterou zpětně nejsilněji ovlivnila, tedy sochařství.

Práce je zhruba strukturována do dvou částí. V první se zabývá historií a teorií sympozií v šedesátých letech s důrazem na české prostředí a na sympozia kamenosochařská. Druhou tvoří katalog mezinárodních sympozií, která se pro šedesátá léta podařilo podchytit. Tento pokus o kompletní zmapování je důležitý i z jiného důvodu: teprve z tohoto výčtu totiž vyplyne to, co už jsem zmínil výše a co mi přijde jako důležitý výstup této práce, tedy že na přelomu 60. a 70. let se u nás konalo nejvíce sympozií na světě. A kdybychom danou statistiku vztáhli na počet obyvatel, tak by rozdíl vynikl ještě markantněji. Tento fakt dosud nebyl příliš připomínán a dosud ho nerefletovala ani česká uměnověda. Zároveň vypovídá i o úrovni českého umění v druhé polovině šedesátých let a o jeho tehdejší „vyhladovělosti“ po mezinárodních kontaktech a impulsech.

Svým způsobem jsou sympozia středoevropským fenoménem. Tomu odpovídá už jen fakt, že místo jejich vzniku leží sice v Rakousku, ale na historickém území Uherska a že oblastí jejich prvotní expanze jsou země, které byly součástí bývalého Rakousko-Uherska (Slovinsko, Rakousko, Československo). I po rozšíření do dalších zemí jsou během celých šedesátých let spojena převážně s německým a slovanským jazykovým prostorem. S tím koresponduje i to, že jen nepatrná část dosavadní literatury k tomuto tématu je v angličtině či francouzštině. Ale dosavadní syntetické práce, jejichž autory jsou rakouští a němečtí badatelé, se opíraly pouze o literaturu německojazyčnou a o útržkovité informace emigrantů, jako byl například náš Jan Koblasa. Zajímavý fenomén polských sympozií nebo méně známá sympozia jugoslávská (Forma Viva má již od roku 1983 anglickojazyčnou monografii) takřka zcela pomíjely. Na rozdíl od nich tedy autor mohl pracovat alespoň částečně s prameny českými, slovenskými, jugoslávskými a polskými (a to i díky současným možnostem internetu, kdy je část publikací již přístupná v elektronické podobě a zároveň existují jazykové překladače) a také s monografiemi, které častěji vycházejí až v poslední době, kdy se objevují první umělecko-historická shrnutí jednotlivých sympozií, respektive sympozií v jednotlivých zemích (Kanada, Rumunsko).

2. Sympozium – pojem a jeho obsah

Původ termínu

Původ termínu sympozium se samozřejmě váže k prvnímu ročníku v roce 1959, který nesl název Symposion europäischen Bildhauer. V literatuře se často objevuje – nebo automaticky předpokládá - názor, že jeho autorem je sám Prantl a že se při volbě názvu inspiroval přímo Platónovým dialogem Symposion, respektive žánrem, který dialog založil. Sympozium v původním smyslu znamená intelektuální hostinu, setkání přátel nad dobrým jídlem a pitím, při němž jeho účastníci pronášejí řeči na určité téma, o kterém pak dále diskutují. Na antických sympoziích převládala atmosféra družnosti, sdílení a postupného tříbení myšlenek, tedy nikoliv polemika, která byla vyhrazena jiným literárním žánrům.¹ Z tohoto pohledu je vlastně název zvolen velmi dobře a vystihuje záměr, který Prantl sympoziím vložil do vínku. Nicméně jak dokládám dále, on jeho autorem nejspíš nebyl a navíc měl zpočátku problém jej akceptovat.

Někteří autoři s oblibou rozvíjejí úvahy o společných rysech s antickými sympozii.² Např. ještě Vilas v roce 2006³ podrobně rozebírá vztah sochařských sympozií k Platónovu „metafyzickému prototypu“ a poukazuje třeba i na to, že Prantl byl za války v Řecku a opakovaně procházel posvátnou cestu z Athén do Eleusin. Původ pojmu je však poněkud jednodušší - je druhotně přejat z oblasti vědy, kde je běžný dodnes. Zde se používal mnohem dříve: poprvé už někdy na počátku 20. století,⁴ častěji pak v době meziválečné. Od začátku 50. let jsou vědecká sympozia tak častá, že termín pronikl do obecného slovníku. Toto odvození je vcelku logické a přirozené, neboť sochařská sympozia spojovalo mnohem více rysů s jejich vědeckými protějšky než se zmíněným antickým pojmem.

Tímto problémem se zabývala i Jutta Birgit Wortmann⁵, která si povšimla, že v průběhu přípravné fáze a dokonce samotného prvního sympozia se termín vůbec nevyskytoval a používaly se pojmy jako „evropské sochařské centrum“, „mezinárodní fórum sochařů“ nebo „letní seminář pro sochaře“; poprvé se objevuje teprve v září při otevření výstavy. Zde si dovoluji krátkou vsuvku: jak tyto „náhradní“ termíny naznačují, sympozium má velmi blízko k další kolektivní formě podobného druhu, který v Rakousku v té době existoval, letní Škole vidění (Schule des Sehens) Oskara Kokoschky založené v roce 1953 v Salzburgu. S ní měl co do činění druhý ze zakladatelů sympozia Fridrich Czagan (podrobněji viz dále). Prantl však měl o své akci zcela jinou představu; především neměla mít nic společného s jakoukoliv výukou, založenou na hierarchickém vztahu pedagog - žák. Základem sympozií měla být kolegiálníta, demokracie, absolutní rovnost účastníků a jejich vzájemné obohacování.

¹ Svoboda, Ludvík (ed.): Encyklopedie antiky. Praha: Academia 1973, s. 744.

² Narážka na antická sympozia se objevuje i u Wolfganga Hartmanna v první monografické práci o dějinách sympozií, byť se pojmem samotným nezabývá: „Ve smyslu antických sympozií je zde obsažena přirozeně i neustálá intenzivní výměna myšlenek, společné jídlo a pití a také mezilidské konflikty.“ **Hartmann – Pokorný 1988**, s. 9 a 10.

³ **Tunn – Wally 2006**, s. 14.

⁴ V databázi British Library jsem první bibliografický záznam vztahený k sympoziu objevil k roku 1903 (Mainwaring, Lieut Colonel (ed.), The Gandhara Sculptures, a Symposium. Dorchester, 1903).

⁵ **Wortmann 2006**, s. 62, 63.

Název symposium, kde jsou všichni „u stolu“ na stejné úrovni, mu tedy tento rozdíl pomohl jasně vyjádřit.⁶

Výše zmíněnou souvislost s vědeckými sympozii pak Wortmann potvrdila i Prantlova manželka Uta Peyer. Podle ní šlo v té době o termín, který sice nebyl tak frekventovaný jako dnes, o to více však módní, což se Prantlovi nelíbilo a údajně chtěl akci ponechat zcela bez názvu. Pak však byli organizátoři tlačeni okolnostmi – blížila se prezentace výsledků a oni byli navíc nuceni založit sdružení, které by akci zaštitilo, a to potřebovalo název. A tak s ním prý s těžkým srdcem souhlasil. Z dané vzpomínky tedy nevyplývá, kdo byl jeho autorem, pouze to, že jím se vši pravděpodobností nebyl Prantl, nýbrž druhý z trojice zakladatelů Friedrich Czagan, který se asi zasadil i o adjektivum „evropské“ v jeho názvu. Třetí z iniciátorů – sochař Heinrich Deutsch – už v té době organizační tým i vlastní symposium opustil.

Pro pořádek je třeba ještě doplnit, že v německojazyčné oblasti počínaje oním prvním sympoziem převládá řecká forma termínu „symposion“⁷ (a to i pro vědecké konference), kdežto v angličtině a jiných jazycích verze latinská „symposium“.⁸

Výtvarné symposium – definice pojmu, základní charakteristiky

Základní formu symposia určilo už to první v SM. Tato forma se pak časem rozvolnila, nicméně existuje určitý společný jmenovatel všech výtvarných sympozií, konstanta, přítomná ve všech proměnách, jejíž destilací bychom měli dostat definici. Pokusme se ji tedy zformulovat: **Sympozium je pracovním setkáním tvůrců, které se koná v určitém omezeném čase na určitém místě v libovolné výtvarné disciplíně, jehož obsahem je tvorba jednotlivých účastníků a zároveň i jejich vzájemná interakce.** Nyní si tuto definici rozložme na prvočinitele.

Setkání. Překonání bariéry osamělé ateliérové tvorby, práce ve společenství umělců a také mimopracovní setkávání jsou vůbec základním atributem sympozií. Komunitu sympozií tvoří nejen vlastní umělci, ale i dělníci v průmyslových provozech, při venkovských sympoziích místní občané, dále organizátoři nebo třeba rodiny umělců (při prvních ročnících kamenosochařských sympozií pro všechny vařily manželky sochařů). „Společné stolování a oslavy svátků tvořily od začátku pevnou součást sympoziální každodennosti.“⁹

Idea umělce osaměle řešícího trýznivé problémy tvorby je vlastně představou s mnoha romantickými konotacemi, která vytlačila dříve převládající obraz umělce-řemeslníka, zapojeného do kolektivní dílenské praxe. Prantl se ve svém prvotním pojetí vracel k jinému neméně romantickému obrazu umělce jako příslušníka středověké kamenosochařské hutě, který po něm tlumočilo i mnoho teoretiků, např. u nás Ludmila Vachtová: „Sochařská sympozia mají svou estetickou stránku: žije se v pospolitosti

⁶ To se pak velice zřetelně projevilo o mnoho let později, když zásadně nesouhlasil právě se sympoziem v rámci letní salcburské akademie opět s argumentem, že jde o školu, tedy o něco zcela protikladného myšlenky sympozií. Nakonec se nechal přesvědčit a salcburské sympozium se pak stalo jednou z nejdůležitějších akcí svého druhu od 80. let dále. **Tunn – Wally 2006**, s. 8.

⁷ Z německojazyčné oblasti snad pouze jedno z prvních sympozií v Kapfenbergu (1961) a po obnově i keramické sympozium v Gmundenu mají v názvu latinskou formu.

⁸ V českém prostředí se v šedesátých letech používala verze se s – tj. symposium. Podle dnešní jazykové úpravy používám důsledně „sympozium“, neboť jde o slovo zdomácnělé.

⁹ **Wortmann 2006**, s. 182.

obce a pracuje se jako v huti.“¹⁰ Odhlédneme-li od této idey, která má omezenou platnost už jen proto, že je spojena s kamenosochařským prostředím, symposium může být vnímáno jako další z projevů obecného tíhnutí umělců ke sdružování, které je vytrhnutím z osamělé práce v ateliéru, k níž jsou výtvarní umělci „odsouzeni“.

Ale tvůrčí práce v kolektivu umělců má na jedné straně obohacující rozměr, na druhé straně na některé umělce může působit i zcela opačně už jen kvůli samotné přítomnosti kolegů a jiných lidí v průběhu intimního aktu tvorby. Anebo proto, že si účastníci navzájem zkrátka nesedí. Z tohoto pohledu je každé symposium do jisté míry riskantním podnikem, neboť nikdy nelze dopředu určit jeho atmosféru, kterou udávají především vzájemné vztahy, sympatie či animozity.¹¹ V sympoziální literatuře se objevuje konvenční rétorika, která předpokládá, že samotné setkávání je samo o sobě něčím pozitivním, neboť sdílení zkušeností a vzájemná inspirace jsou přeci přirozeně něčím obohacujícím. Ovšem ve skutečnosti tu mnoho, co je možno sdílet a přebírat, neexistuje: technická stránka bývá většinou záležitostí osobního stylu a například v kamenosochařství je zcela elementární záležitostí (svou roli mohla sehrávat např. v keramice, kde technologické postupy tvoří důležitou součást tvorby). A na sympoziích navíc spíše než ovzduší vzájemné inspirace převládala jistá konkurence a snaha prosadit se svým vlastním názorem. „Právě při této šíři, při veškerém respektu k práci druhého si tu každým houževnatě hájil svůj vlastní přístup, jen tak totiž jeho projev mohl nalézt místo a svou tvář v řadě ostatních.“¹²

Čas. Jak z definice vyplývá, měl by být předem vymezený, čímž se sympozia liší od uměleckých kolonií nebo společných ateliérů, kde se také objevuje prvek pospolitosti umělců. Doba trvání by měla být stanovena tak, aby postačovala k vytvoření alespoň jednoho díla v daném médiu, tj. je tomuto médiu i přizpůsobena: u kamenosochařství bývá delší, což se například liší i podle tvrdosti kamene, u malby zase většinou kratší. Na jednu stranu by mělo trvání sympozia umožnit navázání určitého vztahu umělce a prostředí, neboť se předpokládá, že kvality daného místa mohou mít pro něj inspirující potenciál. Na druhou stranu by měl být čas rozumně omezený. Rozvrhnutí práce do předem určeného časového úseku se tak stávalo jednou ze zkušeností, využitelných při práci na budoucích monumentálních zakázkách, kterou kamenosochař mohl na sympoziu získat, jak to původně zamýšlel Prantl. Práce pod časovým tlakem může mít opět jak stimulační efekt, tak může být na druhé straně pro umělce stresující a negativně se podepsat na kvalitě díla. Tento problém se objevil zejména na sympoziu v SM, kde organizátoři i kritika měli často dojem, že v časovém tlaku a díky malé zkušenosti sochařů s prací v tak velkém měřítku vznikaly i méně kvalitní práce. „Dovedl bych si představit, že by ze sochařů byl sejmuto ten tlak vytvořit během tří měsíců sochu. Mnozí si to přeci jen představovali snadněji a pak stojí před ohromným kamenem, začnou ťukat a ono to nejde – to je pochopitelné! V ateliéru pracuje umělec chvíli na něčem jiném, než to zase jde dále.“ (Friedrich Czagan)¹³ Ale na druhou

¹⁰ Vachtová, Ludmila: Vyšné Ružbachy 1965. Výtvarné umění, 1966, roč. 16, čís. 1, s. 38.

¹¹ „Fascinace tímto časově omezeným společenstvím vychází z riskantní souhry nanejvýš odlišných duchů.“ Felicitas Frischmuth, cit. podle Wortmann 2006, s. 186.

¹² Chlupáč, Miloslav: Symposium moderního sochařství. Výtvarná práce 12, 29. 2. 1964. Cit. podle Chlupáč 2000, s. 172.

¹³ Cit. podle Wortmann 2006, s. 79.

stranu zejména při kamenosochařských sympoziích ve střední Evropě nebylo zas až tak neobvyklé, že umělec v daném čase práci nedokončil a přijel pak další rok znovu.¹⁴

Místo. Sympozia nejsou definována určitou konkrétní podobou místa svého konání, které může nabývat rozličných podob. Může být velmi jasně určené (dílna, kamenolom), se specifickými podmínkami a případně i odříznuté od vnějšího světa, nebo naopak otevřené, definované pouze určitým městem nebo krajinou, v níž umělci pracují.

Vytržení z navykklých podmínek ateliérové práce je dalším faktorem, který umělec musí brát v úvahu. I zde platí, že jeho efekt může být jak negativní (nemá zde po ruce vše, nač je zvyklý), tak i pozitivní (lepší podmínky pro práci, kvalitní materiál, inspirace zajímavým prostředím). Mělo by jít o místo, které je nějakým způsobem mimořádné: má specifické podmínky pro práci (průmyslové provozy), jedná se o atraktivní prostředí (kamenolomy, v nichž se – jak Chlupáč krásně řekl – sochař doslova cele ocitá v „živlu sochy“¹⁵, nebo třeba Berlínská zeď, u níž se konalo jedno z prvních sympozií; v případě malby pak zajímavá krajina) nebo jde o jedinečnou výzvu zapojit výsledné dílo do organismu města, ať už historického (Spoleto, Norimberk), nebo naopak moderního (Mexico City). Když místo není samo o sobě zajímavé (a naopak symposium má přispět k jeho atraktivitě jako kulturně-turistická atrakce), snaží se organizátoři tento nedostatek vyvážit tím, že vytvoří mimořádné podmínky – např. dají k dispozici zajímavý materiál, později se objevila i praxe účastnických stipendií nebo přímo honorářů, což už bylo zcela v rozporu s původní Prantlovou myšlenkou. To souvisí s tím, že ještě v šedesátých letech se vyvinula tradice, kdy se sympozia stávala doprovodnými akcemi jiných kulturních či sportovních událostí (městské festivaly, výstavy Expo, olympijské hry). Někdy – zejména tam, kde jsou lomy v lázeňských lokalitách (u nás Vyšné Ružbachy, Piešťany, srbský Arandjelovac) nebo v místech s jinou turistickou atraktivitou (Portorož u mořského pobřeží) – byl vznik sympozií už dopředu koncipován jako součást lokální turistické politiky, čímž organizátoři získávali určité argumenty pro finanční a politickou podporu těchto akcí, které byly a jsou samozřejmě finančně velmi náročné. Ve většině případů však mají sochařské parky, které jsou produktem sympozií, zcela zanedbatelný efekt pro turismus v daném místě. Zcela ojedinělá koncepce využití se podařila v rakouském Lindabrunnu, kde se sochařský park stal odpočinkovým areálem pod širým nebem, navštěvovaný publikem z nepříliš vzdálené Vídně; naopak komercializace prostředí lomu negativně dolehla na SM.

Dílo a jeho prezentace. Primárním cílem sympozií – alespoň podle Prantlovy původní představy – není vznik díla, nýbrž svobodná tvorba. Symposium tedy mělo umožnit i určité experimentování, k němuž nutně patří i učení se, zkoušení a zavrhování. Pro Prantla byla tato svoboda obzvlášť důležitá a sympozia měla být ideálními ostrůvky, kde si umělci mohli dovolit luxus nepracovat svázání limity drahého a nedostupného materiálu, uměleckého trhu či požadavky objednavatelů. (Prantl to pojmenoval metaforou, že sympozia by měla být „cvičištěm“ pro budoucí realizaci veřejných zakázek.) To samozřejmě bylo v určitém rozporu s tím, že požadavkem sponzorů a podporovatelů bylo, aby na konci sympozia vznikla kvalitní díla. Také organizátoři

¹⁴ V Sankt Margarethen Uher a Rudavský v roce 1967, Akiyama v roce 1968, Ryszka 1969, velmi časté to bylo např. v maďarském Villány.

¹⁵ Chlupáč, Miloslav: Živel sochy. Domov 1965, č. 3. Cit. podle Chlupáč 2000, s. 179.

sanmargarethenského sympozia plánovali, že budou sochy ze sympozia prodávat, a uhradí tak náklady s ním spojené. Proto se od počátku předpokládalo, že nejde o experimentování zcela nezávazné, naopak: účast na sympoziu má vyústit ve vytvoření konkrétního díla, respektive skupiny děl. Tato nepsaná podmínka se dodržuje takřka absolutně a neexistuje symposium, kde by šlo jen o to, společně si zamalovat, vyzkoušet nový postup, aniž by organizátoři měli na mysli nějaký konkrétní výstup (dílo, výstavu). Takže obecně lze říci, že výsledné dílo je něčím, co symposium odlišuje od dalších podobných forem kratšího trvání, např. workshopu, semináře, letní školy. Ostatně workshopy se více objevují v jiných uměleckých disciplínách, např. v divadle, hudbě či tanci. Samotná výstava však není podmínkou sine qua non a mnohdy k ní z určitých důvodů opravdu nedojde; není tudíž určujícím znakem sympozií a do výše uvedené definice nebyla zahrnuta.

Realizace díla může být i zajímavou uměleckou výzvou, která neexistuje nikde jinde než právě u sympozií. Dílo je totiž bezprostředně po svém vzniku prezentováno (někdy natrvalo a v prestižním prostředí) a je předmětem kritického zhodnocení, aniž by v případě, kdy s ním autor není spokojen, měl volbu jej jednoduše nevystavit. Sympozia jsou mediálně vděčnými tématy a diváky samozřejmě zajímá, co umělci za danou dobu vytvořili. Také kritika samozřejmě od začátku uplatňovala na výsledky sympozií stejná kritéria jako na výstavy a pokud sochař nezvládl náročnou práci s rozměrným blokem kamene, s níž většinou neměl patřičné zkušenosti, začala jízlivě připomínat, že Prantlova myšlenka sympozia jako „cvičiště“ už se přežila a že by organizátoři měli věnovat více pozornosti výběru účastníků. Symposium je ale výzvou ještě v jiném smyslu: dílo je tvořeno v kolektivu, který není jen zdrojem podnětů a prostředkem kolegiální pomoci, ale vychází odtud první kritické soudy a zároveň vytváří konkurenci, v níž chce umělec obstát.

Shrnutí Jak z výše uvedeného vyplývá, symposium je do značné míry založeno na předpokladu, že komplexní změna standardních podmínek (namísto osamělosti kolektiv, namísto ateliéru průmyslový provoz, namísto možnosti na díle pracovat libovolně dlouho a případně jej nakonec zavrhnout předem vymezený čas a nutnost prezentace) spolu s mimořádnými podmínkami pro práci v příslušných dílenských provozech, často s profesionálními asistenty a s materiálem, který běžně není k dispozici, vytvoří silný stimul pro umělcovu práci. Je otázkou, zda to takto opravdu v praxi funguje a zda naopak tyto změny nemají spíše negativní efekt. Většinou platí obojí a liší se to podle dané individuality: v něčem sympozia mohou fungovat jako pozitivní stimul, něco může být pro daného umělce nepříjemné. Každopádně symposium bývá zajímavou zkušeností, kterou si každý výtvarník vyhodnotí podle svého buď tak, že se na ně opakovaně vrací, nebo naopak, že zůstanou osamělou epizodou v jeho umělecké biografii.

3. Sympozia v dosavadním uměnovědném bádání

Přes počáteční zájem nebylo přijetí symposií v kunsthistorické obci jednoznačné. Elitní kunsthistorie v Rakousku a Německu nevěnovala pokusu o rehabilitaci sochařství v kameni přílišnou pozornost a viděla v něm spíše zpátečnický prvek, který příliš nekorespondoval s atmosférou šedesátých let.¹⁶ Určité námitky se objevovaly i u kritiků, kteří byli symposiím v podstatě nakloněni, jako v Rakousku Kristian Sottriffer nebo u nás Jaromír Zemina. Ten symposiím vyčítal sklouznutí k maše, symposiální manýře. Pokládá si obvyklou otázku, zda sochaři bez jakékoliv zkušenosti s kamenosochařstvím mohou hned napoprvé zvládnout ohromný blok kamene, a tvrdí, že díky tomu pak volí porvchní řešení, formálně správné a odpovídající Prantlovu konceptu, které se však neopírá o hlubší porozumění materiálu a nepředstavuje originální výkon.¹⁷

Dvaceti letům symposií bylo věnováno speciální číslo časopisu Kunstwerk s úvodní statí Jürgena Morschela (1979),¹⁸ ovšem první monografii (ovšem pouze symposií sochařských) připravili až v roce 1988 Wolfgang Hartmann a sochař Werner Pokorny.¹⁹ Publikace je sborníkem tvořeným několika statěmi, z nichž některé mají obecný charakter, jiné se zabývají konkrétními symposií. Na závěr je připojen soupis dosavadních sochařských symposií s výčtem jmen. Celá kniha, stejně jako katalog jsou limitovány tím, že autoři pochází z německojazyčné oblasti, takže relativně dobře jsou zpracována sympozia rakouská a německá, respektive ta, na nichž se podílel Prantl, s jehož archivem měli možnost pracovat, jak to dokládá množství fotografické dokumentace jeho prací. Druhým omezujícím faktorem je, že v té době neexistovala takřka žádná literatura k jednotlivým symposiím kromě dobových katalogů a kritik s výjimkou monografie symposií Forma viva z roku 1983. Situace ve východní Evropě a v bývalé Jugoslávii nebo třeba v Kanadě a USA je spíše rámcově a fragmentárně naznačena a v soupisech se objevují četné mezery a chyby.

Úvodní Hartmannův²⁰ text je prvním pokusem o umělecko-historické zhodnocení 30 let vývoje. Popisuje jejich vznik a vývoj počínaje Prantlovou realizací pro Nickelsdorf. Ústřední roli vyhrazuje Prantlovi, kdežto o Czaganovi – jehož zásluhy na vzniku symposií později uvedla na pravou míru až Jutta Wortmann – takřka vůbec nemluví. Jako ústřední bod Prantlova pojetí symposií vyzdvihuje nový vztah k materiálu, ovšem zároveň správně uvádí, že Prantl inicioval i takřka okamžité rozšíření do další materiálové oblasti – tj. kovu, což přineslo naprosto odlišnou formu symposia. Hartmann dále popisuje toto šíření do dalších materiálů a zemí. K východoevropským symposiím podotýká, že jsou organizována národními svazy, většinou mají kontinuální charakter a pro mnoho východoevropských sochařů vytváří jedinou možnost práce ve velkém měřítku. Ale to nebylo zcela pravda: monumentální válečné pomníky v bývalé Jugoslávii z 60. a 70. let a rozvoj umění ve veřejném prostoru v Československu šedesátých let jsou toho dokladem. Zpochybnit lze i jeho tvrzení, že kromě materiálu zdarma neexistuje u východoevropských symposií žádný finanční

¹⁶ Morschel 1979, s. 32.

¹⁷ Zemina, Jaromír: St. Margarethen 1966. Výtvarná práce, XV, č. 2, 26. 1. 1967, s.1 a 3.

¹⁸ Morschel 1979.

¹⁹ Hartmann-Pokorny 1988.

²⁰ Hartmann, Wolfgang: Das Bildhauersymposion. In: Hartmann-Pokorny 1988, s. 8 an.

podnět (československá sympozia byla spojena se stipendii) a umělci ze západu se jich účastní tudíž jen zřídka. To vyvrací bohatá účast zahraničních sochařů na sympoziích v Československu a v Jugoslávii, což je dokladem, že ani pro západní sochaře nebylo vysoké stipendium tím zásadním podnětem, spíše zde sehrávaly roli osobní vztahy mezi sochaři, kteří sympozia organizovali. Chabá zahraniční účast v Polsku byla spíše zaviněna politickými okolnostmi. K těm se Hartmann takřka nevyjadřuje a např. vůbec nezaznamenal naprosté utlumení sympozií v Československu po roce 1970, stejně jako enormní nárůst jejich počtu na konci šedesátých let.

Sympozia vidí v podstatě jako pozitivní fenomén, kritizuje pouze jejich kvalitativní inflaci a „zploštění“ související s nárůstem jejich počtu. A také to, že se „často ochotně dala k dispozici kulturně politickým zájmům,“ v čemž vidí rozpor s původními Prantlovými idejemi, když je někdy sponzorovaly i německé a rakouské firmy, které za druhé světové války profitovaly na zbrojení, v čemž vidí rozpor s Prantlovou představou sympozia jako nástroje mezinárodní mírové spolupráce.

Kristian Sotriřer,²¹ vídeňský kritik a publicista, který sympozia sledoval velmi zblízka od jejich počátků, přispěl textem o Karlu Prantlovi, kde rozebírá jeho takřka religiózní přístup jako svého druhu umělecký koncept. Jeho přístup je ale kritický. Dochází k závěru, že Prantlovo dílo dominuje nad odkazem, který sympozia reprezentují. „Jako organizátor a hybný duch sympozií vykonal Prantl pozoruhodné věci, zároveň si však musíme přiznat, že jeho myšlenky byly umělecky a lidsky slabšími silami nejen zprofanovány, ale dovedeny ke zcela nesmyslným koncům, a sice tam, kde jde více o to, stavět sochařské hřbitovy v přírodě, s nímž chtěl Prantl souznít a v nímž nikdy neviděl protivníka.“ Podle něj byla Prantlovi dražší idea než výsledek. Zde se ale Sotriřer mylí – to, co sympoziím vyčítá, už v nich bylo od počátku zakódováno ve formě zvolené v SM.²² Oněm „sochařským hřbitovům“ (podobně se vyjadřuje i Jaromír Zemina) spočívajícím v nakupení podobných soch na jednom místě se nelze vyhnout lepším výběrem účastníků. Spočívá v principu kamenné sochy jako takové (u sympozií v kovu či dřevě působí sochařské parky mnohem barvitěji), v omezené škále přístupů, které nabízí, protože daný materiál vždy rámcově určí barvu, možnosti většího či menšího pročlenění sochy, velikost bloků, charakter povrchu... Divák je tak v kamenných galeriích pod širým nebem konfrontován s množstvím soch různého abstraktního tvarosloví, aniž by se mohl opřít o nějaký záchytný bod v podobě výkladu nebo instruktivního názvu, což ve výsledku působí až frustrujícím dojmem. Vlastně v případě sympozií šlo o výstavy, které většinou nesplňovaly základní podmínky žánru: chyběly tu popisky, úvodní panely, nabídka katalogů, průběžné konzervační a restaurační zásahy, kvalitní instalace prací, údržba areálů (sekání trávy apod.)... Werner Pokorny se ve své stati²³ podrobně zabývá materiálovým a technologickým aspektem sympozií. Rozebírá zde především čtyři základní materiály – kámen, kov, beton a dřevo. Opět se zde projevuje, že autoři příliš neznali fakta o sympoziích ve východoevropských zemích. Např. o kameni píše, že převažoval v raných dobách sympozií, což prý pro východní Evropu platí dodnes – to je však pravda pouze v případě Jugoslávie (s výjimkou Slovinska) či Maďarska, ovšem nikoliv už

²¹ Sotriřer, Kristian: Karl Prantl oder: Der Stein des Anstosses. In: **Hartmann-Pokorny 1988**, s. 38 an.

²² „Také jejich sochy byly podobné a nedivím se tomu, neboť vznikly z téhož kamene, v téže krajině a s týmž zámerem.“ Vachtová, Ludmila: Vyšné Ružbachy 1965. Výtvarné umění, 1966, roč. 16, čís. 1, s. 38.

²³ Pokorny, Werner: Material und Technik. In: **Hartmann-Pokorny 1988**, s. 84 an.

Rumunská, Československá 60. let a už vůbec ne Polsko. Pokorný také – jako celá kniha – z neznalosti pomíjí Artchemo, což je v historii symposií zcela jedinečný fenomén, který světu zatím zůstává utajen! Další texty jsou věnovány symposiím v Lindabrunnu, Mauthausenu, St. Wendel a Springhornhofu.

Dosud nepodrobnějším zpracováním celého fenoménu symposií je monografie Jutty Birgit Wortmann vycházející z její disertační práce na Christian-Albrechts-Universität v Kielu.²⁴ Wortmann, byť vzděláním sochařka (vystudovala u Jana Koblasy!), která se k symposiím dostala tak říkajíc „ze své praxe“, přikročila k tématu s vědeckou akribií. Základním přínosem její práce je zpracování archivu symposia v SM, kterému věnuje největší, takřka detailní pozornost, a zaznamenává i osobní vzpomínky nejen jeho účastníků, ale i spoluorganizátorů Heinricha Deutsche a Friedricha Czagana.

Samostatné kratší kapitoly věnuje i dalším symposiím, ovšem jen v náhodném výběru a bez snahy o nějakou komplexní informaci, pouze formou v podstatě náhodných vzpomínek sochařů, které zpovídala – například symposium ve dřevě v Moravanech se tam dostalo prostřednictvím vzpomínky Jana Koblasy, Košice zase díky Paulu Schneiderovi. Nejzáslušnější jsou v tomto směru její informace o prvních symposiích po SM, která se v literatuře jinak neobjevují, tedy o Berlíně, Kapfenbergu či Kirchheimu, jichž se účastnil právě okruh ze SM.

Monografie Claudie Büttner *Art Goes Public*²⁵ je věnována skupinovému uměleckému projektům pro veřejný prostor, organizovaným mimo institucionální rámec. Pojem „projekt“ zavádí jako terminus technicus, odlišný od jiných forem, jako je „výstava“ nebo „umění ve veřejném prostoru“, které jsou spojeny s tradičními médii. Kdežto pod termínem projekt má na mysli kolektivní akce, jejichž součástí sice mohou být i klasické sochy, respektive malby, ale převažují nejrůznější typy environmentů, instalací, objektů, intervencí, konceptů, sociálních akcí atd. Tyto akce se od sedmdesátých let objevují stále častěji a v posledních dvaceti letech se staly pevnou součástí uměleckého provozu. Autorka stopuje jejich jednotlivé předstupně a nejzazší počátky nachází v sochařských výstavách pod širým nebem (první ještě před druhou světovou válkou) a v budování sochařských parků po roce 1945. Těmto tématům věnuje dvě úvodní kapitoly své knihy, v nichž se také dotýká symposií. Její přístup je důležitý v tom, že jde o jeden z mála pohledů, který se k fenoménu symposií vztahuje zvnějšku a zasazuje je do širšího kontextu. Symposia vnímá jako jeden z těchto „protoprojektů“, respektive jako formu mezi výstavou a projektem. Společným rysem s projekty je zejména propojení vzniku díla a jeho prezentace na daném místě (na rozdíl od výstavy ve veřejném prostoru, při níž je prezentováno již hotové dílo), kdy diváci mohou přihlížet aktu tvorby, případně hovořit s umělci. Toto samozřejmě platí pouze pro kamenosochařská symposia a ještě pouze v tom případě, kdy jsou výsledky prezentovány přímo v lomu. U symposií v kovu, kdy sochy vznikají většinou v železárnách, už diváci u zrodu díla nemohou být vůbec a sochy jsou pak většinou instalovány v městském prostředí. V těchto případech je se sochami nakládáno jako s klasickými skulpturami pro veřejný prostor, aniž by byly většinou pro nějaké konkrétní dané místo koncipovány.

S odstupem času, kdy od prvních ročníků uplynulo několik dekád, začaly vycházet první monografie jednotlivých symposií. Jako první to byla v roce 1983 kniha vydaná

²⁴ Wortmann 2006.

²⁵ Büttner 1997.

- s dvouletým zpožděním - ke dvacetiletí čtyř slovinských symposií Foma viva.²⁶ Šlo o vsutku výpravnou monografii se všemi texty paralelně přeloženými i do angličtiny. Tato skutečnost není náhodná a odpovídá významu, který Jugoslávie symposiím přikládala. To uvedl i v předmluvě France Hočevar, předseda „Shromáždění delegátů Formy Vivy“, který zdůrazňuje roli Jugoslávie jako země mezi dvěma systémy a tudíž vhodné pro konání takovéto akce. Také odborné zpracování publikace je na vysoké úrovni včetně katalogu všech vytvořených soch. Ze dvou odborných statí je první (Stane Bernik) věnována spíše daným místům, jejich charakteristikám a specifikům, kdežto druhá (Špelca Čopić) obsahuje podrobné rozbory soch na jednotlivých symposiích. Zejména v druhé stati najdeme i některé zajímavé postřehy k historii symposií a dobovému kontextu. V pozadí symposií vidí i nedostatek mobility, který byl mezi sochaři logicky pocíťován, neboť na velkých skupinových výstavách byli z důvodu větších nákladů vždy v menšině, takže symposia pro ně byla jistou náhradou výstavních možností a zároveň i cestou k divákovi. Čopić si všímá například trendu, kdy po počátcích, v nichž převládala spíše odlehlá místa a materiály jako kámen a dřevo, se postupem času přirozeně prosadil kov a s ním i velká umělecká centra jako noví organizátoři symposií. Při podrobném zkoumání historie symposií to však není zcela pravda: kov ani velká města nikdy symposiím nedominovaly, přestože symposia tohoto typu byla stále častější; symposium v kameni na menším místě nebo přímo v lomu zůstalo převládajícím modelem až dodnes.

Čopić též uvádí, že zatímco šedesátá léta byla ve znamení civilizačního pokroku, což se odráželo právě v umění, v letech sedmdesátých přichází protireakce: pocit přesycení z technologie, uvědomování si jejích stinných stránek a nástup ekologického hnutí – což je opět reflektováno v umění, mj. i symposií, která se zaměřují na efemérní materiály či instalace v přírodě a kde kámen a dřevo ztrácejí negativní příděch „neaktuálního“ materiálu.

Souborná publikace²⁷ vyšla také ke dvaceti letům kamenosochařského symposia v Salzburgu (1986 – 2006), spojeného s tamní proslulou letní školou, na níž učilo i několik českých výtvarníků (M. Knížák, A. Šimotová, I. Kafka a další). Publikace má charakter sborníku, jehož jednotlivé kapitoly podrobně analyzují historii symposia nebo geologické vlastnosti untersberského mramoru a jeho dějinnou roli v různých historických epochách. Dvě úvodní kapitoly jsou obecněji pojaté a zabývají se historií a teorií symposií samozřejmě se zřetelem na zdejší symposia. Text Barbary Wally je psán na základě osobní zkušenosti mnohaletého sekávání s Prantlem a v podstatě tak tlumočí jeho postoj, aniž by zaujímala nějaké kritické stanovisko.²⁸ Druhá stať Armina Vilase²⁹ je také mechanickým zopakováním základních tezí. Tam kde se pokouší přijít s novými interpretacemi, například v analýze filosofického pozadí symposií a jejich vztahu k Platónovu předobrazu, nejsou jeho závěry příliš průkazné a originální. Myšlenka o slepé cestě městských symposií by byla zajímavá, kdyby ji Vilas zasadil do širších souvislostí; ten se však opírá se pouze o kritiku projektu Stephanplatz, který měl v 70. letech vnést do symposia v SM nový impuls a skončil totálním neúspěchem.

²⁶ **Forma Viva 1983.**

²⁷ **Tunn – Wally 2006.**

²⁸ Wally, Barbara: Steinbildhauer-Symposion, 1988, s. 8. In: **Tunn – Wally 2006.**

²⁹ Vilas, Armin: Der Symposiongedanke. Von Karl Prantl und St. Margarethen 1958 bis heute. In: **Tunn – Wally 2006**, s. 12 – 20.

Malá brožura vyšla ke třiceti letům prvního sympozia v Oggelshausen (1999).³⁰ Kromě katalogu prací, plánu sochařského parku a dalších obligátních věcí tu najdeme detailní popis jeho přípravy. Brožura je tak jedinečným pramenem pro poznání organizačního pozadí sympozií.

Také ke čtyřicátému výročí sympozia v Krastalu byla vydána obsáhlá monografie, mapující jeho historii i současnost.³¹ Vedle Lindabrunnu a SM třetí velké rakouské symposium je dodnes živým podnikem, takže kniha má zčásti i aktuální rozměr. Autorkou většiny umělecko-historických textů je Silvie Aigner, která zde zpracovala historii sympozia, teoretické pozadí čerpá z obvyklých zdrojů (monografie Hartmanna a Pokorneho), část je vyhrazena rozhovorům s umělci, kde se ptá i na jejich aktuální poměr k sympoziím. Jedna kapitola je věnována materiálu (Michael Kos), další reflexi média kamene v současném sochařství (Simone von der Geest).

Jednou z oblastí, kde sympozia zakotvila nejsilněji, byla kanadská frankofonní provincie Québec. V roce 1997 vyšla publikace³², v níž je velmi podrobně mapována historie zdejších sympozií až do daného roku: vedle několika mezinárodních tu proběhlo mnoho národních a regionálních. Obligátní historické pozadí se opět opírá o publikaci Hartmanna a Pokorneho. To samé platí o doktorské práci Dumitru Șerbanu³³ vydanou i knižně, ovšem pouze v rumunštině: je zde podrobně vylíčena bohatá historie rumunských sympozií, historie a soupis jsou opět mechanicky přebrány z monografie Hartmanna a Pokorneho.

Z československých sympozií byly retrospektivní publikace vydány takřka ke všem českým sympoziím (naopak ve slovenském prostředí zatím tento druh literatury zcela chybí): v Ostravě to bylo k dalšímu ročníku sympozia, který byl spojen s restaurováním a novou instalací zachovaných prací; podobně byly představeny zachované, nově restaurované práce z pardubického Artchema, v Roudnici proběhla výstava u příležitosti 40. výročí. Tyto publikace, byť jsou zaměřeny výhradně k daným akcím a nezabývají se širším kontextem sympozií, přinášejí kvalitní umělecko-historická zpracování daných sympozií a dobové texty z 60. let.

Nejvýpravnější je monografie sympozia v Hořicích z pera jeho zakladatele Vladimíra Preclíka. Publikace je sice cenná pro mnoho autorových vzpomínek, chybí jí však základní řemeslné kvality kritického uměnovědného přístupu.

Cenné položky do bibliografie sympozií najdeme i v literatuře věnované jednotlivým umělcům. Zde uveďme alespoň ty české. Významné příspěvky k sympoziím publikoval už v šedesátých letech Miloslav Chlupáč. Vzpomínkové stati, často doplněné teoretickými myšlenkami, které víceméně tlumočí názor a přístup Prantlův, zveřejňoval na různých místech, většinou v katalogích přátel sochařů. Všechny pak shrnul Jan Kapusta ml. v jeho monografii; Chlupáčovou účastí na sympoziích se zde zabývá i ve svém úvodním textu.³⁴ V katalogu Olbrama Zoubka se stejný autor dotýká všech tří sympoziálních realizací a rozebírá vliv Prantlova dogmatického prosazování

³⁰ Dangel, Alois - Reiter, Hans-Peter: Skulpturenfeld Oggelshausen. Oggelshausen: Gemeinde Oggelshausen 1999.

³¹ Kunst im Steinbruch. 40 Jahre Bildhauersymposien 1967-2007. Sborník textů různých autorů. Klagenfurt: [kunstwerk] krastal, Ritter 2008.

³² **Québec 1997**

³³ **Șerban 2005.**

³⁴ **Chlupáč 2000.**

abstrakce na Zoubkovu tvorbu, která směřovala k figuraci, stejně jako ovlivnění jeho protipólem Fritzem Wotrubou.³⁵ V monografickém katalogu Zdeňka Šimka³⁶ věnuje Eva Petrová jednu kapitolu svého textu jeho účasti na sympoziích. Přináší zde některé zajímavé údaje k jednotlivým sympoziím z archivu umělce. Všechny práce, které na nich vznikly, jsou zde reprodukovány. Také v katalogu retrospektivy Václava Boštíka, autora, který byl v českém prostředí nejvíce ovlivněn účastí na ne-sochařských sympoziích, věnuje této problematice Karel Srp celou jednu kapitolu.³⁷

³⁵ Kapusta ml., Jan: Zoubkovo hledání sochy. In: **Zoubek 2006**, s. 21 a 29.

³⁶ Petrová, Eva: Zdeněk Šimek. Sochař. In: **Šimek 2006**, s. 108-109, 113.

³⁷ Tři sympozia, s. 299 an. In: Srp, Karel: Václav Boštík. Katalog výstavy v GHMP, Městská knihovna, 15.10.2010-9.1.2011. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář 2011. Auto děkuje Lvu Pavluchovi za nahlédnutí do definitivní verze ještě nevydané knihy.

4. Sympozia v kontextu vývoje poválečného umění

Vznik symposií souvisí s mnoha fenomény v poválečném umění, stejně jako s politickým vývojem v Evropě. Přestože znamenají určité novum, zároveň vznikla v relativně odlehle oblasti mimo hlavní centra a v konzervativním prostředí. To vše určilo jejich hybridní podobu, v níž se mísí progresivní i retrogradní prvky.

Sympozia a poválečná abstrakce

Po druhé světové válce se dominantním vývojovým proudem staly různé podoby nefigurativního umění, ať už v podobě amerického abstraktního expresionismu nebo evropského tašismu či informelu. Přestože se ohnisko uměleckého dění přesunulo do Spojených států, Evropa se svým tradičním centrem v Paříži si udržela po celá padesátá léta své pozice. V podstatě některých abstraktních projevů už byl zakódován následný vývoj ke konceptuálním (Yves Klein), respektive akčním (Jackson Pollock) tendencím, které později v šedesátých letech rozšířily hranice umění. Abstrakce se však omezovala v zásadě na malbu, kdežto sochařství tento vývoj sledovalo až s určitým odstupem (nejvýznamnější sochař amerického abstraktního expresionismu David Smith tvořil v duchu totemické figurace, v níž můžeme spatřovat určitou paralelu s raným Pollockem). Nejvýraznější a nejvlivnější výkony padesátých let na poli sochařství vytvořili příslušníci generace narozené kolem přelomu století, která nastoupila už hluboko před druhou světovou válkou, ať už to je Henry Moore, Alberto Giacometti, Alexander Calder, Marino Marini nebo zmíněný David Smith.

Sochařská sympozia, alespoň v tom vymezení, jak je nastavil a ve své vlastní tvorbě sledoval Karl Prantl a zčásti i v jejich následném rozšíření do sféry kovové svařované plastiky, s touto tendencí k abstrakci korespondují, a to s jistým zpožděním, které odpovídá střední Evropě a Rakousku, které v té době nepatřilo k centrům uměleckého dění. Prantl se zřetelně vymezoval vůči kubizující figuraci Fritze Wotruby. Možná, že v tom u něj sehrávaly roli i jiné momenty než ryze umělecké, například averze vůči elitářskému uměleckému světu Vídně, který Wotruba ztělesňoval, a negativní reakce na první ročníky symposií z vídeňských uměleckých kruhů i od Wotruby samotného. Nicméně Prantl důsledně zastával názor, že sympozia by měla být platformou pro nefigurativní tvorbu.³⁸ Už při prvním sympoziu neváhal přikročit k nanejvýš tvrdému řešení, když šel do osobního konfliktu se sochařem Heinrichem Deutschem a silou své autority jej přiměl ze symposia odejít, přestože spolu s ním a s Czaganem patřil k trojici organizátorů a pro sympozium vykonal mnoho práce.³⁹ Tento konflikt většina z účastníků vůbec nechápala už jen proto, že další sochař Ital Dino Paolini, kterého doporučil Manzú, na sympoziu vytvořil ryze figurativní sochu. [obr. 4] V případě zahraničního sochaře, kterého navíc získal Czagan, který byl pro organizaci symposia klíčovou postavou, si ale Prantl nejspíš podobně radikální stanovisko jako u Deutsche dovolit nemohl.

V pozdější vzpomínce tento konflikt Prantl popsal následovně: „Deutsch pracoval naturalisticky, akty a figury. Uprostřed přírody kamenolomu to bylo nemyslitelné.“ Zde měl Prantl na mysli asi to, že abstraktní sochy korespondovaly s podobně

³⁸ „Symposiální myšlenka nebyla dlouho v určitých kruzích brána vážně a ateliéroví sochaři zejména z okruhu Wotruby na vídeňské akademii považovali účastníky symposií za podivíny.“ **Tunn – Wally 2006**, s. 6.

³⁹ **Wortmann 2006**, s. 52.

abstraktní monumentální „skulpturou“ samotné skalní stěny, což pak zdůrazňovala i kritika při hodnocení prvního ročníku. „Byl jsem tehdy trochu tvrdý, protože jsem si myslel, že takovouto šanci nesmí něco podobného ohrozit, (...) Deutsche jsem vyhodil. Czagan ten problém asi také viděl a později přešel na moji stranu.“

Podobnou zkušenost měl i Olbram Zoubek. „Podle slov Olbrama Zoubka stanovil tento oficiální sloh sympozia jeho organizátor Karl Prantl. V zásadě šlo o to, nechat blok blokem, jen ho nějak upravit. Takový byl nepsaný zákon. O realismu se vůbec nesmělo hovořit. Sympozium totiž bylo akcí kontroverzní vůči vídeňské Akademii výtvarných umění. Představě pořadatelů se vzdálili sovětští sochaři a svou krásnou stélou příliš také Zdeněk Palcr. Pořadatelé v ní poznali ženskou figuru a jako zobrazující ji odsoudili a povalili.“ (Jan Kapusta ml.)⁴⁰ Ovšem údaj o sovětských sochařích je chybný a nejspíš - jak dokládám dále - se vztahuje k Oggelshausenu. Celá vzpomínka se beztak nezdá příliš věrohodná - o zmíněném povalení totiž dnes jinou informaci nemáme, není ani jasné, zda se tak mělo stát ještě za Palcroy přítomnosti, případně zda kolem toho vznikl nějaký konflikt. Dnes je jeho socha prezentována standardně. Naopak z dnešního pohledu vnímáme, že jak Palcr, tak Chlupáč dospěli v SM na hranice abstrakce, což zejména pro Palcra mělo velký význam.

Obecně řečeno v celém prvním desetiletí abstraktní sochy na všech kamenosochařských sympoziích převládají. Jaromír Zemina dokonce několikrát psal o sympoziální manýře, „...zachvacující dnes praxi výtvarnických sympozií stále citelněji“, neboť „...ustálené tradiční techniky vnucují různým umělcům podobný způsob vyjadřování, a to mnohdy i proti jejich vůli, zejména tehdy, jsou-li nuceni pracovat společně.“⁴¹ Tato manýra, vystupující v nakupení soch podobného druhu na jednom místě obzvlášť silně, se však dotýká zejména kamene, méně už dřeva a vůbec ne kovu. Do značné míry spočívá v obecných charakteristikách kamenné sochy jako takové, v omezené škále přístupů, které nabízí, protože daný materiál vždy rámcově určí barvu, možnosti většího či menšího pročlenění sochy, velikost bloků, charakter povrchu. To vše umocnil právě Prantlův důraz na abstrakci, který škálu možností ještě více redukoval.

Sympozia a nástup kovové svařované plastiky

Další výraznou tendencí padesátých a šedesátých let 20. století, kterou sympozia reflektují, byl nástup kovu jako dalšího materiálu vhodného pro monumentální sochařství, obzvlášť pro vyjádření civilizačního optimismu 60. let spojeného s novými technologiemi. Přelomovým bodem pro prosazení kovové plastiky byla výstava Anthony Cara, bývalého asistenta Henry Moora, v roce 1963 ve Whitechapel Gallery, kde představil své abstraktní, výrazně barevné svařované plastiky, k nimž dospěl po setkání s Davidem Smithem v raných šedesátých letech.

Zdá se, že nemůže být větších rozdílů než mezi kamenem a kovem: kov znamená geometrii, dokonale hladké povrchy, výraznou ne-přírodní barevnost, utváření za pomoci průmyslových postupů, kdežto kámen si pořád uchovává organický, měkce amorfni charakter, přirozenou přírodní barvu a strukturu. Jestliže kámen a vůbec celá

⁴⁰ Zoubek 2006, pozn. 18, s. 32 a 33.

⁴¹ Zemina, Jaromír. In: Texty. Časopis vydávaný v Hradci Králové. Říjen 1969. Cit. podle: Artchemo 68/69. Katalog výstavy ve Špálově galerii v Praze. Praha: Svaz českých výtvarných umělců 1970.

idea kamenosochařských symposií šla do jisté míry proti duchu doby, kov byl jeho ztělesněním. Možná, že tento aktuální rozměr byl důvodem, proč se symposia vzápětí po svém vzniku rozšířila i do tohoto materiálu, když to první se konalo už roku 1961 ve švýcarském Kapfenbergu pod mottem „Zusammenarbeit zwischen Kunst und Technologie“. Kov byl i nadále po celá šedesátá léta vedle kamene druhým nejčastějším materiálem symposií. Další se konala opakovaně od roku 1964 ve slovinském Ravne (jedna z větví symposia Forma Viva), polském Elblągu (1965, 1966), u nás v letech 1967 a 1969 v Ostravě a 1967 v Košicích. A opět je příznačné, že s koncem šedesátých let kov jako materiál opět postupně mizí a další symposia se objevují jen sporadicky (např. Forum Metal v r. 1977 v Linci, navázané na tamní železářny VOEST).

Rehabilitace kamene jako sochařského materiálu a *taille directe*

Rehabilitace kamene jako sochařského materiálu vhodného k realizaci monumentálních úkolů nesouvisí pouze s Prantlovým konceptem. Tento trend počíná už po druhé světové válce, kdy se zároveň objevuje bohaté spektrum nových druhů kamene a sochaři začínají využívat jejich textury a barvy, což je princip, který pak právě Prantl dovedl k dokonalosti. A *taille directe* se v okruhu sochařů jako byli Henry Moore, Barbara Hepworthová, Brancusiho žák Isamu Noguchi nebo právě Prantlův antipod Fritz Wotruba stal takřka dogmatem.

Kamenosochařská sympozia tuto tendenci ještě zesílila a mnozí sochaři danou zkušenost ze symposií pak opravdu využívali při zakázkách pro veřejný prostor i pro svou volnou tvorbu. Reakce kritiky však byly rozpačité. Vedle některých již zmíněných výtek byla sympozia považována za určitou retrográdní tendenci, jak to například vyjádřil Jürgen Morschel. „Umělec sice odvážně vyšel ze svého ateliéru, zároveň se ale uchýlil mimo město, do odlehlého lomu, do přírody – a to bylo něco zcela v protikladu k dobovým tendencím současného umění. Už kámen sám se v době, kdy se progresivní umění snažilo zaměřit na technický pokrok a na své společenské implikace, jeví jako době nepřiměřený materiál.“⁴² Následné progresivní tendence v umění však směřovaly ještě dále ke konceptu, akčnímu umění a radikální dematerializaci umění, což je v příkrém rozporu se sochařstvím v kameni, které ztělesňuje takové vlastnosti, jako jsou tradice, tíha, monumentalita, řemeslné zpracování apod. Z tohoto pohledu se sochařství v kameni opravdu muselo jevit jako anachronismus.

Nicméně situace byla složitější a v 70. a 80. letech se objevila i silná reakce právě na technický optimismus let šedesátých a na celkovou proměnu životního prostředí člověka. Prantlova archetypální tematika, jak o ní mluví například Kára v souvislosti se symposiem ve Vyšných Ružbachách⁴³, najednou opět získala na aktuálnosti v díle autorů, jako byl Richard Long s jeho kamennými kruhy nebo Anish Kapoor. V tomto kontextu si našla svůj prostor i kamenná plastika, která po ústupu z výsluní zaujala své adekvátní místo ve spektru disciplín a čas od času se tu objeví kvalitní autor, který ji naplní novým obsahem.

Se zmíněnou rehabilitací kamene ovšem souvisí i proměna charakteru sochařovy práce, a sice hned dvěma způsoby. Zaprvé to bylo programové oživení principu *taille directe*, tedy tesání soch přímo v kameni, které bylo dalším z Prantlových dogmat v počátcích symposií. V SM to souviselo i s jistou idyličností práce v lomu, která v té době v SM panovala, neboť dělníci zde neměli žádné moderní nástroje a vše dělali postaru, ale také s novým způsobem zacházení s kamenem, tedy navázáním bezprostředního vztahu sochaře a materiálu, který nabyl podoby intimního dialogu. Sympozia pak přispěla „...k určité svěžesti a porozumění hmotě, v které byla socha koncipována. (...) Zároveň tu mohl vznikat i nový názor na monumentalitu tvaru a na

⁴² Morschel 1979, s. 4.

⁴³ „Jestliže ve velmi diferencované proudu současného umění najdeme polohy reportážního umění, reagující například v tendenci pop-artu na vztah civilizace a umění nebo programy – včetně op-artu – s nejbližším vztahem k problematice vědy a umění, zařadilo se názorové hnutí mezinárodních sochařských symposií do programového řešení vztahu umění a přírody. (...) Zde je, myslím, i hlubší příčina úkazu, že vznik symposií podnítila (symposií zase dále podněcáná) názorová tendence moderního archetypu v sochařství.“ Kára 1967, s. 294.

určitou míru, která je nutná k tomu, aby myšlenka byla adekvátní formě a přirozenému charakteru materiálu.⁴⁴ S tím jak rostla popularita kamenosochařských symposií a zvyšoval se jejich počet, přestal být tento názor závazný. Naopak sochaři začali v mnohem větší míře používat nejmodernější nástroje, jimiž mohli zpracovávat i tvrdší kámen. A naopak: tento aspekt – ryze technologický – přispěl k popularizaci kamene jako sochařského materiálu a k dalšímu rozšíření symposií neméně, než o několik let dříve prvotní Prantlův impuls. Oba postupy od té doby existují souběžně vedle sebe v široké škále možností, kdy sochaři používají buď jeden nebo druhý nebo nejčastěji využívají oba dva.

Ale vraťme se ještě k *taille directe*. s jistou licencí tu můžeme najít spojovací prvky s dobovými tendencemi nezobrazujícího umění v malbě: *taille directe* má v sobě autenticitu spontánního malířského gesta (na rozdíl od přístupu, kde kameník pouze „imituje“ model v definitivním materiálu), použití kamene jako materiálu s pamětí, texturou, nepravidelnostmi struktury zase může korespondovat s určitými informelními tendencemi směřujícími k prezentaci amorfní hmoty jako nositele obsahu.

V praxi symposií *taille directe* znamenal především bezprostřední reakci na daný blok kamene, který má sochař k dispozici, respektive který si vybral, s jeho specifiky, kazy, žilami, aniž by pouze převáděl do materiálu ideu, s níž na symposium přijel. Miloslav Chlupáč na jednom místě vyslovil názor o přiměřenosti tvaru a materiálu, který je jistou parafrází Ruskinovy obhajoby *taille directe* z přelomu století: „Právě materiál, zdánlivě tak neúčastný, netečný a vlastně libovolný (...) skrytě udává směrnice, korekturu tvarování.“⁴⁵

V SM si sochaři někdy přivázeli z domova modely⁴⁶, které pak realizovali kameni. To šlo ale jen v pískovci, kdežto později v dalších tvrdých materiálech, nevhodných pro reprodukci, už tento princip uplatňován nebyl a jedině, co si sochaři mohli přivést, byla základní idea, kterou pak museli modifikovat. Ale i v SM většina sochařů modely odhodila a pracovala v abstraktních formách pod dojmem velkolepé přírody a lomu. Charakteristická je v tomto smyslu vzpomínka Miloslava Chlupáče na jeho vůbec první symposium. Do SM „...jsem odjel (...) s půlmetrovým sádrovým modelem, který jsem zase vezl zpět, protože celé přírodní prostředí i charakter materiálu vedly k pocitu potřeby jiného řešení. To se stalo, jak jsem se brzy dozvěděl, většině účastníků, kteří se také museli rozhodnout k bezprostřední práci v kameni bez modelu, jen s kresbami a rizikem úměrným velikosti kamenného bloku.“⁴⁷

⁴⁴ Chlupáč, Miloslav: Šedesátá léta. In: Umění zrychleného času – Česká výtvarná scéna 1958 – 1968. Katalog výstavy. Praha: ČMVU 2000. Cit. podle: **Chlupáč 2000**, s. 157.

⁴⁵ **Chlupáč 1995**.

⁴⁶ Na prvním ročníku to byli např. Wyss a Fehrenbach. **Wortmann 2006**, s. 59.

⁴⁷ Chlupáč, Miloslav: Symposium moderního sochařství. Výtvarná práce 12, 29. 2. 1964. Cit. podle **Chlupáč 2000**, s. 171.

Sochařské výstavy pod širým nebem a rozmach umění ve veřejném prostoru

Skutečnost, že sympozia vznikla právě v oblasti sochařství, nebyla náhodná.

Samozřejmě tu existuje ono materiálové hledisko: dostupnost materiálu pro mladé umělce není v jiných disciplínách tak zásadní a vyhrocená jako právě v monumentálním sochařství. Už základní idea symposií jako akce, během níž mohou bez větších finančních nároků na sochaře vznikat velké sochy, byla sama o sobě originální a ve své jednoduchosti takřka geniální. Pro mladé sochaře byl velký blok kamene - vyjma konkrétních zakázek jako byla ta, kterou Prantl získal v roce 1958 - zcela nedostupný, ať už kvůli nákladům na kámen a na jeho transport, nebo kvůli tomu, že takováto práce vyžaduje ateliér specifických vlastností, a konečně chybí i základní důvod, proč takto velké sochy tvořit jen pro svou potřebu bez možnosti je dále udat. Prvotní ideu symposií lze tedy shrnout bonmotem: když nemohla jít hora k sochařům, šli tedy sochaři k hoře. Co vše si zde mohli vyzkoušet? Především samotnou práci s kamenosochařským náčiním, ale také rozvrh sochy ve velkém měřítku a prostorové vztahy k jejímu okolí, neboť socha už byla většinou tvořena pro konkrétní místo v lomu či jeho nejbližším okolí.

Ale to by samo o sobě nestačilo. Právě v sochařství totiž existoval trend, směřující k integraci sochy do veřejného prostoru a do každodenního života. Umění obecně se snažilo vyjít z uzavřeného prostoru muzeí a galerií a zbavit se své exkluzivity. S tím souvisela i kritika manipulativní moci uměleckého trhu a výtvarného establishmentu, jako ji výslovně najdeme i u Prantla. Tyto tendence nabývaly mnoha různých projevů až třeba po radikální konceptuální myšlenky, které se snažily přijít s dílem, které není obchodovatelné; v rámci sochařství se přirozeně neprojevovaly tak razantně.

Demokratizace umění a jeho přiblížení běžnému divákovi byly určeny především dvěma formami, které už přímo souvisejí se vznikem symposií. Zaprvé to jsou sochařské výstavy a expozice pod širým nebem a sochařské parky, které odkazují k nové formě prezentace sochařství mimo tradiční výstavní instituce. Za druhé je to zrod novodobé autonomní sochy ve veřejném prostoru, osvobozené od svého podřízené pomníkové funkce či doplňku architektury.

Ještě v době meziválečné dominoval veřejným zakázkám pomník a dekorativní socha pro architekturu, takže aktuální směry, ať už to byly různé druhy abstrakce nebo surrealismus, nenacházely ani v nejmenším s tímto druhem umění styčné body. Po válce se situace změnila: abstraktní, často ze surrealismu odvozené projevy do těchto oblastí pronikly právě ve formě nového zadání volné sochy, dekorující veřejná prostranství. Už mezi dvěma světovými válkami v některých zemích vznikly státní programy na podporu umění ve veřejném prostoru, ovšem tehdy ještě spojeného s výzdobou veřejných budov. Německý program Kunst am Bau – tedy princip, že spolkové země a města automaticky vyhradí při stavbě nové budovy jedno procento na výzdobu – byl zaveden už ve Výmarské republice a ve třicátých letech byl přejat hitlerovskou vládou, která samozřejmě v umění viděla nástroj propagandy. V USA souvisel program podpory umění s projektem prezidenta Roosevelta New Deal, v jehož rámci vznikla celá řada výzdob veřejných staveb. Po válce přijala systém „percent-for-art“ celá řada zemí včetně socialistických, některé už v padesátých letech (v USA jako první Philadelphia v roce 1959). V poválečném Německu byl 1% princip zaveden v roce 1950.

Není náhodou, že jedním z prvních států, který tento program přijal, bylo i Rakousko se svou tradičně levicovou orientací hlavního města Vídně a rozsáhlou výstavbou sociálních bytů na jeho předměstí. Již na konci roku 1948 se rozběhla akce „Kunst für Stadt und Land“, nazývaná též Renner-Aktion po tehdejšími spolkovém prezidentovi, který ji odstartoval. Rozsáhlá výstavba pokračovala až do šedesátých let a na umělecké výzdobě nových obytných bloků se podílela celá řada umělců včetně Prantla. Sympozia tak vstupují do situace, kdy se umění ve veřejném prostoru v Rakousku stává důležitým tématem, spojeným s veřejnými zakázkami a konkurečním bojem, který měl i mezigenerační podobu. Mladí umělci se samozřejmě chtěli o tyto zakázky ucházet, neměli však ani patřičné zkušenosti a reference, ani příslušné školení.⁴⁸ Proto Prantl razil pojetí sympozia jako zkušebního prostoru, *Exerzierplatz im Freien*, kde se sochaři měli připravovat na budoucí monumentální úkoly. Výuka v sochařském ateliéru na vídeňské akademii, jak ji tu poznal (sám ovšem vystudoval malířství), žádné školení pro tuto práci nenabízela. Wotruba, sám jeden z čelních představitelů práce v kameni způsobem *taille directe*, zavedl po svém příchodu na akademii klasickou výuku založenou na modelování v hlíně podle modelu, jak jej sám zažil při svých studiích u Antona Hanaka.⁴⁹

Razantní vstup sochy do urbánního prostředí souvisel nejen s obecným trendem humanizace lidského prostředí, ale v praktické rovině i s poválečnou obnovou měst, zejména v Německu silně poničených válkou, a byl výrazem poválečného hospodářského vzestupu. Důležitým prvkem, který těsně souvisel s růstem životní úrovně západní společnosti, byl i rozvoj turismu. Města a regiony se snažily přicházet s novými produkty – jak dlouhodobými, tak i jednorázovými kulturními akcemi, které by tento růst dále stimulovaly. Prezentace soch mimo galerijní prostředí ve městech či v městských parcích se k tomuto účelu nabízela. Dočasné výstavy pak někdy přerostly v budování trvalých sochařských parků, které se měly stát takovými turistickými atrakcemi. Svým způsobem do této tendence zapadají i výtvarná sympozia, spojená právě s instalací soch v městském prostředí, popřípadě s budováním sochařských parků v kamenolomech a jejich blízkém okolí.

Zřejmě vůbec první výstavou soch v mimogalerijním městském prostředí byla *Plastik* v roce 1931 v Curychu. Organizoval ji tamní Kunsthau a jejím kurátorem byl jeho ředitel Wilhelm Wartmann. Šlo o jednu z nejreprezentativnějších přehlídek dobového sochařství, na níž byly zastoupeny špičky aktuálního sochařství, stejně jako ti, kteří už v té době byli považováni za klasiky (např. Maillol, Laurens, Lipchitz, Zadkine, Mestrovic, Moore, Wotruba, Pevsner). Co se žánru týče, šlo ještě o jakýsi hybrid mezi klasickou muzeální prezentací a výstavou v městském prostoru. Speciálně pro výstavu nevznikla žádná socha. Deklarovaným cílem bylo prolomit nedůvěru veřejnosti vůči moderní plastice a získat tak její podporu pro její umístění ve veřejném prostoru. Na dlouhou dobu šlo o počín poslední. Teprve po druhé světové válce se začalo takřka souběžně na několika místech rozvíjet hnutí výstav v městských parcích. V roce 1948

⁴⁸ Nierhaus, Irene: *Kunst-am-Bau im Wiener kommunalen Wohnbau der fünfziger Jahre*. Wien – Köln – Weimar: Böhlau Verlag Gessellschaft 1993.

⁴⁹ „Situace na vídeňské akademii odpovídala cele duchu 19. století a k tomu se po konci války přidaly určité zpátečnické tendence. V sochařství dominoval Fritz Wotruba, který ve vlastní tvorbě sice prosazoval inovace, jako učitel byl ovšem nanejvýš akademický a elitářský.“ **Tunn – Wally 2006**, s. 7

to byla výstava *Sculpture at Battersea* ve stejnojmenném londýnském parku, která pak pokračovala jako trienále až do šedesátých let.⁵⁰ Těchto výstav se účastnili jak hlavní zástupci tehdy již etablované generace (Moore, Hepworthová), tak i sochaři, kteří po válce udělali z Velké Británie sochařskou velmoc (Chadwick, Caro a další). V roce 1949 následuje velká výstava mezinárodního sochařství v parku Sonsbeek v holandském Arnhemu, opět po celá padesátá léta pořádaná jako trienále (pro situaci v šedesátých letech, kdy obecně už tento trend začíná spíše slábnout, je příznačně, že v tomto desetiletí se konala už jen jednou a teprve v sedmdesátých letech se znova oživila s nástupem landartu, který tu byl prezentován jako aktuální trend). V roce 1950 byla uspořádána velká výstava v Middelheim Parku v Antverpách, na níž pak navázala myšlenka vytvořit zde sochařské muzeum pod širým nebem. Na začátku šedesátých let pak vznikl jeden z největších sochařských parků na světě při Kröller-Müller Museum v Otterlo (1961) s díly Rodina, Moora, Hepworthové a mnoha dalších. Všechny tyto počiny kladly důraz na zapojení sochy do krajinného rámce. V Rakousku, domovské zemi symposií, se od roku 1954 téměř každoročně konaly Zelené galerie (Grünen Galerie) ve vídeňském Stadtparku, odkud stát zakupoval sochy pro druhotné umístění v jiných lokacích. Není bez významu, že se jich v letech 1956 až 1959 účastnil i Prantl, který právě zde získal první zkušenosti s prezentací soch v mimogalerijním prostředí.⁵¹ Existuje tak přímá vazba mezi těmito dvěma fenomény, tedy výstavami ve veřejném prostoru a symposií.

První velkou mezinárodní přehlídkou soch v urbánním prostoru - tedy nikoliv v městském parku - byla výstava *Sculpture nella Città* v italském Spoletu v roce 1962, která zase o něco dále posunula stávající podobu výstav v městských parcích (její kurátor Giovanni Caradente tu navázal na zkušenosti právě z takovéto výstavy - *Scultura italiana del XX secolo* v městském parku v Messině v r. 1957). Odlišovala se i od klasických výstav, pouze rozšířených o prezentaci soch v městském exteriéru, jako tomu bylo např. na *Skulpturengarten* při Documentě II v Kasselu r. 1959, která se pro kurátora stala důležitým referenčním bodem při výběru účastníků a většina umělců se objevuje na obou výstavách. Výstavy ve Spoletu se zúčastnilo 52 sochařů. Deset z nich mohlo svá díla vytvořit na místě přímo na zakázku organizátorů. Bylo to na podobném principu, jaký fungoval při symposiích v kovu (byť zde o klasické symposium nešlo), když se podařilo získat spolupráci místní ocelářské firmy Italsider. Byly mezi nimi takové osobnosti současného sochařství jako Lynn Chadwick či David Smith, symbolem výstavy a dodnes jednou z největších atraktivit Spoleta se stal 19 metrů vysoký stabil *Teodelapio* Alexandra Caldera.⁵² Novým prvkem výstavy bylo především to, že se nesoustředila jen na umění, ale i na jeho integraci do historické kulisy města a na recepci diváky, neboť městem doslova prolнула. Výstava měla ohromný úspěch a dosah: už v šedesátých letech a ještě více v sedmdesátých se podobné výstavy ve starých italských městech staly doslova módou.⁵³

⁵⁰ V letech 1954 a 1957 se výstava konala v Holland Park.

⁵¹ Wortmann 2006, s. 34.

⁵² Calder pouze poslal model, kdežto Chadwick a Smith pracovali na místě s materiálem, který dostali k dispozici, Smith v opuštěné továrně. National Life Story Collection. Artists' Lives. Lynn Chadwick interviewed by Cathy Courtney. <http://sounds.bl.uk/File.aspx?item=021I-C0466X0028XX-ZZZZA0.pdf>

⁵³ Büttner 1997, s. 17 an.

Tato tradice se pak úspěšně uchytila i u nás. Dva ročníky Olomoucké bilance (1965, 1967), dvě liberecké výstavy Socha 1964 a zejména Socha a město (1969) nebo cyklus Socha piešťanských parkov, který se v roce 1961 pozvolna rozběhl monografickou výstavou Alexandra Trizuljaka, aby v roce 1970 vyvrcholil přehlídkou se špičkovou mezinárodní účastí, spoluurčovaly atmosféru ve výtvarném umění v uvolněném období druhé poloviny šedesátých let. Jejich podobu jistě poznamenalo i to, že mnoho sochařů, kteří zde vystavovali, mělo předtím zkušenost ze symposií.

5. První symposium v Sankt Margarethen

Situace v poválečném Rakousku

Symposia se zrodila ve zcela konkrétní situaci poválečného Rakouska, která jejich vznik přímo podmínila a ovlivnila. Tato situace byla podobná té v Německu, s nímž Rakousko sdílelo ve 30. a 40. letech politické osudy. Po přerušení kontinuity moderního umění a jeho pronásledování jako „entartete Kunst“ po válce převládlo úsilí o navázání na předválečnou tradici – symbolickým krokem byl návrat tehdy nejvýznamnějšího rakouského modernisty Fritze Wotruby ze švýcarského exilu. Ve Vídni převzal vedení sochařského ateliéru na tamní akademii a hned dvakrát (1948, 1952) reprezentoval Rakousko na benátském Bienále. Enormní vliv Wotrubovy osobnosti, který samozřejmě vyvolával i protireakce, měl pak zásadní, byť nepřímý vliv i na vznik symposií.

První léta po válce bylo Rakousko naprostou periférií, jak politickou, tak i uměleckou, v polovině padesátých let však se začalo pomalu probouzet. Aktivita monsignora Otto Maurera a jeho Galerie nächst St. Stephan a nástup později mezinárodně uznávaných osobností, jako byli Marie Lassnig, Arnulf Rainer či Friedensreich Hundertwasser, předznamenaly silná léta šedesátá, jejichž nejvýznamnějším projevem byl proud „vídeňského akcionismu“.

Geopoliticky se Rakousko ocitlo na rozhraní dvou světů, socialistického bloku a svobodného světa. Už tato poloha „na hranici“ vyvolávala pokusy o sebeidentifikaci Rakouska jako centra evropské spolupráce. Na toto evropské hnutí byl napojen Friedrich Czagan, jeden z iniciátorů prvního symposia, který odtud čerpal některé své kontakty pro jeho organizaci.

Osobnost Karla Prantla a založení symposia

Sám Prantl (nar. 1923) pocházel z města Pötschingu v Burgenlandu, tehdy oblasti u rakousko-maďarských hranic. Díky válce vystudoval vídeňskou akademii již v poměrně pozdním věku (podobný osud sdílela celá jeho generace, z českých sochařů např. o tři roky starší Miloslav Chlupáč), ovšem nikoliv sochařství, nýbrž malířství. Později se razantně vymezoval vůči Fritzi Wotrubovi a jeho sochařskému ateliéru, respektive tradiční metodě výuky podle modelu a modelování v sádře, která tu byla praktikována. Wotrubovi vyčítal, že se u něj nepracovalo v kameni. Zde je však třeba poznamenat, že tato averze možná souvisela s temperamentní Prantlovou povahou: stejně jako se byl schopen pro určité věci nadchnout a vášnivě je celý život obhajovat, naopak jiné stejně vášnivě nesnášel a kritizoval.

Sochařství Prantla zaujalo už na konci studia a v padesátých letech vytvářel drobné abstraktní sochy z různých materiálů. Zvětšením jedné z nich pak vznikla socha *Hraniční kámen* u maďarsko-rakouských hranic u Nickelsdorfu, kterou si od něj objednala burgenlandská zemská vláda v roce 1958. Určující zážitek práce přímo v lomu uprostřed průmyslového provozu ještě velmi archaického rázu a přírody zároveň, pod širým nebem, mezi prostými kameníky, pro které byl kámen celoživotním osudem, jej přivedl na myšlenku tuto zkušenost sdílet s jinými umělci. Hned po dokončení zakázky začal tuto ideu uvádět v život. Zprvu pro ni zkusil získat podporu města Vídně. Když svou ideu na výzvu města prezentoval před pozvanými hosty, byli při tom i psycholog Friedrich Czagan a sochař Heinrich Deutsch. Ze

spolupráce s městem sice nakonec nic nebylo, nicméně schůzka měla ten efekt, že ti dva jej pak vyhledali a nabídli mu spolupráci. Zejména v případě Czagana to byla šťastná volba, neboť šlo o zkušeného kulturního manažera, který se již před tím angažoval v projektech evropské spolupráce a např. pracoval pro Kokoschkovu letní Školu vidění v Salzburgu. Czagan pak do projektu vnesl i vlastní podněty, zejména důraz na mezinárodní spolupráci. Podíl Czagana na jeho vzniku zdůraznil i účastník druhého ročníku sympozia Josef Pillhofer: „Prantl a především Czagan, který byl v mých očích mnohem důležitější, mne znali. Skutečným motorem byl Czagan. Bez něj by symposium nebylo možné. Ovládal několik řečí – to byl základní předpoklad pro komunikaci s umělci. Před sympoziem objel Evropu a na symposium pozval různé sochaře.“⁵⁴ Na této cestě jej doprovázel i Deutsch, který kvůli konfliktu s Prantlem, o němž píšeme na jiném místě, později z organizačního týmu odstoupil.

Deutsch s Czaganem jsou také autory manifestu, který se skládal ze dvou částí, z nichž první byla normálně psána na papíru, kdežto druhá – což byl originální nápad, který měl k sympoziu přitáhnout pozornost sponzorů, což se ovšem nenaplnilo - ručně vytištěna na několika kvádrících sanktmargarethenského pískovce. Obě části pak zaslali na jednotlivé instituce ve Vídni, např. na zahraniční velvyslanectví. Text zformuloval Czagan, fyzickou realizaci kvádríku si vzal na starost Deutsch. Spíše než o umělecké problémy šlo v manifestu o kulturně-politický program: sochy, které na sympoziu vzniknou, měly být prezentovány na různých místech Evropy jako symbolické gesto spolupráce umělců přes hranice států a politických bloků.

„Nechceme uvolňovat napětí konferencemi, nýbrž prostřednictvím rozmisťování těchto forem a znaků na evropské půdě, na jejích silnicích, hranicích, mostech, náměstích.“⁵⁵

Tuto myšlenku sledoval Czagan i později a zahrnul ji do projektu „La Voie des Arts“, který se pokoušel dovést k realizaci v polovině šedesátých let spolu s dalším sympoziálním sochařem Pierrem Székelym v Paříži pod záštitou UNESCO. Tehdy ji formuloval jako propojení jednotlivých sympoziálních míst jako jakýchsi zastávek na imaginární cestě po Evropě, jak o tom píše Miloslav Chlupáč.⁵⁶ Souviselo to i se vznikem Fédération Internationale des Symposia des Sculpteurs v roce 1964, založené reprezentanty 14 zemí,⁵⁷ celý projekt však neměl dlouhého trvání.

⁵⁴ V Itálii navštívili Manzúa, v Amsterdamu dalšího sochaře, kterého znal Czagan z letní školy, dále byli v Bruselu a Curychu a za profesory Matarém v Düsseldorfu a Hartungem v Berlíně. **Wortmann 2006**, s. 51, 56-57.

⁵⁵ **Wortmann 2006**, s. 55.

⁵⁶ Nejspíš přímo na Czaganovu prosbu, který měl zájem o propagaci svého záměru v zahraničí, napsal text o tomto záměru pro časopis Domov. „Toto hnutí už nabylo takového významu, že se ustavila i mezinárodní federace sympozií a podobných akcí, aby řešila pod patronací UNESCO jednak vlastní otázky sympozií, styku a informací, jednak další úkoly. Je mezi nimi na předním místě projekt Voie d'art (Cesta umění). Práci sochařů totiž vznikají řady plastik a určitá centra, jež jsou v jistém smyslu živými galeriemi moderního umění. Mezi těmito centry by mělo být spojení, a to nejen pro umělce, ale i pro diváky. Tak by se vlastně mohla stát místy ležícími na turistických trasách a takové trasy by mohly vytvořit souvislou cestu nebo síť cest nazvanou Voie d'art. Ta by každých sto kilometrů probíhala kolem jedné či více monumentálních plastik, nebo by se mohla zastavovat například u parkových úprav s moderními plastikami. Hlavními body by pak mohla být centra práce, místa mezinárodních sympozií.“ Chlupáč, Miloslav: Živel sochy. Domov 1965, č. 3. cit. podle **Chlupáč 2000**, s. 179.

⁵⁷ La voie des arts. Urbanisme, 88/1965, s. 1-8.

První sympozium v Sankt Margarethen

V areálu lomu tehdy působila firma Hummel, která ho měla pronajatý od knížecí rodiny Esterházy. Lom nebyl příliš rozsáhlý, pracovalo v něm pouze šest dělníků, kteří jednoduchými nástroji přitesávali kameny do bloků. Kámen obecně neměl v té době vysokou hodnotu a firma dělala na sklad – v lomu bylo mnoho vylomeno bloků, z nichž si sochaři mohli vybrat. Firma sázela na to, že má monopol na dodávky původního materiálu pro rekonstrukční práce chrámu svatého Štěpána, takže záměrně držela jeho ceny velmi vysoko – údajně na trojnásobku ceny carrarského mramoru. Šlo tedy pro sochaře o zcela nedostupný materiál. V tomto případě však bylo domluveno, že firma dá kámen k dispozici zdarma a teprve až se socha případně prodá, bude inkasovat příslušný díl. Ovšem jeho vysoká cena případné zájemce o koupi stejně odrazovala, což komplikovalo život i sympoziu, které od počátku sázelo na prodej soch jako na jeden ze základních zdrojů financování.

V létě 1959 přijelo do SM dvanáct sochařů z osmi zemí. Pracovali zde celé léto, někteří z nich dokonce vytvořili dvě práce. 19. září bylo sympozium zakončeno výstavou. Už samotná účast na vernisáži byla velkým úspěchem - vedle zástupců místní vlády a několika stovek návštěvníků se zúčastnil i jugoslávský velvyslanec. Sympozium mělo též velký mediální ohlas a dostalo se i do vysílání rakouské televize. Komentáře zdůrazňovali především symbiózu soch a velkolepé kulisy lomu, která jim vytvořila zcela mimořádně prostředí. Díky tomu všemu si burgenlandská vláda uvědomila význam a mezinárodní dosah události, která v této malé spolkové zemi bez větší kulturní tradice neměla obdobu, a od dalšího ročníku ji podporovala více než v prvním ročníku, kdy byl její příspěvek velmi skromný. Vedle toho získali organizátoři nepřilíživou podporu i od spolkového ministerstva a malým příspěvkem se účastnil sám Prantl (právě v té době získal zakázku na sochu pro Vídeň). Další nezbytné financování mělo být řešeno prodejem soch – část výtěžku měla jít na úhradu kamene, další část sdružení a konečně něco i samotným sochařům. V prvním ročníku se podařilo prodat jen Reischkeho sochu firmě Phillips v Eindhoven (kontakt byl opět zásluhou Czagana), za níž pak autor dostal „asi 100 marek“. Firma zaplatila zálohu předem, takže prostředky mohly být použity na financování sympozia, zejména pobytu účastníků a malého katalogu, který k sympoziu vyšel. Nicméně přesto částka nestačila a sdružení pak splácelo dluhy ještě další dva roky.⁵⁸

Už v průběhu prvního sympozia se začalo zvažovat další pokračování, což vyvolalo nutnost právního subjektu, který by mohl usilovat o subvence. Na podzim bylo založeno sdružení Symposion Europäischer Bildhauer, jehož předsedou se stal Prantl, sekretářem Czagan a dalšími členy byli účastníci prvního sympozia.

Sympozium pak pokračovalo druhým ročníkem v roce 1960 a o rok později se idea rozšířila do dalších míst (Kirchheim, Berlín, Kostanjevica, Portorož, Kapfenberg, Negev), zemí (Německo, Jugoslávie, Izrael) a disciplín (kov, dřevo). Touto expanzí se zabýváme v samostatné kapitole, kde sledujeme její rámcové principy, a v katalogu jednotlivých sympozií.

⁵⁸ Wortmann 2006, s. 58, 73, 74.

6. Sympoziium jako ideologie

Sympoziium nebylo jen novou formou uměleckého provozu. Karl Prantl a zčásti též Fiedrich Czagan s ním spojili několik tezí, které dokonce tvořily ucelený názorový systém, pro který můžeme s jistou nadsázkou použít termín “ideologie”. Některé z nich byly podmíněné dobou svého vzniku nebo osobnostmi, které je přivedly na svět, a brzy zanikly. Jiné naopak žily svým životem, aniž bychom si dnes uvědomovali, že jsou výtvorem konkrétních lidí a zcela určité dobové situace.

Mimo instituce

S počátky sympozií byl spojen zřetelný vzdor vůči uměleckému establishmentu a pokus o novou formu, která by vznikla mimo stávající struktury. Zčásti jde o součást dobové „kritiky institucí“, jak se s ní setkáváme např. v akčním umění, zčásti ale o Prantlovu osobní averzi vůči uměleckému světu Vídně, která přerůstala až v jakési „furianství“.

Páteří uměleckého provozu jsou samozřejmě muzea umění, jež zároveň už ze své podstaty představují jeho konzervativnější součást. Prantlova rétorika se primárně neobracela proti nim, spíše směřovala k nezávislosti sympozií jako takové. Ostatně otázka pořadatelství nikdy nebyla pro sympozia určující, spíše vždy šlo o to, na dané sympoziium vůbec někde sehnat finance. Toto zdůrazňované postavení “mimo instituce” se tak objevuje právě jen v Sankt Margarethen. Také neexistuje žádný podstatný důvod, proč by muzea umění nemohla být pořadateli sympozií. Muzea totiž brzy zjistila, že sympozia mohou být zajímavou součástí jejich programu, díky které mohou dokonce obohatit své sbírky a expozice např. o sochařské zahrady. Přesto si sympozia do jisté míry tento mimoinstitucionální charakter zachovala až dodnes a mnoho z nich organizují ad hoc založené spolky, města a jiné instituce (např. university), které si financování obstarávají mimo běžné institucionální rozpočty. Jak již bylo několikrát zmíněno, Prantl se ve své rétorice vymezoval i proti strukturám akademickým. Zde už šlo vysloveně o jeho osobní problém s vídeňskou akademií, kterou od poloviny 50. let ovládla figurativní škola Fritze Wotruby, neboť sympozia jinak nikdy neměla s výtvarnými akademiemi příliš styčných bodů a nebyl tedy důvod zde zaujímat nějaká vyhrocená stanoviska. Naopak později některé akademie zavedly sympoziální letní praxi jako součást své výuky – např. Jan Koblasa pořádal pro své studenty a absolventy z Kielu pravidelně malé sympoziium v lomu v Anröchte.

A konečně se Prantl vymezoval vůči trhu s uměním a komercializaci umění vůbec. Od počátku hovořil o demokratickém charakteru sympozií jako svého druhu vzpouře proti oficiální “galerijní politice hvězd” (M. Chlupáč). I zde v tom můžeme číst osobní averze: na tehdy omezeném rakouském trhu jistě nebylo pro mladého umělce snadné se prosadit. Ovšem Prantl v duchu svého osobního založení sympozia okamžitě využil ke kritice galerijního systému jako takového, přestože opět sympozia neměla s trhem s uměním nic společného, nanejvýš představovala jistou platformu pro umělce, kteří měli podobný problém se v tomto systému existenčně uchytit.

Zkrátka zakotvení „mimo instituce, jak se postupem času ukázalo, nebylo součástí jejich základní definice, spíše doprovodným rysem, který v jiných podmínkách ztratil na významu. Sympozia pak byla organizována i institucemi, ať už těmi klasickými (muzea umění, na východě umělecké svazy), tak i z mimovýtvarné sféry (města,

vysoké školy, organizační výbory festivalů a olympijských her), případně se sama institucionalizovala.

Aspekt existence „mimo instituce“, tedy mimo zajištěné každoroční financování, však vždy existoval a organizátoři se s ním museli nějak vypořádat, neboť zároveň šlo o mimořádně finančně náročné akce. Řešení bylo různé: na západě šlo nejčastěji multizdrojové financování (různé stupně státní správy, města, soukromí sponzoři). Alternativní řešení prodeje soch v prvním sympoziu se neosvědčilo, nicméně v počátcích sympozií šlo o jednu z reálných možností, kterou organizátoři zvažovali, jak to vyplývá i ze vzpomínky Vladimíra Preclíka ohledně počátků hořického sympozia. „Vzpomínám si, že veliký význam měla tehdy stat' v prestižních Literárních novinách o organizaci Forma Viva. Vypracovali jsme stanovy, abychom se vyrovnali s obtížemi organizačními i majetkoprávními, protože vytvořené sochy musely mít majitele. Při sestavování stanov jsme se přidržovali spíše slovinského vzoru než rakouského. V Slovinsku vytvořená socha na základě darovací smlouvy zůstává trvale v majetku pořadatelů, kdežto organizační struktura SM umožňovala prodej díla, pokud s tím autor souhlasil. Od samého prvopočátku jsme měli na mysli postupné vybudování sochařského parku. Měl být přirozeným pokračováním galerie soch ve Smetanových sadech. (...) Odmítli jsme prodej soch, aby vznikala kolekce v přírodě a později se stala majetkem města.“⁵⁹

Na východě tedy šlo většinou o kombinaci podpory státních podniků, někdy i měst a pravidelného příspěvku státu většinou prostřednictvím organizací výtvarníků. Bez nich sympozia nešlo pořádat i z čistě politických důvodů. Zároveň jejich postoj nikdy nebyl striktně odmítavý, spíše ambivalentní. V liberálních odrůdách komunistických režimů (Jugoslávie, Polsko v 60. a 70. letech, Československo druhé poloviny 60. let, Maďarsko v 70.) se sympoziím dařilo, a to i více než na západě, a také nemusela řešit financování, neboť základ byl zajištěn od státu; zato o to více bojovala s jinými organizačními problémy, úpornou byrokracií a politickým dohledem.

Budování pospolitosti

V Prantlově představě nemělo při sympoziích jít o pouhé kolegiální vztahy, běžné v jiných pracovních nebo uměleckých kolektivech. Jemu šlo přímo o budování pospolitosti, o takřka mystické propojení umění a života, které promění obojí. Společné stolování a oslavy svátků, jichž se účastnili i přítomní rodinní příslušníci a organizátoři, tvořily od začátku pevnou součást sympoziální každodennosti. Prantl měl zvyk často opakovat jednoduché teze a jedna z nich zněla: „Umění = pomoc. Pomáhejme si navzájem.“⁶⁰ Tento požadavek intenzivního společenství prosazoval velmi emocionálně až religiózně. (Chlupáč popisuje jeho přístup k sympoziím slovy „Prantlův sen jakéhosi kamenného náboženství“.⁶¹) Jeho kazatelský patos však šel mnohým doslova na nervy. Například Leo Kornbrust, který se později stal zakladatelem sympozia v St. Wendelu a patří k důležitým sochařům první generace sympozií, prý toto neustálé opakování stejných sentencí nemohl vystát. Právě to vytvářelo kolem počátků sympozia v SM atmosféru, že jde jakési nové umělecké hnutí, spojené s obrodou sochařství. Účastníci, které Prantl nazýval „symposiasty“, což

⁵⁹ Preclík 2005, s. 180.

⁶⁰ Hartmann – Pokorný 1988, s. 12. Wortmann 2006, s. 183.

⁶¹ Chlupáč, Miloslav: Vzpomínka. Listy SVU Mánes, 1999, č. 2-3. Cit. podle: Chlupáč 2000, s. 165.

samo o sobě evokuje až nějaké náboženské hnutí, měli vytvořit společenství sochařů, kteří se charakterem své práce a přístupem k sochařství odlišují od pojetí běžného jinde, z Prantlova pohledu tedy především ve vídeňském centru. Tato až bizarní rétorika samozřejmě byla vhodným terčem právě pro ty, od kterých se chtěl distancovat, a vyvolávala kritické a skeptické reakce právě od Wotruby a jeho žáků. S tím jak se symposia záhy masově rozšířila, Prantlův bezprostřední vliv se oslabil a toto semireligiózní pojetí z nich pomalu vymizelo.

Mezinárodní dimenze

Další důležitou ideou, která byla úzce spojena s počátky symposií, postupně však ztratila na významu, byla vize symposia jako nástroje spojování národů a dokonce celých politických bloků. Není náhodou, že prehistorie symposia je spjatá s prací pro hranici mezi východem a západem - s Prantlovou sochou *Hraniční kámen* z roku 1958. Právě při této práci jej napadla idea symposií - tedy kamenů, které neoddělují (což je funkce hraničních kamenů), nýbrž spojují. Díky dalšímu organizátorovi Friedrichu Czaganovi byla symposia od samého počátku koncipována nejen obecně jako mezinárodní podniky, ale přímo jako celoevropské akce, propojující dva mocenské systémy. Vedle bipolární Evropy symposia souvisejí i s počátky evropské integrace. „V době studené války jsme měli pocit, že něco musíme udělat. Já jsem se už před tím zabýval ideou mezinárodní spolupráce a evropanství. Již v padesátých letech existovalo ve Vídni evropské hnutí, „zelené E“ (prvotní symbol evropské integrace – pozn. autora) a tam jsem se angažoval. Vždy jsem sledoval nadnárodní aspekt. Měl jsem také kontakty do Ženevy na různé mezinárodní organizace.“ Ve své vzpomínce Czagan dále zdůrazňuje, že samotná práce v lomu (tedy přínos Prantlův) nebyla v té době ničím mimořádným; tím byl až mezinárodní aspekt, který byl organizátory zcela záměrně a opakovaně politizován.⁶²

V plné síle lze tuto ideu dokumentovat na případu jednoho z prvních symposií vůbec v západním Berlíně v roce 1961, kam se téměř spontánně přesunuli sochaři ze symposia v Kirchheimu, aby přímo na Platz der Republik před Bundestagem reagovali na vznik berlínské zdi. Hned na první symposia v SM byli také programově zváni umělci z východního bloku (zprvu Jugoslávci, krátce poté Čechoslováci a v menší míře i Poláci a Maďaři), přestože jejich pozvání asi muselo představovat obtížnou korespondenci s výtvarnými svazy.

⁶² Wortmann 2006, s. 50.

7. Expanze: další sympozia, další země, další disciplíny

Při prvním sympoziu v SM organizátoři netušili, že z jejich počínů vznikne nová univerzální forma výtvarného provozu. Nicméně se tak stalo. Zpětně se můžeme zamyslet nad tím, proč a jakým způsobem k tomu došlo.

První klíčovou věcí bylo bezesporu už to, že se symposium v SM hned následujícího roku zopakovalo. Následoval ještě důležitější krok, když se o rok později sympozia rozšířila i do jiných míst, zemí a hlavně že se mezi nimi velmi záhy objevila i sympozia v jiném materiálu než je kámen, tedy v kovu a dřevu. To první svou účastí posvětil sám Prantl. Tímto krokem jakoby sám zakladatel veřejně vyhlásil, že sympozia nejsou vázána na sochařství v kameni.

V rychlém rozšíření symposií sehrály roli některé specifické aspekty. Jedním z nich byla i několikrát zmíněná Prantlova religiozita, kterou přenesl do sochařství: šíření principů symposií se u něj stalo misionářstvím svého druhu. Zde však vystupuje i význam jiného faktu, a sice dobře vybraného pojmenování. Právě ono úspěšně zaštitilo nový typ akce, umožnilo její šíření i její postupnou transformaci. Symposium se stalo termínem, na který se mohli organizátoři odvolávat a s nímž mohli pracovat, když tuto myšlenku prosazovali v jiných zemích, respektive u sponzorů a úřadů.

Zajímavé je, že sympozia se šířila v určitých „filiačních řadách“. Platí totiž pro ně to, že podobně jako to první i většinu dalších založili a organizovali samotní sochaři, tedy nikoliv historici umění nebo instituce. Namátkou jmenujme jen několik z nich - v Lindabrunnu to byl Matthias Hietz, v St. Wendel Leo Kornbrust, v Portoroži a Kostanjevici na Krki Janez Lenassi a Jakob Savinšek, v Izraeli Kosso Eloul, v Tokiu Yasui Mizui, v Torontu Gerald Gladstone či u nás Miloslav Chlupáč a Rudolf Uher ve Vyšných Ružbachách, Vladimír Preclík v Hořicích a Juraj Bartusz v Košicích. Ti byli také nositeli oněch vazeb: jednoho symposia zúčastnili, nadchli se jeho atmosférou a ve své zemi pak založili to „své“, většinou na podobných principech, které poznali na tom „mateřském“. Museli oslovit organizace, jež se pořádáním takovýchto akcí primárně nezabývaly, jako byly města, školy či průmyslové podniky, zajistit uměleckou část (oslovit vhodné umělce, obstarat kvalitní kámen) a vytvořit dobré podmínky pro tvorbu.

Protože první účastníci byli převážně z Evropy a ještě k tomu nejvíce ze zemí sousedících s Rakouskem, je logické, že první sympozia vznikala právě zde. Sled zemí byl následující: nejdříve tedy Rakousko (1959), pak Německo, Jugoslávie a kupodivu i Izrael (vše 1961), o něco později Japonsko a Polsko (1963), dále Československo a Kanada (1964), USA (1965), Francie a Maďarsko (1967) a Mexiko (1968). Z tohoto výčtu je patrné, že spektrum zemí je v šedesátých letech ještě poměrně omezené. Na konci šedesátých let jsou masově rozšířena pouze v pěti zemích – v Rakousku, Německu, Československu, Jugoslávii a Kanadě, pomalu se rozbíhá vlna v Japonsku a USA. Naopak je zarážející, že živnou půdu nenalezla třeba ve Švýcarsku nebo v Belgii, odkud také pocházejí první účastníci.

Při analýze jejich šíření je třeba jít až ke zkoumání organizačních základů a konkrétních impulsů jednotlivých symposií. Sympozia vznikala mimo tradiční institucionální rámec muzeí či soukromých galerií, zároveň – protože vždy šlo o finančně a organizačně náročné podniky – musela být nějakým způsobem zakotvena v oficiální rovině. Platí to zejména o státech východního bloku, kde mimo oficiální

struktury nebylo možné vůbec nic. Tuto oficiální rovinu tvořila právě podpora měst a regionálních institucí státní správy, soukromých podniků (kamenolomů, později i keramických a jiných továren) a celostátních organizací výtvarníků. Zajímavé je sledovat i typ míst, kde sympozia vznikala: zaprvé to byly přímo kamenolomy (St. Margarethen, Lindabrunn, Hořice, Vyšné Ružbachy, Kirchheim atd.) vzdálené velkých center, popřípadě v jiných disciplínách místa s příslušnou průmyslovou tradicí (železářny, keramické továrny atd.), kde se sympozia mohla opřít o pracovní a někdy i finanční zázemí té které firmy. Často byl výběr místa určen i vazbou na turistický ruch v menších městečkách (lázně Arandjelovac či Portorož při mořském pobřeží v Jugoslávii, u nás lázně Vyšné Ružbachy a Moravany u Piešťan), ovšem musela být splněna podmínka, že v místě samém nebo v jeho nejbližším okolí se nachází zdroj kamene. Sochařské parky se pak staly novými doplňkovými atrakcemi daného místa. Již před polovinou šedesátých let se s olympiádou v Tokiu objevil nový typ akcí – symposium u příležitosti velké společenské akce. V roce 1967 následovalo symposium při zimní olympiádě v Grenoblu, 1968 při letní v Mexico City, 1970 EXPO v Osace. Sympozia se také stala vhodnou doplňkovou kulturní akcí velkých kulturně-politických oslav regionálního charakteru, jako byla výročí založení měst a další podobné akce (u nás to známe z Ostravy, ve světě to byly v daném období v roce 1970 Labin v Chorvatsku a 1971 německý Norimberk). Ostatně města byla i jinak hlavními sponzory symposií, zde však přebírala hlavní organizační a finanční zátěž.

Sympozia v různých zemích

Jak sympozia ovlivnila umělecké scény jednotlivých zemí a jak se lišila jejich podoba? V kterých zemích se uchytila a proč a v kterých nikoliv nebo až se značným zpožděním? Zkusme si to rozebrat podle jednotlivých států a světadílů.

Začneme samozřejmě v Evropě a v mateřské zemi symposií **Rakousku**. Zde převládá model pravidelně se opakujícího mezinárodního symposia v kameni, jak ho nastavilo první symposium v SM – podobná najdeme v Krastalu, Lindabrunnu a později i v Salzburgu, hned tři ročníky proběhly v Mauthausenu. Co se týče jiných materiálů a disciplín, symposium v kovu v Kapfenbergu zůstalo nadlouho osamělé a následovalo až jednorázové symposium v Linci (Forum Metal 1977). Významnou tradici založilo keramické symposium v Gmundenu, které je na počátku všech dalších keramických symposií na světě, k jejichž vzniku významně napomohl jejich organizátor Kurt Ohnsorg. Naproti tomu malířské symposium v Eisenstadu zůstalo pouhou epizodou, dnes v podstatě zapomenutou.

Karlu Prantlovi sympozia pomohla v tom, aby se jeho dílo prosadilo v mezinárodním kontextu. Na druhou stranu je pro zdejší situaci příznačné, že kromě něj sympozia vlastně žádného výrazného rakouského sochaře mezinárodního ranku nevyprodukovala, přestože Josef Pillhofer (který byl kromě SM i v Portoroži, Montrealu a Soestu), Andreas Urteil (SM) nebo zakladatel Krastalu Otto Eder (dále Lindabrunn, Portorož) patří k rakouské výtvarné špičce. A další příznačná věc: všichni tři reprezentují wotrubovskou figuraci, v 60. letech vlastně už nepřilíš aktuální – vlastně podobný názor, jaký u nás zastával Miloslav Chlupáč, který se celý život držel v kubismu zakotveného modernismu. Tomu odpovídá i to, že přes všechny zahraniční kontakty, které z organizace a účasti na domácích symposiích rakouští umělci měli, na

velké podniky mimo Rakousko jezdil prakticky jen Prantl. Určitou výjimkou je zmíněný Pillhofer, který mj. vzpomíná na Prantlovu nelibost, když byl pozván na mezinárodní sympozium do Montrealu a Prantl nikoliv. I to leccos z výše zmíněného vysvětluje.

Podobná situace byla v šedesátých letech v **SRN**. Zde kamenosochařská symposia převládla absolutně, jediný rozdíl byl v tom, že se v 60. a na začátku 70. let jednalo takřka výhradně o jednorázové akce: v první vlně to byl Kirchheim a Berlín, pak následovala několikaletá pauza a na konci šedesátých let navázala symposia v Soestu, Oggelshausenu, Norimberku či na národní úrovni v Kaiserslauternu. Pouze symposia v Neuenkirchen (zde pouze první ročník kamenosochařský, následovala v 70. letech další věnovaná instalacím v přírodě) a od 1971 v Sankt Wendelu založila tradici. Pro zdejší stabilní politickou situaci a dostatek financí je příznačné, že počet symposií a spektrum disciplín pak plynule každým rokem stoupá a už v sedmdesátých letech se jich tu koná nejvíc na světě. Ale Německo bylo již v šedesátých letech jedním z center světového umění, takže není divu, že symposiální podoba sochařství v kameni zde nesehrávala větší roli. Nejvýznamnější symposiální sochaři, jako např. Leo Kornbrust, Herbert Baumann či Paul Schneider, se příliš neprosadili ani na celoněmecké úrovni. Ve **Švýcarsku** proběhla série menších symposií v městečku Zurzach v Aargau z iniciativy místního sochaře Paula Louise Meiera, další pak následovala až v 80. letech v Burgdorfu jako trienále (v obou případech se jako materiál střídaly kámen a dřevo). Přestože švýcarští sochaři byli od počátku zastoupeni v SM, nebyla to prvotřídní jména a v kontextu švýcarského umění proto symposia nesehrála větší roli. Dvě zásadní osobnosti - Luginbühl a Tinguely – se sice zúčastnili symposia při EXPO v Osace, ale zde nešlo o klasické sympozium.

Také téměř úplná absence sochařských symposií v daném období ve **Francii** (první až 1967 v souvislosti s olympiádou v Grenoblu), **jižní Evropě** (od konce sedmdesátých let se rozběhla symposia v italské Carrare), **Velké Británii** (s ohromným nástupem britského sochařství v šedesátých letech), či ve **Skandinávii** (dnes proslulé žulové sympozium v norském Larviku existuje až od 80. let) je zarážející. I zde se myšlenka symposií nakonec prosadila, ovšem s takovým zpožděním, že je tato práce kvůli svému časovému vymezení pomíjí.

Východní Evropa (Situací v Československu se zabýváme ve zvláštní kapitole.)

Jednou ze symposiálních „velmocí“ se v šedesátých letech stala **Jugoslávie**, do níž se symposia rozšířila velmi záhy v roce 1961. K této roli ji předurčilo hned několik skutečností. Jednak sousedství s rakouským ohniskem symposií a účast dvou sochařů Janeze Lenassiho (1959) a Jakoba Savinška (1960) v prvních dvou ročnících symposia v SM. Právě oni pak iniciovali sympozium Forma Viva. Ale svou roli sehrály i další faktory: mimořádné vzepětí zdejšího sochařství po druhé světové válce nebo ambivalentní geopolitická pozice „disidenta“ socialistického tábora s otevřenější politikou vůči západu, která umožnila konání mezinárodních podniků se západní účastí, což odpovídalo Prantlově snaze o propojování obou stran železné opony. Jak již bylo řečeno, celé to začalo ve Slovinsku, a to ve zcela specifické formě, když se pod názvem Forma Viva postupně rozběhla čtyři různá symposia ve čtyřech městech a čtyřech materiálech (1961 Portorož, istrijský vápenec a Kostanjevica, dřevo; 1964 Ravne, kov; 1967, Maribor, beton). V průběhu šedesátých let si své mezinárodní

symposium začala pořádat každá ze zemí Jugoslávie. V roce 1963 to byl makedonský Prilep (mramor), kde se již předtím v roce 1957 rozběhla první „umělecká kolonie“, na níž symposium navázalo. Kolonií podle tohoto vzoru jako určitých předstupňů dnešních rezidenčních center pak v Jugoslávii vznikla celá řada, fungují dodnes a někdy je obtížné je odlišit od symposií. V roce 1965 to bylo první symposium v Srbsku Vrnjačka jesen (opět v kameni) v nejznámějším lázeňském centru Vrnjačka Banja. Toto symposium je dnes připomínané pouze v seznamech symposií u jednotlivých autorů (mj. Olga Jančić, Kosta Angeli Radovani, Alina Szapocznikow). Na podobném půdorysu – tj. v známých lázních a s prezentací soch v lázeňském parku – vzniklo o rok později již mezinárodní symposium v srbském Arandelovaci (mramor). Následuje 1967 Bihać v Bosně a Hercegovině (bihacit – druh zpevněného sedimentu), uváděné jako symposium mezinárodní, ovšem v literatuře se vůbec neobjevuje a my ho také neuvádíme v našem soupisu.⁶³ A konečně v roce 1970 přichází první ročník symposia v chorvatském Labinu (istrijský vápenec). Specifikem zdejších symposií bylo jejich omezení na tradiční statickou sochu, byť s přesahy do aktuálních materiálů šedesátých let (beton, kov). Další vývoj ve světě směřující k instalaci a konceptu (jak to známe z polských symposií) nebo k landartu (jak se to alespoň v náznaku objevilo v Rakousku) už zdejší symposia nezachytila. Nicméně zdejší sochařství mělo vynikající úroveň (šířkou scény připomíná situaci v šedesátých letech u nás) a ve svých vrcholech (Kožarić, Džamonja, Bakić) se prosadilo i na evropské scéně. Díky symposiím se několika sochařům podařilo pracovat v zahraničním kontextu - kromě Lenassiho (1959 SM, 1961 Kirchheim, Berlín a Negev, 1966 Hořice, 1967 a 1968 Krastal) a již v roce 1961 zemřelého Savinška (1960 SM, 1961 Kirchheim), kteří patřili do symposiálního okruhu nejbližších Prantlových přátel, to jsou Milena Lah (1968 Krastal, 1971 SM), Ratko Petrić (1971 SM), Šime Vulas (1969 Hořice), Branko Ružić (Hořice 1967), Janez Boljka (1967 Ostrava), Matija Vuković (1969 Lindabrunn). Je zajímavé a potěšitelné, že z podstatné části to bylo na českých symposiích v Ostravě a zejména v Hořicích. Zmíněné konzervativní pojetí sochařství v jugoslávském prostředí lze dát do souvislosti nejen s odlehlostí Balkánu od hlavních center světového vývoje, ale také se silnou tradicí, reprezentovanou olbrímí postavou Ivana Meštroviće. Naopak v **Polsku** existovala jiná, mnohem progresivnější tradice, ba dokonce kontinuita s meziválečnou avantgardou, jak ji ztělesňovalo několik konkrétních osobností. S tím souvisel i experimentální ráz zdejších symposií, který se výrazně odlišuje od toho, jak symposia probíhala v jiných zemích.

Dalším důležitým prvkem, který umožnil konání zdejších symposií, byla politická linie, podle níž měly být podporovány regiony na západě a severu země, nově připojené v důsledku Jaltské smlouvy. Součástí komunistické kulturní politiky bylo i „spojenectví pracujícího lidu a umění“, které se mělo uplatnit zejména v menších městech. Tyto dva principy umožnily oficiální pokrytí některých aktivit, jako např. Galerie EL v Elblągu a následně i zdejšího Bienále prostorových forem a dalších podobných setkání, které po roce 1965 získaly radikálně avantgardní náboj. Jejich popularita předčila všechna očekávání – navštěvovali je avantgardní umělci z celého Polska, setkávali se zde klasici 40. let (Henryk Stażewski, Marian Bogusz, Erna

⁶³ Hartmann – Pokorný 1988, s. 138 uvádí jako jedinou účastnici Jugoslávku Milenu Lah. Vedle toho se jej zúčastnil jeho zakladatel Vladimír Herljević.

Rosenstein, Zbigniew Dłubak nebo Kajetan Sosnowski) se zástupci aktuálních proudů let 60. (skupiny Zamek z Lublinu, R-55 z Poznaň nebo X z Vratislavi, krakovská Skupina, Henryk Morel, Tadeusz Kantor, Edward Krasiński, Magdalena Abakanowicz, Jerzy Jarnuszkiewicz a další).⁶⁴

Plener Koszaliński v Osiekách (každoročně 1963-1981), symposium a výstava Złote Grono v Zieloné Górze (bienále 1963 - 1979), Biennale Form Przestrzennych v Elblągu (1965 – 1973), Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców v Puławach (1966), Sympozjum Wrocław'70 a konečně v sedmdesátých letech cyklus Spotkania plastyczne (1976-78) v Lublinu spojuje mnoho společných rysů. Předně: hned za několika akcemi z daného výčtu stojí Marian Bogusz (1920 – 1980), doslova klíčová postava symposií a polského výtvarného života od konce války až do začátku osmdesátých let a navíc člověk, který měl blízko i k našemu prostředí. Malíř, sochař a především mimořádný organizátor, který mj. prošel koncentračním táborem Mauthausen, odkud se znal se Zbyňkem Sekalem, už po válce ve své tvorbě navázal na avantgardní nezobrazující linii polského umění. V roce 1956 inicioval jednu z prvních galerií současného umění v Polsku - varšavskou Galerii Krzywe Koło, která se stala hlavní scénou prosazující abstraktní tendence v Polsku a mj. se zde uskutečnila třetí výstava Skupiny Máj 57 (1958). Bogusz spoluzakládal symposia v Osiekách, Elblągu a Lublinu, kde tehdy učil na vysoké škole, a jako autor se účastnil i některých dalších. Většiny polských symposií se účastnili pouze domácí účastníci (v soupisu mezinárodních symposií uvádíme pouze Osieky, Elbląg, Puławu a Varšavu, kde alespoň nějaká mezinárodní účast byla, symposiím v Zieloné Górze a Vratislavi se věnujeme pouze v této kapitole), kterých však bylo často několik desítek, což samo o sobě vypovídá o jejich významu. Dalším význačným rysem polských symposií je teoretický rozměr a mezioborovost. Plenéry v Osiekách, Zielone Górze, třetí a čtvrtý ročník Elblągu, symposium v Puławách či setkání v Lublinu byly programově doprovázeny teoretickými přednáškami a jejich deklarovaným cílem bylo držet krok s aktuálním vývojem ve světě, což se mělo dít právě i zprostředkováním informací. Vedle této experimentální nebo konceptuální tendence je důležitá i další, která ji časově předcházela a je spojena s kovovou plastikou. Té byly věnovány první dva ročníky bienále v Elblągu nebo symposium ve Varšavě. Patří sem ještě jedna akce, kterou v soupisu neuvádíme, přestože do jisté míry rozměr symposia měla a navíc přímo navázala na zmíněné dva ročníky Elblągu. Stojí za ní opět Bogusz. Jedná se společný polsko-dánský projekt v dánském Aalborgu, kde čtyři významní polští sochaři (Marian Bogusz, Bronislaw Kierzkowski, Jerzy Jarnuszkiewicz, Magdalena Wiecek) a čtyři Dánové realizovali kovové sochy v Aalborgské loděnici (zde je zjevná inspirace Elblągem) pro novou čtvrť Greenland, která byla jedním z nejvýraznějších projevů tehdejší dánské architektury.

Další tradiční forma symposia (v prvních letech však opět pouze národní) vznikla na zámku v Orońsku s rozsáhlým parkem, kde byla později založena specializovaná instituce – Centrum polského sochařství, která vydává vlastní tiskoviny, pořádá výstavy a symposia a provozuje rezidenční centrum.

⁶⁴ Rottenberg, Anda: Art in Poland 1949-1999. In:

http://info-poland.buffalo.edu/web/arts_culture/painting/style/post/Rottenberg.htm

Polská sympozia měla důležitý vztah k sympoziím u nás. Bogusz pozval do Osiek a Elblągu řadu českých a slovenských autorů. Účast Eduarda Ovčáčka na Biennale Form Przechyżonych v Elblągu přímo inspirovalo podobnou akci v Ostravě, o čemž svědčí i převzetí názvu (Mezinárodní symposium prostorových forem). Účast na sympoziu v Osiekách v roce 1965 zase podnítila Františka Kyncla, který se zde spřátelil s Boguszem, k podobné organizační aktivitě, která pak vyústila v pardubické Artchemo. Zdá se, že jeho prvotním impulsem byla informace o sympoziu v chemičce v Pulawách, o němž musel přes Bogusze vědět. V českém prostředí však dostalo konvenčnější ráz – v podstatě šlo o klasické sochařské symposium v umělé hmotě. Další zemí, kde se sympoziální myšlenka uchytila na konci šedesátých let opravdu silně, je **Rumunsko**. Už v sedmdesátých letech se tu konala celá řada sympozií ve všech sochařských disciplínách – v betonu (Costinesti, 1969 – 71), kameni (Măgura Buzăului, 1970 – 1985, Arad, 1971), terakotě (Medgidia, 1971 – 1976), dřevě (Arcus, 1974 – 1980) či kovu (Galati, 1976 – 78), v osmdesátých letech přibyla další.⁶⁵ Kvůli silnému politickému útlaku a takřka úplné izolaci rumunského umění od okolního světa, však šlo výhradně o sympozia národní (proto je neuvádíme v našem soupisu). Této situaci odpovídá i minimální zastoupení rumunských sochařů na sympoziích ve světě - George Apostu, jeden z mála, který se dokázal prosadit v zahraničí a reprezentoval Rumunsko na řadě mezinárodních akcí (Bienále mladých v Paříži, 1965; Bienále Middelheim, Antverpy, 1967; Bienále Sao Paulo, 1969; Bienále v Benátkách, 1970, 1976), se zúčastnil sympoziu v Grenoblu 1967 u příležitosti zimní olympiády. Vedle toho pak najdeme už jen Eugena Ciucu v roce 1968 na sympoziu v kovu ve slovinské Kostanjevici. Na rumunských sympoziích převládaly abstraktní tendence, nejspíš pod silným vlivem osobnosti a díla Constantina Brâncușiho; režim problematiku socialistického realismu v sochařství evidentně příliš neřešil. V **Maďarsku** existuje od konce šedesátých let kamenosochařské symposium v oblasti Villány u chorvatských hranic, zprvu národní (od 1967), od 1970 mezinárodní (zúčastnil se i Miloslav Chlupáč), spojené i se sympoziem keramickým. Účast maďarských umělců na mezinárodních sympoziích byla velmi sporadická a sympozia obecně se do historie maďarského umění zapsala jen okrajově. V roce 1964 byl sice pozván Sándor Rétfalvi do SM, ale v tomto případě jde o figurativistu regionálního významu, který se pak účastnil už jen národních sympozií. V roce 1967 je v Grenoblu uváděn Ervin Patkai jako Maďar (snad aby tu bylo více zástupců socialistického tábora), ale ten v té době už dlouho žil ve francouzském exilu. Další sporadické účasti jsou spojeny se sympozii československými: např. v roce 1970 byl István Bencsik na sympoziu ve dřevě v Moravanech a Endre Bálint v Roudnici. V **Německé demokratické republice** se v roce 1975 rozběhlo pískovcové symposium v Hoyeswerdě jako bienále, kterého se účastnili pouze sochaři socialistického tábora a mělo tristní úroveň (pro ilustraci sochaři z ČSSR – 1975 Alexander Ilečko, 1977 Ladislav Chochole nebo 1981 plzeňský Zdeněk Jílek). V **Sovětském svazu** byla samozřejmě situace tragická. Soupis v **Hartmann – Pokorný 1988** uvádí bez bližších údajů ojedinělé symposium na ostrově Saarema v Estonsku od roku 1971.⁶⁶ Charakteristické jsou problémy, které provázely účast

⁶⁵ Šerban 2005.

⁶⁶ Hartmann – Pokorný 1988, s. 139. V rakouském tisku se sice objevila zmínka naznačující možnost konání sympozia v SSSR (“Letos by mělo být uspořádáno, pokud vše dobře dopadne,

ruského sochaře Jurije Vasiljeva v Hořicích v roce 1967 – jedná se jedinou účast sovětského sochaře na sympoziích v 60. letech vůbec. V roce 1969 už Vasiljev a další moskevský sochař Jurij Baculbev (?) výjezdní povolení pro symposium v Oggelshausenu nedostali. Podobně v **Bulharsku** se první sympozia uskutečnila až v 80. letech v Burgasu, a to i s mezinárodní účastí včetně umělců ze západní Evropy.

V **Asii** se sympozia uchytila zejména v **Japonsku**. Historie kamenosochařství v západním stylu je tu relativně mladá, jeho počátky spadají do 70. let 19. století, kdy byl na nově vznikající Technické škole krásných umění, předchůdkyni nynější Vysoké školy krásných umění v Tokiu, otevřen ateliér západního sochařství. V Japonsku také není k dispozici ušlechtilý kámen, který bývá dovážen.⁶⁷ O to pozoruhodnější je, kolik desítek kvalitních sochařů se tu po druhé světové válce objevilo. Někteří z nich pokračovali ve studiu v Evropě a mnozí se tu pak dokonce usadili natrvalo. A co více: Japonci jsou v šedesátých letech nejčastějšími účastníky sympozií vůbec. Setkáme se s nimi na sympoziu Forma Viva v Jugoslávii, v Rakousku, Německu a také u nás: Ko Murai byl v Hořicích, Jo Oda v Hořicích a v Ostravě, Hiromi Akyama v Košicích a Ružbachách, kam přijel i klasik Mizui, sochařského sympozia v Moravanech se zúčastnili dva méně častí účastníci sympozií, ovšem neméně významní sochaři Yonebayashi a Amemyia.

Do Japonska se sympozia rozšířila právě díky sochařům, kteří už od padesátých let pobývali v Evropě. Nejvýznamnějšími – a to i z pohledu sympozií – byli Yasuo Mizui, který už od roku 1953 žil ve Francii, a Yoshikuni Iida, který léta 1956 až 1967 strávil v Itálii, Rakousku a Německu. Oba patří k Prantlovu zakladatelskému okruhu (Mizui byl v SM už v roce 1960, Iida o rok později) a v následujících letech se zúčastnili celé řady sympozií. Ba co víc, oba se zařadili i mezi jejich organizátory. Mizui stál za sympoziem v kameni v roce 1963 u příležitosti olympiády v Tokiu, Iida pak v roce 1969 organizoval symposium k Expu v Osace. Zejména první z nich nastartovalo ještě silnější zájem Japonců o účast na evropských sympoziích a také další sympozia na japonské půdě. Kromě zmíněných dvou měla v námi sledovaném období výhradně národní charakter: V roce 1966 se uskutečnilo první z řady sympozií v Suvě.⁶⁸ Přinejmenším od roku 1968 se koná symposium v granitu na ostrově Shodojima na severu Japonska (v roce 1968 se uvádí jako symposium mladých japonských sochařů, ale později získala mezinárodní charakter a 1991 tu byl např. i Prantl). V roce 1969 organizovali sochaři Watanabe (1971 se zúčastnil sympozia v Lindabrunnu) a Koyanagi symposium ve dřevě u jezera Tazawako. V letech 1970 – 1972 proběhlo symposium v kameni v Obihuru na ostrově Hokkaido a v sedmdesátých letech následuje mnoho dalších převážně v kameni.

Vedle Mizuiho a Iidy spoluutvářeli sochařský názor sympozií zejména zmíněný Akyama a Takeru Narita. Oba byli na přelomu 60. a 70. let nejčastějšími účastníky sympozií. S Akyimaovými plastickými kaligrafiemi se dále setkáme v SM,

první takové setkání v Sovětském svazu.“), ovšem další informace o tomto záměru se nepodařilo získat a symposium se se vši pravděpodobností neuskutečnilo. Vogel, Alois: Zehn Jahre Bildhauersymposium. In: Arbeiter-Zeitung, 26. Februar 1969, s. 8.

⁶⁷ Suchomel, Filip: Kaze je vítr. Několik poznámek z návštěvy japonského kamenosochařského ateliéru. In: Revue kámen. <http://www.revuekamen.cz/kaze.htm>

⁶⁸ Suchomel, Filip, op. cit.

Oggelshausenu, Sankt Wendelu, Norimberku či Mauthausenu, s Naritovými přízemními abstraktními znaky zase v Neuenkirchenu, Oggelshausenu, Soestu, Mauthausenu či Sankt Wendelu.

Rané sympozium v **Izraeli** v poušti Negev v roce 1961 zůstalo na dlouho osamělé a také v ostatních asijských zemích se sympozia rozběhla až mnohem později.

Na severoamerickém kontinentu se sympozia silněji uchytila pouze v **Kanadě**, respektive ve frankofonní provincii Québec. V šedesátých letech tu proběhla tři dobře obsazená mezinárodní sympozia v Montrealu a Québecu, a vedle toho dalších šest, kterých se zúčastnili pouze sochaři z provincie. V sedmdesátých a osmdesátých letech tento trend pokračoval. S tím koresponduje i fakt, že se kanadští frankofonní sochaři poměrně často účastnili sympozií v Evropě. Neplatí to jen pro Roberta Roussila, ve Francii usedlého zakladatele sympozia v Québecu, který byl na prvním ročníku v Kostanjevici a pak i v Grenoblu (1967). Jeden z nejvýznamnějších kanadských sochařů 20. století Yves Trudeau se zúčastnil sympozií v kovu v Ravne (1964) a Ostravě (1969), Pierre Heyvaert byl v roce 1965 v Kostanjevici, Pierre-Roland Dinel 1968 v Hořicích. Dějiny sympoziálního hnutí v Québecu podrobně zpracoval Serge Fisette.⁶⁹ Další významné sympozium s kvalitní mezinárodní účastí a velkorysou podporou proběhlo v roce 1967 v Torontu – s ním je mj. spojena jediná sympoziální účast Marka di Suvero.

Zatímco v Québecu se stala sympozia takřka masovým hnutím, ve **Spojených státech amerických**, zemi s nepoměrně bohatším uměleckým životem v celém spektru uměleckých disciplin, proběhly v šedesátých letech pouze tři ojedinělé akce, zato obě svým způsobem výjimečné. Od sedmdesátých let pak i zde počet sympozií každým rokem stoupá. První sympozium v roce 1965 v Long Beach bylo jedním z nejvíce dotovaných vůbec a přineslo opravdu zajímavé výsledky. To samé platí o druhém sympoziu v zapadlém Vermontu. Jeho druhý ročník zaměřený na beton (podobně jako velká část plastik v Long Beach) byl jedním z nejvýraznějších projevů tehdejšího směřování k minimalismu. Naopak sympozium v New Yorku, organizačně spojené s muzeem, je výběrem účastníků propojeno s prvním ročníkem Vermontu, a tím s prantlovským okruhem kamenosochařů.

V třetí severoamerické zemi – **Mexiku** – proběhlo první a na dlouho poslední sympozium u příležitosti mexické olympiády. Sympozia zde ovšem nezakořenila – chyběla tu významnější tradice, podnět zajímavého sochařského materiálu a koneckonců i materiální podmínky silných sponzorů.

V Jižní a Střední Americe se pak sympozia rozběhla až o mnoho let později v osmdesátých letech.

Z tohoto přehledu je patrné, že centrem, z něhož idea sympoziálního hnutí vyzařovala dále, byla od počátku střední Evropa, západní Německo, Jugoslávie a ve specifické podobě též Polsko. Odtud se šířila do dalších zemí Evropy, do zámoří (zejména frankofonní části Kanady) a do Japonska. Velké části světa – Sovětský svaz, Čína – jí kvůli politickým režimům zůstaly netknuta a sympozia se zde začala objevovat až po uvolnění politických režimů po roce 1990.

⁶⁹ Québec 1997.

8. Sympozia v dějinách českého výtvarného umění

Sympozia a jejich vliv na tvorbu některých českých autorů

Šedesátá léta byla v českém umění šťastným obdobím. Už na přelomu padesátých a šedesátých let se rychle podařilo dohnat zpoždění za světovým vývojem a o deset let později svými vrcholnými projevy přirozeně vstoupilo do světového kontextu. Důležitý podíl na tom mělo i sochařství, které ve spektru uměleckých disciplín sehrávalo důležitou roli (to vystoupí obzvlášť markantně například v porovnání s roky sedmdesátými či obdobím po roce 1989, kdy se sochařství na aktuálním uměleckém diskursu takřka nepodílelo). Ponejvíce šlo o studenty Josefa Wagnera na Vysoké škole uměleckoprůmyslové (Miloslav Chlupáč, Zdeněk Palcr, Věra a Vladimír Janouškovi, Olbram Zoubek, Eva Kmentová, Miloslav Hájek, Zdeněk Šimek, Vladimír Preclík, Zdena Fibichová, Vojtěch Adamec, Jan Hendrych); několik významných sochařů studovalo na stejné škole i u Bedřicha Stefana (Jiří Seifert). V ateliérech Karla Pokorného a Jana Laudy na Akademii se v padesátých letech mnohem přísněji uplatňoval socialistický realismus, tedy suché realistické modelování a opravdu silných osobností tu bylo mnohem méně (Hugo Demartini, František Pacík, Jiří Novák). Nicméně i odtud vzešla celá řada dalších kvalitních sochařů (namátkou Josef Klimeš, Karel Hladík, Jiří Bradáček, Valerián Karoušek, Sylva Lacinová, Stanislav Hanzík, Dana Vinopalová), kteří spoluvytvářeli podobu sochařství od 60. let. V ateliéru Otakara Španiela pak studovala Vlasta Prachatická. Další výrazné osobnosti sochařství šedesátých let navštěvovaly ateliéry malby a ilustrace (na VŠUP studoval Zbyněk Sekal u Filly a Tichého a Stanislav Kolíbal u Strnadela, na AVU Aleš Veselý a Karel Malich u Silovského). Už jen dlouhý výčet jmen dokládá kvantitu i kvalitu tehdejší sochařské scény.

Zatímco generace, která nastoupila po válce, reagovala ještě na impulsy předválečné, zejména na dílo Otto Gutfreunda (Palcr, Chlupáč), u jiných sochařů najdeme aktuálnější vzory (např. Moor v případě Janouška, Calder u Kolíbala a Nováka, noví realisté u Janouškové, italské sochařství u Hladíka /Manzú/ či Prachatické /Marini/. Generaci pozdější už formoval mezinárodní informel.

Nejvýznamnějším českým sochařem, spjatým se sympozii, je **Miloslav Chlupáč**.

Vznikla zde podstatná část jeho díla, včetně několika klíčových soch, jako např. *Dvojice* v SM (1963), *Tři grácie* v Mexico City (1968) či *Matka Země se svým dítětem* v Portoroži (1981). Byl bytostný figurativista, na sympoziích se dotkl abstrakce (*Stůl*, 1964, SM; *Trojice /pohoří Vercors, Chartreuse, Belledonné/*, 1967, Grenoble).

Chlupáč má několik primátů: byl prvním českým účastníkem sympozií, zakladatelem prvního československého sympozia a z generace, která se jich účastnila v šedesátých letech, jejich nejčastějším účastníkem (po roce 1989, kdy jich existuje několikanásobně více, ho jistě někdo překonal). Také o sympoziích v českém prostředí nejčastěji publikoval. Některé z jeho textů mají vzpomínkový ráz, v dalších najdeme i teoretický základ sympozií, který uvedl do českého prostředí. Většina jeho tezí koresponduje s Prantlovým pojetím sympozií; ostatně Chlupáč spolu s Lenassim, Mizuim, Baumannem, Székelym a několika dalšími reprezentuje jádro původního sanktmargarethenského okruhu.

Zdeňka Palcra účast na sympoziu v SM v roce 1964 posunula v jeho logickém směřování k oproštěnému sochařskému tvaru, který lze v jeho vývoji sledovat krok za

krokem. Jeho blokovité torzo, „...nevšední dílo, jehož pevnou stavebnost podtrhovalo citlivé strukturální zpracování povrchu,“⁷⁰ kde za pomoci nejelementárnějších prostředků – měkké křivky, dvojice prsů posunutých ke straně – dokázal vyjádřit ženskou postavu ve složitém natočení, korespondující s jeho zálibou v zachycování komplikovaných tělesných pozic. Něco podobného platí i pro jeho druhou sympoziální sochu [obr. 9], kterou vytvořil o dva roky později ve Vyšných Ružbachách, „...velkou figurální skulpturu, kde už je předvedena celá jeho charakteristická koncepce, platná i v dalších letech: zjednodušení tvaru, sevření objemu pevnými plošnými plány a vtělení veškeré vůle i citu do struktury živého rukopisu záseků špičákem.“⁷¹ Plochá deska zobrazující v mělkém reliéfu ženu sedící na boku odpovídá jeho dalšímu vývoji. Kritika formálních hodnot sochy z pera Ľubora Káry je zcela neopodstatněná⁷² a obě Palcrovy sochy patří k nejkrásnějším v jeho díle a k nejvýraznějším výkonům sochařských sympozií 60. let vůbec.

Dalším českým sochařem, do jehož tvorby sympozia zasáhla zcela zásadním způsobem, byl **Olbram Zoubek**. Svého spolužáka od Wagnera pozval Miloslav Chlupáč na první oficiální ročník sympozia ve Vyšných Ružbachách v roce 1965. Zoubek zde vytvořil blokovité torzo s rukama připaženými k tělu, pojaté symetricky včetně zářezu na střední ose, který zde nese existenciální význam.⁷³ V jeho volné tvorbě této soše odpovídá dvojice *Kuros* a *Koré* ze stejného roku. V Ružbachách pracoval Zoubek vedle Prantla, který jej uvedl do myšlenkového světa sympozií a pozval ho hned příští rok do SM, kde se tehdy symposium obnovilo po roční pauze. Zde pak Zoubek provedl hned tři sochy, více jak dvoumetrovou skulpturu *Žena-krajina* a *Mužské a Ženské torzo*, obě asi metr vysoké, v nichž figurativní princip dále redukoval. V *Ženě – krajině* [obr. 3] jde o kompaktní blok s měkce zvlněným povrchem, pročleněný pouze oním „existenciálním rozšířením“ na ose. Přestože socha výrazně koresponduje s figurativním dílem Prantlova antipodu Fritze Wotruby, jak si povšiml i Jan Kapusta ml.,⁷⁴ Prantl ji bez výhrady přijal, Zoubka na této cestě dále povzbuzoval a sochu pak prezentoval jak na obálce katalogu z daného ročníku, tak i potom o tři roky později na obálce shrnující publikace vydané k desetiletí zdejších sympozií. Také na svém posledním sympoziu v Oggelshausen v roce 1969 vytvořil Zoubek sochu v tomto duchu, téměř variací té sanktmargarethenské. Význam sympozií po Olbrama Zoubka shrnul už kdysi Jan Kapusta ml.: „...Prantlovy názory zaujaly českého sochaře na sedm let. On sám to dnes považuje za vývojové zdržení. Nicméně toto mínění se nezdá být spravedlivé vůči sochařovu vlastnímu dílu. Jeho vývoj šel totiž od roku 1964 rychle kupředu a abstrahování od konkrétních forem až ke znakovosti stalo se jak nezbytnou, tak samozřejmou součástí celé příští

⁷⁰ Chlupáč, Miloslav: Zdeněk Palcr. Ateliér 9, 12. 9. 1996, č. 19. Cit. podle: **Chlupáč 2000**, s. 145.

⁷¹ Chlupáč, Miloslav: Zdeněk Palcr. Ateliér 9, 12. 9. 1996, č. 19. Cit. podle: **Chlupáč 2000**, s. 145.

⁷² „Palcrův figurální symbol ramenaté hmoty svědčí o smělosti výrazového záměru, nemá však vyšší stupeň vnitřních napětí, siluetové kvality a vnitřní stavby hmot. Cením si Palcrova důsledného a osobitého programu, ružbašská socha však nedosáhla přesvědčivosti jeho výtvarně plnozvučné, kompozičně a formově dořešené sochy ze sympozia v Sankt Margarethen.“ **Kára 1967**, s. 299.

⁷³ Jan Kapusta ml. píše o „rozšíření bloku figury“ a tento motiv dává do souvislosti s Wotrubou. **Zoubek 1996**, s. 21. Kára však sochu interpretuje jako mileneckou dvojici. („Patří sem (...) i Zoubkova spanilá vertikála (1965) z bloku náznakově uvolňující sevřenou figurální dvojici...“ **Kára 1967**, s. 294.

⁷⁴ Zoubek 1996, s. 21.

tvorby...⁷⁵ Zoubek pak tuto zkušenost využil pro své realizace v architektuře pro Nuselský most a pro budovu Federálního shromáždění. Zároveň i v období druhé poloviny šedesátých let, kdy na sympoziích pracoval v tomto oproštěném duchu, už souběžně ve svých volných sochách krystalizuje jeho budoucí osobní styl.

Pro **Zdeňka Šimka** znamenala sympozia možnost realizovat svou osobitou verzi geometrické plastiky složitých křivek a tvarových průniků⁷⁶ v monumentálním měřítku. Zúčastnil se hned čtyř – vedle prvního ročníku Hořic i sympozií v Krastalu (1967), Neuenkirchen (1967) a Oggelshausen (1967). Předčasná smrt mu zabránila, aby sympozia v jeho slibně rozběhnuté sochařské kariéře sehrála větší roli.

Hořické symposium samozřejmě představovalo velkou výzvu pro jeho zakladatele **Vladimíra Preclíka**, absolventa zdejší školy. A jeho *Staré provensálské město* je vskutku jednou z jeho nejpůsobivějších soch vůbec a vyniká i v rámci celého souboru sochařského parku.

Také mimo oblast kamenné sochy najdeme umělce, kteří na sympoziích vytvořili důležitá díla. Nejvýznamnější sochou sympozia v Ostravě byl *Kaddish* **Aleše Veselého**, což vzápětí potvrdila i hlavní cena na výstavě *Socha a město* v Liberci. [obr. 10] Autor našel v Ostravě mimořádné podmínky, mohl zde pracovat i po skončení sympozia a díky tomu zde vytvořil jedno ze svých zásadních děl.

Dalším charakteristickým projevem šedesátých let jsou průsvitné plastiky **Miloše Ševčíka**, obecně považované za nejzdařilejší výstup pardubického Artchema.

Symposium v Roudnici se zase silně zapsalo do uměleckých životopisů **Oty Slavíka**, **Václava Boštíka** a **Karla Machálka**. Přínos Machálkova cyklu *Záznam nejrozmanitějších faktorů* zhodnotil autor v katalogu jeho chebské výstavy v roce 2011. „Tato díla představují ojedinělou reflexi pop artu v českém prostředí. V šedi reálného socialismu na hony vzdáleného barvitému světu konzumu a reklamy musel mít pop art přirozeně jinou podobu a například v díle Jiřího Balcara získal společensko-kritickou a existenciální dimenzi. U Machálka však nacházíme ještě jiné ladění, směřující k tematizaci banality a všednosti. Z obvyklých prvků popartového slovníku používá warholovskou multiplikaci jednoho motivu, zvětšený fotografický rastr (a sice podobným způsobem jako v té době Sigmar Polke!) nebo textové fragmenty a kresebná schémata s šipkami, kótami a dalšími znaky. Známosti série *Záznam nejrozmanitějších faktorů* jednoho odpoledne u řeky (...) můžeme považovat za jedinečné předznamenání „chladné verze“ české postmoderny, jak ji známe z prací Stanislava Diviše nebo Jana Pištěka z konce 80. let.“⁷⁷

Sympozia v Československu

Historie československých sympozií se odvíjí od první účasti českých sochařů na sympoziu v SM. Hned v počátcích tohoto sympozia se organizátoři obrátili na Svaz československých výtvarných umělců, který však asi ke značnému překvapení

⁷⁵ Zoubek 1996, s. 21.

⁷⁶ „Šimkovi se tu podařilo spojit abstraktní formu se vcítěním do přírodního dění. Vzniká tu jakási poetická geometrie, která je odlišná od abstrakce technicistních tvarů.“ Luděk Novák, Luděk: O sochách Zdeňka Šimka. *Výtvarné umění* 1, 1969, s. 34 – 39. Cit. podle Šimek 2006, s.8.

⁷⁷ Fišer, Marcel: Karel Machálek – Zlín. *Retrospektiva*. Katalog výstavy. Cheb: GAVU Cheb 2011. Podle tohoto cyklu pak byla dokonce pojmenována významná výstava prezentující sbírky regionálních galerií v Jízdárně Pražského hradu. *Záznam nejrozmanitějších faktorů... České malířství 2. poloviny 20. století ze sbírek státních galerií*. Jízdárna Pražského hradu, prosinec 1993 - březen 1994.

organizátorů vybral v Praze studujícího Inda Ajita Chakrabortyho, snad že si nechtěl komplikovat život tím, že by za železnou oponu vyslal Čecha.⁷⁸ Ten zde vytvořil stylizovanou sedící figuru, z níž určitě Prantl nebyl nadšený. [obr. 5] Zásadnější účast našich sochařů přišla až o dva roky později v roce 1963. Na doporučení Aliny Szapcznikow (v SM byla v roce 1961) organizátoři pozvali jejího spolužáka z Wagnerova ateliéru Miloslava Chlupáče, který pak zprostředkoval účast našich výtvarníků v následujících letech. Miloslav Chlupáč svoji zkušenost popsal v textu ve Výtvarné práci.⁷⁹ V závěru textu už připravuje půdu pro první československé sympozium: „...a stále více jsem si přál, abychom myšlenky sympozia uskutečnily i u nás. Jsou tu k tomu všechny předpoklady. Přírodní i společenské podmínky jsou dokonce výhodnější než jinde. Země má bohatý rejstřík sochařských kamenů od pískovců a mramorů až po žuly. Krajina sama se nabízí na mnoha místech jako vhodný rámec plastik. (...) Mohli bychom také tímto způsobem za vlastní peníze získat řadu děl autorů, které galerie nemohly kupovat v cizině. Vymanili bychom naše sochařství z provincialismu, mohli bychom být jedním z nejdůležitějších představitelů dorozumění na výtvarném poli nejen mezi zeměmi, ale mezi celými velkými soustavami.“⁸⁰

Když pak v roce 1964 spolu s Rudolfem Uhrem zorganizovali první, ještě přípravný a zkušební ročník sochařského sympozia ve Vyšných Ružbachách, bylo Československo sedmou zemí, kam myšlenka sympozia doputovala. Ale Vyšné Ružbachy nezůstaly osamoceny a brzy je následovala další sympozia v několika různých disciplínách. První české sympozium se sice konalo v Hořicích, ovšem nešlo o známou akci založenou Vladimírem Preclíkem: už o rok dříve tu proběhlo 1. mezinárodní studentské sympozium (alternativní název Sochařské sympozium mladých)⁸¹. Přes zmíněný název se jedná se o národní akci⁸² a neuvádíme ji tudíž v soupisu sympozia v druhé části práce. Nicméně pro svůj primát si zaslouží zmínku alespoň zde. Stejně jako o rok později při „velkém“ sympoziu se pracovalo v lomu U sv. Josefa. Sympozia se zúčastnili studenti obou pražských vysokých škol, mezi nimiž bylo hned pět absolventů hořické školy (iniciátor sympozia Ivan Jilemnický⁸³, Ellen Jilemnická,

⁷⁸ Ajit Chakraborty (*1930) - v Praze a také pak v Sankt Margarethen psán z neznámého důvodu jako Chakravarti - studoval na výtvarné škole v Kalkatě a v rámci výměnného programu přijel na tři roky do Prahy, kde pokračoval na VŠUP u Jana Kavána (1958 – 1961). Později se stal profesorem na Univerzitě Visva Bharati v Santiniketanu v západním Bengálsku a dvakrát byl dokonce zastoupen na bienále v Sao Paulu (1969, 1971). Na závěr svého pobytu v Čechách dokonce uspořádal samostatnou výstavu. Ajit Chakravarti. Sochy, kresby, grafika. Katalog výstavy. Staroměstská radnice Praha 1961.

⁷⁹ Chlupáč, Miloslav: Sympozium moderního sochařství. Výtvarná práce 12, 29. 2. 1964. cit. podle Chlupáč 2000, s. 171-172.

⁸⁰ Chlupáč, Miloslav: Sympozium moderního sochařství. Výtvarná práce 12, 29. 2. 1964. cit. podle Chlupáč 2000, s. 172.

⁸¹ Hanzl, Zdeněk: Dobře utajené sympozium. In: Kámen, roč. 1994, č. 1, s. 157 – 161.

⁸² Přívlastek mezinárodní odrážel pouze přání organizátorů, neboť jediným „zahraničním“ účastníkem byla Ellen Jilemnická, studující na Wyszej szkole sztuk plasticznych ve Wroclavi. Polští sochaři, jejichž účast měla zprostředkovat nejspíš právě ona, se nakonec nedostavili.

⁸³ „Ke konci šedesátých let, krátce po absolvování školy, jsme „objevili“ opuštěný lom u sv. Josefa na okraji Hořic. Povalovaly se tam dokonce vylomené bloky a říkaly si o opracování. Se sestrou Ellen Jilemnickou jsme tam posléze začali docházet a nezávazně vytvářet sochy z pískovce. Časem nás napadlo přizvat ke spolupráci další spolužáky, kamarády a známé. Tehdy se tam sjelo několik lidí z celé republiky – student architektury, textilní výtvarník, sklář, keramik... Protože další léta už

Michael Bílek, Stanislav Zippe a Pavel Jarkovský).⁸⁴ Dalšími účastníky byli Pavel Mizera, Jiří Dostál, Jan Měšťan a architekt Petr Keil. Z vytěžených bloků, které byly v lomu volně k dispozici, vytvořili každý jednu nebo dvě sochy spíše menších rozměrů. Ty pak vystavili ve Smetanových sadech, ovšem bez povolení MNV, který je nechal odvézt na skládku. Pak sice ještě jednali s MNV v Mostku o trvalé instalaci soch v areálu školy, ovšem neúspěšně. O dalším osudu soch není autorovi nic známo. Ovšem nezůstalo při jednom ročníku. Protože U sv. Josefa probíhalo v roce 1965 Preclíkovo mezinárodní sympozium, organizátoři hledali náhradu. Nakonec našli pochopení u JZD Boháňka-Skála, které vlastnilo lom Kuks, v němž se už nepracovalo, byly zde však vylomené bloky, dokonce větší než v Hořicích. Protože však nové místo nebylo do poslední chvíle jasné, byla opět odvolána již rozjednaná mezinárodní účast ze SRN, Francie a Rakouska, takže se tu sešla takřka přesně stejná sestava jako rok předtím. Ve stejném lomu pak sympozium pokračovalo i v roce 1966. Tehdy přibyl Pavel Ježek a první zahraniční účastník Peter Michael z východoněmeckého Halle. Vedle toho se zúčastnili Ivan Jilemnický, Pavel Mizera, Jiří Dostál, Jan Měšťan a Petr Keil. V závěrečném ročníku v roce 1967 se vedle Jilemnického, Mizery a Dostála setkáme i s dalším absolventem Hořic Kurtem Gebauerem. V lomu už se opět těžilo a volné bloky byly menší, takže sochaři vytvořili díla galerijních formátů. Tím však celá historie sympozií neskončila: v roce 1969 proběhla v Městském muzeu v Hořicích společná výstava „skupiny Boháňka“ – název odpovídá skutečnosti, že sympozium bylo akcí okruhu přátel, kteří se zde po čtyři roky v takřka neměnném složení setkávali. Po dvaceti letech proběhla repríza této výstavy v Galerii plastik v Hořicích pod názvem Setkání (účastníků prvního sochařského sympozia Hořice – Boháňka / Skála po dvaceti letech).

Význam sympozia není třeba přeceňovat – šlo o rané, ještě studentské práce, které ostatně známe pouze z několika špatných fotografií. Chybí tu některé základní aspekty sympozií, zejména interakce sochařů v náhodné konstelaci, která přináší nové impulsy. Zde šlo o akci uzavřeného okruhu lidí, z nichž mnozí ani nebyli kamenosochaři, nýbrž architekti, textilní výtvarníci, skláři či keramici a sochařské sympozium nejspíš brali tak trochu jako zajímavé prázdninové zpestření. Přesto zde byli i sochaři, kteří se pak kamenem zabývali jako svým hlavním materiálem – Ellen a Ivan Jilemnickí nebo Pavel Mizera. Všichni se pak zúčastnili i obnoveného Preclíkova sympozia po roce 1989. V roce 1966 se pak rozběhlo velké kamenosochařské sympozium v Hořicích a ve stejném roce keramické sympozium v Bechyni, po rakouském Gmundenu druhé toho druhu na světě. O rok později to byly přípravné ročníky dvou sympozií v Moravanech (dřevo, malba – v této disciplíně první na světě) a dvě sympozia v kovu - v Ostravě a v Košicích (zde opět přípravný, pouze československý ročník). Roku 1968 začíná v Jablonci šperkařské sympozium a v Pardubicích proběhl první ze dvou ročníků Artchema, kde se pracovalo v nejrůznějších umělých hmotách. 1969 se rozběhl opět nultý ročník sympozia volné grafiky v Banské Bystrici. Ve všech třech případech jde

zmiňovaný lom obsadilo oficiální mezinárodní sochařské sympozium, přesunuli jsme se do lomu na Boháňce-Skále nedaleko Hořic. Za věnovaný kámen jsme se odvděčili věnovanými sochami, které jsme tam následující léto vysekali.“ Blahota, Jiří: V kameni nejlépe vyjádřím to, co cítím. Rozhovor s Ivanem Jilemnickým. Revue Kámen. <http://www.revuekamen.cz/jilemnický.htm>

⁸⁴ Jilemnický a Zippe na vysoké škole nestudovali a působili jako kamenosochaři v Hořicích.

opět o světové primáty! A konečně na samém konci této epochy v roce 1970 proběhl první a poslední ročník malířského sympozia v Roudnici nad Labem. Přestože v příloženém soupisu symposií jistě nějaká chybí, nepodařilo se mi zatím pro šedesátá léta najít nějaká další zaměřená na grafiku, šperk, neřkuli na nové umělé materiály a také v malbě s výjimkou rakouského Eisenstadtu nic podobného neexistovalo. Navíc všechno to byly akce, které byly koncipovány jako periodicky se opakující, i když k tomu někdy už nedošlo, drtivá většina s ambiciózním mezinárodním obsazením (kromě ARTCHEMA, které ovšem mělo jiné přednosti). Celkem tedy 11 velkých symposií, nepočítáme-li studentskou akci v Hořicích! Porovnejme to s jinými zeměmi - v průběhu šedesátých let jich vzniklo v Jugoslávii osm (sedm však dlouhodobých!), v mateřském Rakousku sedm (z toho šest opakujících se), stejný počet v Německu, z toho ovšem pět pouze jednorázových, v Polsku čtyři (z toho dvě dlouhodobá). **Pokud bychom tyto počty konaných symposií vynesli do tabulky podle let, zjistili bychom, že v letech 1967 až 1970 se v Československu konalo nejvíc symposií na světě.** Idea symposií tedy u nás zapustila kořeny silněji než kde jinde a na konci šedesátých let velice silně poznamenala českou výtvarnou scénu. Tento fakt, který dosud nebyl v odborné veřejnosti reflektován odpovídajícím způsobem, odpovídá přetlaku sil organizačních i tvůrčích, který tu na konci šedesátých let existoval a jehož paralely bychom našli i jinde – v postupném prosazování nejvýznamnějších umělců na mezinárodní scéně, v grafické i obsahové úrovni výtvarných časopisů nebo ve velkých výstavních projektech, které tu tehdy vznikaly. Ale nejde jen o počet, ale též o kvalitu! Česká sochařská symposia – zejména Vyšné Ružbachy, Hořice, Ostrava, Košice nebo Roudnice - měla vynikající úroveň. Účastnili se jich světové špičky tehdejšího umění – v Ružbachách Karl Prantl či Alina Szapocznikowa, v Ostravě Yves Trudeau či Jo Oda, stejný autor i v Hořicích, kde byl asi největší hvězdou Hubert Dalwood, příslušník tehdejší aktuální vlny anglického sochařství. Čeští sochaři se účastnili i důležitých symposií mezinárodních a díky tomu se začali prosazovat v mezinárodním kontextu.

Organizace československých symposií

V tehdejší Československu podobně jako v dalších zemích socialistického bloku byly veškeré kulturní aktivity pod kontrolou oficiálních organizací, v tomto případě Svazu československých výtvarných umělců (dále SČVU), organizačně dále děleného na Svaz (respektive Zváz) český a slovenský. I tato organizace však byla zasažena demokratickými změnami v druhé polovině 60. let a dokonce už velmi záhy.

V prosinci 1964 totiž proběhla revoluce v jeho vedení, když na jeho druhém sjezdu byla díky aktivitě Bloku tvůrčích skupin nejdříve prosazena tajná volba. V ní se stal předsedou kandidát opozice Adolf Hoffmeister a další zástupci Bloku (Miloslav Chlupáč, Čestmír Kafka, Jan Kotík, Luděk Novák) byli zvoleni do jeho vedení. Díky této situaci nebyl s organizací symposií ze strany SČVU problém, Svaz se stal jejich oficiálním pořadatelem a Adolf Hoffmeister navštívil hned druhý ročník sympozia v Hořicích, kde pronesl zahajovací projev.

Svaz sice zprvu jmenoval výběrovou komisi společnou pro obě mezinárodní kamenosochařská symposia, v níž byli zastoupeni organizátoři obou z nich - za Hořice to byli Preclík a arch. Wagner, za Ružbachy Chlupáč, Palcr, Rudavský a Uher, dalším

členem byl Jiří Kotalík. (Preclík sice prosazoval, aby komise byla mezinárodní a byl v ní zastoupen někdo ze Slovinců, ale nakonec z toho sešlo, nejspíš by to bylo organizačně i finančně velmi obtížné.) Komise však pouze schvalovala návrhy organizátorů, kteří v tom měli velmi autonomní pozici. V roce 1966 se rozhodlo, že budou ustaveny samostatné komitety při Svazu českých výtvarných umělců, respektive Zvazu slovenských výtvarných umělců. Už toto rozdělení spolu s dalším politickým vývojem určilo odlišné osudy symposií v době normalizace. V roce 1969 totiž došlo k rozpuštění všech svazů. V návaznosti na federalizaci státu a převedení resortu kultury do kompetence národních vlád byly v roce 1970 založeny nové národní svazy - Svaz českých výtvarných umělců a Zvaz slovenských výtvarných umělců s přísným výběrem členů, kteří neměli z roku 1968 žádný škraloup. Následně česká symposia z větší části zanikla (Hořice, Roudnice, Pardubice, Ostrava, Jablonec; pokračovala pouze Bechyně), na Slovensku byla převedena pod přímou kontrolu MK ČR. Některá slovenská symposia pak skutečně pokračovala dále (Banská Bystrica, malířské v Moravanech), někdy s přerušením (Vyšné Ružbachy), jiná skončila a jejich výsledky byly dokonce zčásti zlikvidovány (Košice, sochařské sympozium v Moravanech). Ale zpět k organizačnímu pozadí symposií. Velmi dobré informace máme zejména o těch slovenských. Důležitou roli při jejich organizaci sehrál Alexander Trizuljak - podílel se na vzniku symposia v Košicích i obou symposií v Moravanech. Zastával totiž významnou funkci v tehdejší aparátě – v letech 1964 až 1969 byl členem výboru a předsednictva Zvazu slovenských výtvarných umělců a z titulu této funkce mohl výše zmíněné akce zaštitit a podporovat.⁸⁵ Organizaci zajišťoval od počátku symposiální výbor, v dobové terminologii komitét, v jeho čele stál generální sekretář. Každé sympozium mělo mít dále vlastní organizační komitét opět v čele se sekretářem, dále vedoucím a teoretikem, mělo se řídit vlastním statutem a kromě toho mít statut pro účastníky. Podmínky (stipendium, proplácení cestovného apod.) měly být pro všechna symposia stejná. Byť tento materiál nebyl nikdy oficiálně schválen, symposia se jim skutečně řídila.⁸⁶

Nastupující normalizace pak zasáhla i do podoby symposií. Konkrétní řešení připravilo v roce 1972 kolegium ministra kultury SR, které rozhodlo, že symposia budou odebrány Zvazu a nově po ideové a organizační stránce převedena do kompetence Slovenské národní galérie (SNG), která pro ně opět zřídí komitét. Na poradě v SNG 15. 6. 1972 bylo oficiálně stanoveno, že napříště budou zváni pouze výtvarníci ze socialistických zemí, a to prostřednictvím oficiálních organizací

⁸⁵ Trizuljak patří k pozapomenutým výtvarníkům, v 60. letech však byl jednou z nejdůležitějších postav slovenského výtvarného života. Autor známého vítězného vojáka na pyloně bratislavského Slavína začal v šedesátých letech sledovat modernistickou linii. Nejdříve v podobě tvarové redukce, když se jeho sochy blíží Moorovi a Brancusimu, postupně přešel ke konstruktivistické kovové plastice. V některých rysech jeho kariéry bychom našli paralely s Polákem Jerzym Jarnuszkiewiczem nebo naším Vladimírem Janouškem, a to jak ve smyslu sochařského vývoje, tak i v tihnutí k organizační práci. Trizuljak už v r. 1963 uspořádal pro slovenské sochaře svářečský kurs, který i sám absolvoval. Právě jeho výstavou odstartovala v roce 1961 výstavní cyklus Socha piešťanských parků, kde byl pak mnohaletým předsedou organizačního výboru a 1967 vedl organizační výbor mezinárodní výstavy mladých výtvarníků Danuvius v Bratislavě. Nástup normalizace však pro něj znamenal odchod z veřejných funkcí i pedagogického postu na VŠVU Bratislava.

⁸⁶ **Banská Bystrica 1980**, s. 81, pozn. 266.

výtvarníků.⁸⁷ SNG dále vydala několikajazyčný katalog (ruština, němčina, angličtina) v nákladu 2000 kusů, nejspíš se záměrem přikládat jej k pozváním na symposia. Byly zde totiž nejen shrnuty jednotlivé ročníky všech pěti symposií s výčtem účastníků, ale připojena též reprezentativní barevná příloha s dosavadními výsledky, výtah z obecného statutu všech symposií, data konání a počty výtvarníků pro jednotlivá symposia (od 4 do 6, z toho vždy jeden domácí) a také praktické informace (spojení, adresy pořadatelů). Dle statutu mělo být každému z výtvarníků proplaceno stipendium 3000 Kčs, cestovné na místo si platil sám, cestovné v rámci výletů během symposia hradili pořadatelé. Díla měl zůstat v majetku pořadatelů.⁸⁸

⁸⁷ **Banská Bystrica 1980**, s. 81.

⁸⁸ **Sympóziá 1973**.

9. Katalog mezinárodních výtvarných symposií od r. 1959 do r. 1971

Katalog je pokusem o kompletní soupis všech mezinárodních symposií, která v daném období probíhala. Nezahrnuje symposia na národní úrovni (některá z nich – např. studentské symposium v Hořicích – zmiňuji při popisu situace v jednotlivých zemích); určitou výjimkou je české Artchemo, které však bylo zcela mimořádnou akcí. I zde však mezinárodní aspekt do určité míry existuje, neboť se jej účastnili autoři čeští a slovenští.

Symposia jsou řazena chronologicky podle prvního ročníku. Po základních údajích následuje vždy stručný popis, jehož délka se liší dle významu symposia a také dostupných informací – některá symposia jsou dnes zcela zapomenuta a údaje o nich se jen těžko rekonstruují z biografických soupisů jednotlivých autorů.

Vycházím z dosud jediného pokusu o takovýto soupis v **Hartmann – Pokorný 1988**, který je většinou dále mechanicky opisován i s četnými faktickými chybami, překlepy ve jménech a také s absencí celé řady symposií zejména ve východní Evropě, v bývalé Jugoslávii nebo také v Kanadě. Tato publikace také pomíjí jiná symposia než sochařská, např. malířská, grafická a další.

Seznam zkratk zemí, odkud pocházejí účastníci symposií.

A Rakousko **ARG** Argentina

B Belgie **BG** Bulharsko **BR** Brazílie

C Kuba **CDN** Kanada **CS** Československo **CZ** Česká republika **CO** Kolumbie

D SRN **DK** Dánsko **DOM** Dominikánská republika

E Španělsko

F Francie

GB Velká Británie **GR** Řecko

HR Chorvatsko **HU** Maďarsko

CH Švýcarsko

I Itálie **IL** Izrael **IND** Indie

J Japonsko

MK Makedonie

N Norsko **NL** Nizozemí

PL Polsko

RO Rumunsko

SK Slovensko **SLO** Slovinsko **SRB** Srbsko **SU** Sovětský Svaz **SWE** Švédsko

VE Venezuela

YU Jugoslávie

A>55F znamená: žil v Rakousku, od roku 1955 ve Francii

A, F znamená: žil střídavě v Rakousku a ve Francii

CS/CZ znamená: Československo, dnes Česká republika

Symposium europäischer Bildhauer St. Margarethen

Symposium evropských sochařů St. Margarethen

Země: Rakousko (Burgenland)

Charakter: mezinárodní, každoročně se opakující kamenosochařské sympozium

Materiál: vápenný pískovec (Kalksandstein), jemně až hrubě zrnitý, po vylomení světla žlutý až světle šedý, na vzduchu se zbarvuje do tmavě šedé⁸⁹; od roku 1963 též dovezený kámen (viz dále)

Organizátoři: Karl Prantl, Friedrich Czagan (do 1965), Heinrich Deutsch (pouze 1959)

1959 Eugene Dodeigne **B**, Gerson Fehrenbach **D**, Janez Lenassi **YU/SLO**, Peter Meister **CH**, Jacques Moeschal **B**, Dino Paolini **I**, Karl Prantl **A**, Erich Reischke **D**, Hans Verhulst **NL**, André Willequet **B**, Joseph Wyss **CH**

1960 Achiam **F**, Herbert Baumann **D**, Kosso Eloul **IL>CDN**, Michael Grossert **CH**, Yasuo Mizui **J >53F**, Josef Pillhofer **A**, Jakob Savinšek **YU/SLO**, Joachim-Fritz Schultze-Bansen **D**, Erwin Thorn **A**, Olgierd Truszyński **PL**, Hermann Walenta **A**

1961 Maria Biljan-Bilger **A**, Auguste Cardenas **C>55F**, Ajit Chakravarti (správně Chakraborty) **IND**, Yoshikuni Iida **J>56-67A,I,D**, Rudolf Kedl **A**, Günter Roth **D**, Alina Szapocznikow **PL>F**, Ursula Sax **D**, Giorgio Zennaro **I**

1962 Fritz Hartlauer **A**, Krishna Reddy **IND**, Pierre Székely **HU >F**, Andreas Urteil **A**

1963 Miloslav Chlupáč **CS/CZ**, Erich Reischke **A**, Barna von Sartory **HU >D, A**, Buky Schwartz **IL**, Magdalena Więcek **PL**, Karl Prantl **A**⁹⁰

1964 Rolf Jörres **D**, Werner Mach **D**, Zdeněk Palcr **CS/CZ**, Sándor Rétfalvi **HU**, David Thompson **GB**, Herbert Baumann **D**, Miloslav Chlupáč **CS/CZ**, Karl Prantl **A**, Olgierd Truszyński **PL**, Peter Knapp **D**⁹¹

1965 (?)Janez Lenassi **YU/SLO**, ?Karl Prantl **A**⁹²

1966 Elmar Daucher **D**, Pat Diska **USA**, Dietrich Lötsch **A**, Max Sauk **D**, Hermann Painitz **A**, Zbyněk Sekal **CS/CZ >A**, Hajime Togashi **J**, Rudolf Uher **CS/SK**, Olbram Zoubek **CS/CZ**

1967 Hiromi Akiyama **J>66F>68?D**, Leo Kornbrust **D**, Andrej Rudavský **CS/SK**, Toru Taki **J**, Pedro Tremulas **E >F**⁹³

⁸⁹ Wortmann 2006, s. 44.

⁹⁰ v **St. Margarethen 1966** a **1969** není uveden Prantl, ale v **Prantl 2004** má jednu práci datovanou tímto rokem a k tomuto roku ho uvádí i **Hartmann – Pokorný 1988**.

⁹¹ **St. Margarethen 1966** a **1969** uvádí jen pět jmen Mach, Palcr, Rétfalvi, Jörres a Thompson. **Hartmann – Pokorný 1988** jich má celkem devět, vedle zmíněných i Baumanna, Truszyňského, Chlupáče a Prantla. Na www.bildhauersymposion.at je uveden i Knapp, Baumann a Truszyński. Chlupáčova účast konkrétní sochou (*Stül*) je doložena v **Chlupáč 2000**. Prantl zde započal svou práci, kterou dokončil 1966 (podle www.bildhauersymposion.at datována 1964 – 1966). Příkláním se k tomu, že účastníci předchozích ročníků Baumann, Truszyński, Chlupáč a Prantl byli neoficiálně pozváni jako hosté z řad bývalých účastníků a nebyli tudíž zařazováni do katalogů.

⁹² V tomto ročníku sympozium oficiálně neproběhlo. Na www.bildhauersymposion.at je fotografie Lenassiho práce, která je datována tímto rokem a jež se liší od té, kterou zde vytvořil v roce 1959. Nejspíše sem – stejně jak minulý rok – přijeli pracovat účastníci minulých ročníků, aniž by šlo o oficiální sympozium. Je možné, že tu pracoval spolu s Prantlem, jehož práce je datována 1964 – 1966.

⁹³ **Hartmann – Pokorný 1988**, stejně jako **St. Margarethen 1969** uvádí pouze prvních pět jmen.

1969 Matanya Abramson **IL**, Paul Aschenbach **USA**, Kenneth Campbell **USA**, Krum Damjanov **BG**, Herbert Geogre **USA**, Peter Holowka **A>CH**, Franz Xaver-Ölzant **A**, Adolf Ryszka **PL**, Jiří Seifert **CS/CZ**, Arthur Dieter Trantenroth **D**, Ludwig Weber **D**, Hiromi Akiyama **J>66F>68?D**, Minoru Niizuma **J>59USA**, Karl Prantl **A**⁹⁴

1970 Makoto Fujiwara **J**, Takao Hirose **J**, Satoru Shoji **J**, Makio Yamaguchi **J**, Tetsuzo Yamamoto **J** Kolektivní dílo Japonská linie

1971 Kengiro Azuma **J >I**, Anna Maria Kupper **CH**, Milena Lah **YU/HR**, Alois Mandl **A**, Ratko Petrić **YU/HR**, Heinz Pistol **D**

Další osudy: V roce 1970 Prantl kvůli nedostatku podpory ze strany úřadů rezignoval, vedení symposia a spolku převzala Maria Biljan – Bilger. Přestože **Hartmann – Pokorny 1988** uvádí v roce 1972 tři sochaře bez udání jmen, podle **Wortmann 2006** (s. 100) se toho roku symposium neuskutečnilo. V letech 1973 – 76/7 práce na projektu St. Stephanplatz, iniciovaném Marií Biljan-Bilger a Karlem Prantlem (šlo o řešení úpravy pěší zóny u chrámu sv. Štěpána ve Vídni). Zde 12 jmen, většinou účastníků předchozích ročníků; projekt však skončil neúspěšně, což v důsledku vedlo i ke konci celého symposia. Od 1978 úpravy terénu a kursy pro studenty vídeňské akademie. V 90. letech nepříliš úspěšný pokus o oživení. V domě sochařů působí sochař Peter Paskiewicz, který si tu zřídil ateliér a stal se jakýmsi správcem zdejšího sochařského parku.

Literatura:

Dobové katalogy:

Symposion Europäischer Bildhauer 1959. Wien: Symposion europäischer Künstler Wien 1959.

Symposion Europäischer Bildhauer 1960. Wien: Symposion Europäischer Bildhauer, E. Wong 1960.

St. Margarethen 1966 Sottriffer, Kristian (ed.): Symposion Europäischer Bildhauer. Texty Theodor Piffel-Perčević, Hans Bögl, Hummel, Kristian Sottriffer, Janez Lenassi, Friedrich Czagan, Johann Muschik, Jorg Lampe, Jürgen Morschel, Heinz Ohff, Aba Elhanani, Eberhard Roters, Miloslav Chlupáč, Jiří Kotalík. Wien: Symposion Europäischer Bildhauer, Christa Hauer-Fruhmam (Galerie im Griechenbeisl) 1966.

St. Margarethen 1969 Sottriffer, Kristian (ed.): St. Margarethen, Bildhauersymposion. Texty Theodor Kery, Hummel, Kristian Sottriffer, Janez Lenassi, Friedrich Czagan, Johann Muschik, Jorg Lampe, Jürgen Morschel, Heinz Ohff, Aba Elhanani, Eberhard Roters, Miloslav Chlupáč, Jiří Kotalík. Wien: Symposion Europäischer Bildhauer, Verlag für Jugend und Volk, 1969.

Bildhauer Symposion 1970 St. Margarethen, Burgenland. Vl. nákladem (Makoto Fujiwara a další) 1971.

Monografie:

Prantl 2004

⁹⁴ **St. Margarethen 1969** uvádí pouze prvních 11 jmen. Na www.bildhauersymposion.at je rokem 1969 datován Stül Karla Prantla, dále socha, vytvořená Hiromi Akiyamou, který byl na sympoziu v roce 1967, a socha dalšího Japonce Minoru Niizumi, který se pod špatně napsaným jménem Menoru Mizuma objevuje i v **Hartmann – Pokorny 1988**.

Další literatura:

Hartmann, Wolfgang: Das Bildhauersymposion. In: **Hartmann - Pokorný 1988**
Wortmann 2006 (zde podrobný soupis literatury a pramenů)

Internet:

www.bildhauersymposion.at (internetová verze knihy **Prantl 2004**)

www.katharinaprantl.at

Film

Veränderungen in Stein. 1969, film o ročníku 1969, producent a režie H. Krämer a R. Welten.

Vesnička St. Margarethen leží v Burgenlandu na dohled od Neziiderského jezera nedaleko sídelního města této spolkové země, nepříliš velkého Eisenstadtu. Jen pár kilometrů odtud běží rakousko-maďarská hranice, vytyčená trianonskou smlouvou, což má v historii sympozia zvláštní význam, jak už bylo naznačeno v samostatné kapitole, věnované jeho vzniku. Zde se tedy budeme zabývat pouze dalšími osudy. I přes veskrze úspěšný první ročník s velkým ohlasem v médiích, po němž se organizátoři dohodli na dalším pokračování, muselo symposium i v dalších letech čelit naléhavému problému s financováním. Původní záměr prodávat sochy se příliš nedařil (1959 se prodala Reischkeho socha, 1960 dvě sochy Pillhoferova a Mizuiho) a sdružení bylo odkázáno na podporu měst, vlád a soukromých sponzorů. V roce 1964 byly některé starší sochy prodány do Vídně v rámci zahradní výstavy WIG 64 a pak umístěny do Donauparku, kde jsou dodnes (Lenassi, 1959, Verhulst, 1959, Baumann, 1960, Savinšek 1960, Walenta, 1960). V roce 1967 podpořila symposium burgenlandská vláda nákupem soch, které pak byly umístěny podél dálnic, a problém s financováním se definitivně podařilo vyřešit až při jubilejním ročníku 1969, kdy už se symposium blížilo k svému konci. Podle statistiky Juty B. Wortmann je dnes na místě celkem šedesát osm z celkem 101 soch vzniklých v letech 1959 – 1971. Výběr účastníků probíhal na základě přihlášek a došlých fotografií. Organizátoři však často posléze nabývali pocitu, že se fatálně spletli, když na sympoziu vznikla špatná, materiálu nepřiměřená práce. Byť Prantl tuto kritiku navenek odmítal s argumentem, že při sympoziu nejde o jednotlivé práce, které nemohou být všechny vynikající, ale především o celkovou ideu, byl si tohoto problému vědom i on. S kritikou se setkal zejména ročník 1967. Tehdy i Kristian Sottriffer, výtvarný recenzent Die Presse, který měl k sympoziu velmi blízko a později dokonce psal do jeho katalogu, vytknul některé zásadní věci: poddimenzování soch (ovšem to bylo toho roku dáno malými rozměry bloků, jež byly k dispozici) a nadřazení principu pospolitosti a spolupráce nad individuální výkony. Aby se kvalita zvýšila, snažili se organizátoři co nejvíce zahraničních účastníků zvat prostřednictvím doporučení zahraničních účastníků z předchozích let.

Vedle financování bylo dalším trvalým problémem provizorní ubytování údajně hrozná úroveň. Již v roce 1962 sdružení přistoupilo ke stavbě sochařského domu na místě bývalé kantýny, stavba se však kvůli nedostatku financí táhla a byla dokončena až v roce 1967. Jedná se o drobnou architekturu mimořádných kvalit s takřka klášterní atmosférou, danou společnými prostory kuchyně a jídelny a skromně vybavenými celami pro ubytování. Jejím autorem je Johann Georg Gsteu, bývalý profesor architektury v Kasselu.

V průběhu let se ze symposií stala atrakce svého druhu a cíl turistických autobusových zájezdů. Nájemce toho využil a pro vstup do lomu začal vybírat vstupné. Vznikaly pak nepříjemné situace, kdy sochaři měli pocit, že jsou okukováni za peníze jako v zoologické zahradě. Sochy z prvních ročníků také byly v lomu již natěsnány příliš blízko u sebe a hrozilo jejich poškození běžným provozem lomu. Od roku 1963 organizátoři oba problémy vyřešili tak, že si od hraběcí rodiny Esterházy pronajali i úbočí kopce, kde pak pracovali a natrvalo nainstalovali své sochy. Tím se sice ztratil živý kontakt s prostředím lomu a s jeho provozem, který byl důležitým a veskrze pozitivním momentem prvních ročníků, ale organizátorům jiná cesta nezbývala: když se měli rozhodnout jak dál, zvolili po pečlivé rozvaze toto strategické rozhodnutí, které proměnilo celou atmosféru sympozia: Zkušenost lomu, kde byl vždy jistý chaos, se změnila v zážitek z volné přírody (úbočí, které dříve sloužilo obci SM jako pastvina, bylo pokryto nízkými keři a travou), kde každý byl se svoji sochou sám na místě, které si pro ni vyhledal. Dokonce i vnímání klimatu se proměnilo: „Nahoře fouká vítr, dole je horko.“ (Prantl)⁹⁵ Také se změnilo vyznění a vnímání soch: zatímco v lomu byly ponechány takřka v pracovní situaci, připraveny i pro potenciální prodej, zde mohly být skutečně „instalovány“, natrvalo zapojeny do krajiny, jejíž součástí se staly. Např. Prantl svůj *Kámen pro Josefa Matthiase Hauera* (1964-66) [obr. 2], jednu z nejpůsobivějších soch sympozia, napojil na krajinu i tak, že motiv nechal pokračovat v rostlé skále, na níž socha stojí. Sochaři zároveň pod Prantlovým vlivem začali své sochy už dopředu koncipovat s ohledem na konkrétní místo a na sochy z předchozích ročníků a celou krajinu pojímat jako svébytný celek.

Od stejného roku 1963 se datuje problém s kamenem. Tehdy vznikla rozmlůvka s majitelem lomu, který už odmítl zdarma poskytovat kvalitní velké bloky, které byly obzvláště potřeba pro uplatnění ve volně krajině. V roce 1963 tak byly hned čtyři kameny (konglomerát) dovezeny z lomu ve Vídeňském lese (Wiener Wald), v dalších ročnících také a teprve v jubilejním roce 1969 došlo k dohodě, kdy majitel lomu dal k dispozici bloky opravdu velkého měřítka. (Tehdy vznikl např. velký Prantlův stůl.)⁹⁶ V roce 1962 a pak i v některých dalších letech byla sympozia doprovázena výstavou ve vídeňské Galerii im Griechenbeisl, kde byly prezentovány menší práce zastoupených autorů. Tuto galerii vedla malířka Christa Hauer-Fruhmann, která sehrála v popularizaci symposií důležitou roli.⁹⁷ Když pak v roce 1965 ze sdružení po konfliktu odešel Czagan, který předtím zastával veškerou organizační práci (nezapomeňme, že členy sdružení byli výhradně sochaři – účastníci symposií), pomáhala i s organizační prací.

Symposium nastavilo jakýsi vzor sympoziální kamenné sochy - abstraktně pojaté vertikály sumárního tvaru, který se pak jako určitá manýra rozšířil i na další sympozia. [např. obr. 6] Vedle toho zde v roce 1970 vznikl ojedinělý projekt, když pět japonských sochařů vytvořilo *Japonskou linii* (*Japanische Rinne*), první a jediné kolektivní dílo, které v SM vzniklo, landartový, zároveň však sochařsky provedený

⁹⁵ Cit. podle Wortmann 2006, s. 88, 89.

⁹⁶ Wortmann 2006, s. 88, 89.

⁹⁷ V roce 1971 proběhla výstava *Současné umění z Rakouska*. 15 umělců galerie v Griechenbeislu v Galerii Vincence Kramáře v Praze. Úvod katalogu napsal teoretik spjatý se sympozii a touto galerií Kristian Sotriřer. Na výstavě byli prezentováni i čtyři sochaři z okruhu Sankt Margarethen Karl Prantl, Otto Eder, Hermann Peinitz a Barna von Sartory.

projekt. Valná hromada spolku tehdy rozhodla, že na rozdíl od jiných ročníků, kdy šlo o co nejširší spektrum zastoupených států, budou tentokrát pozváni sochaři pouze z jedné země jako jakýsi experiment. Volba padla na Japonce, kteří se evropských symposií účastnili ve velkém počtu. Zajištěním účasti byl pověřen Makoto Fujiwara, který se na symposiích v Rakousku a Německu pohyboval od roku 1967. Ten přizval čtyři další kolegy a po dlouhém promýšlení konceptu se nakonec dohodli na společném projektu, když vytvořili monumentální zářez do skalní stěny o šíři 70 a hloubce 80 cm. (Vytvořili ho společně na lešení z pěti částí.) Zářez pokračoval dole v lomu a na druhé straně na vrcholu kopce, kde s několika přerušeními vedl směrem ke kapli a dosáhl délky 300 metrů.

Symposium v SM silně rezonovalo v našem prostředí. (O sochách českých výtvarníků píšeme na jiném místě.) A naopak: Zoubkova socha se zapsala do dějin SM tím, že se ocitla na obálce katalogu v roce 1966 a poté i jubilejního v roce 1969.

Stahl-Symposium Kapfenberg

Symposium v oceli Kapfenberg

Země: Rakousko (Štýrsko)

Charakter: mezinárodní jednorázové sochařské symposium v kovu

Materiál: ocel

Iničiátoři: Karl Prantl, Johannes Peter Perz

1961 Marc Adrian A, Johann Fruhmann A, Yoshikuni Iida J>56-67A,I,D, Franz Kratzgraber A, Rudolf Kedl A, Johannes Peter Perz A, Karl Prantl A, Franz Rogler A, Josef Schagerl A

Dva roky trvalo, než se myšlenka ze SM rozšířila do dalšího místa – a rovnou též do nové disciplíny. Historicky první symposium v kovu proběhlo v továrním provozu firmy Böhler Edelstahl GmbH ve štýrském Kapfenbergu, dvacetitisícovém městě, v rámci tamních kulturních dní (Kapfenberger Kulturtag 1961). Také toto později oblíbené napojení symposia na městský kulturní festival zde má svou premiéru. Obecná literatura k symposiím ho téměř zcela pomíjí a je obtížné rekonstruovat i základní informace. Symposium proběhlo v květnu a zúčastnili se ho i někteří sochaři, kteří byli toho roku v SM (Iida, Kedl), kam nejspíš přešli takřka vzápětí po jeho skončení. Kromě Japonce Iidy šlo pouze o domácí sochaře. Symposium se konalo pod mottem „spolupráce mezi uměním a technologií“. Mezi jeho organizátory se uvádí i Prantl, což je překvapivé, protože jinak v kovu nepracoval. Druhým organizátorem byl další rakouský sochař Johannes Peter Perz, méně známý umělec, s nímž se pak setkáme na symposiu v Krastalu. Jediná fotografie, publikovaná v literatuře⁹⁸, zobrazuje dvě sochy v městském prostředí. Jedna z nich bude nejspíš od Prantla, neboť svou formou – vztyčená kovová scéna strukturovaná sérií miskovitých prohlubní – odpovídá jeho minimalistickému stylu.

⁹⁸ Hartmann – Pokorný 1988, s. 9.

Forma Viva, Kostanjevica na Krki

Země: Jugoslávie (Slovinsko)

Charakter: mezinárodní symposium ve dřevě, zprvu se opakující každoročně, od 1966 jako bienále

Materiál: dub

Iniciátor: Jakob Savinšek, Janez Lenassi

1961 Petar Hadži Božkov **YU/MK**, Peter Černe **YU/SLO**, Kosso Eloul **IL>CDN**, Sankho Chaudhuri **IND**, Silvio Mattioli **CH**, Robert Roussil **CDN>56F**, Eisaku Tanaka **J**, Jean Marie Touret **F**

1962 Pedro Baretto **YV**, Dušan Džamonja **YU/HR**, Eberhard Fiebig **D**, Lloyd Glasson **USA**, Stane Jarm **YU**, Hava Mehutan **USA 46IL**, Koichiro Shirota **J**, Petar Smajić **YU**, Vojin Stojić **YU**, Vittorio Tavernari **I**, Miroslav Urošević **YU**

1963 Bernard Ball **GB**, Shoshana Heimann **IL**, Milena Lah **YU/HR**, Yoshikuni Iida **J>56-67A,I,D**, Kosta Angeli Radovani **YU**, Aart Rietbroek **NL**, Jan Snoek **NL**, Jeanne Spiteris **GR**, Minoru Togashi **J**, Šime Vulas **YU/HR**

1964 Othmar Jandl **A**, Ksenija Kantoci **YU**, Ko Murai **J**, Bernard Segal **USA**, Gabriela Simossi **GR**, Vladimír Preclík **CS/CZ**

1965 Jerzy Beres **PL**, Pierre Heyvaert **B>CDN**, Ryuzo Kawai **J**, Vjenceslav Richter **YU/HR**

1966 Dragica Čadež-Lapajne **YU/SLO**, Aldo Dezza **I**, Hisayuki Mogami **J**, Peter Startup **GB**

1968 Eugen Ciuca **RO**, Alexander Ilečko **CZ/SK**, Peter Jovanovič **YU**, Mitsuyuki Takeda **J**, Laurence Whitfield **GB**, Bogosav Živković **YU**

1970 Franz Bucher **CH**, Tone Kralj **YU**, Djordje Kreća **YU**, Anna Maria Kupper **CH**, Shigeo Miura **J**, Taizo Murakami **J**

Další osudy: Symposium i nadále probíhalo jako bienále. V roce 1983 byla vydána rozsáhlá monografie, ohlížející se za dosavadní historii všech čtyř symposií Forma Viva.

Literatura:

Dobové katalogy:

Forma viva. Mednarodni simpozij Kipariev - International Symposium of Sculptors. Kostanjevica - Maribor – Portoroz, 1967 – 1968. 1968.

Monografie:

Forma Viva 1983 ⁹⁹

Další literatura:

Wortmann 2006, s. 141

V roce 1961, dva roky po prvním sympoziu v SM, došlo k rozšíření sympoziální myšlenky do dalších zemí – Německa, Izraele a Jugoslávie, respektive Slovinska. Zde vznikla hned dvě symposia spojená názvem Forma viva, obě v mimořádně malebné, turisticky atraktivní lokalitě. Vedle přímořské Portorože, kde se pracovalo v kameni, to bylo v Kostanjevici na Krki, malebném, ani ne tisícovém městečku v západní části

⁹⁹ Forma Viva 1983, s. 21-22.

Slovinska při hranicích s Chorvatskem. Jedná se o vůbec první sympozium ve dřevě. Jako materiál byl zvolen vyhlášený dub z lesů v okolí. Pracovalo se v nejkrásnější části města na umělém ostrově řeky Krka. Ten kdysi vytvořili cisterciáckí mniši jako přírodní ochranu svého kláštera. Monumentální, v baroku přestavěný areál se stal vizuálním pozadím sympozia – právě na parkově upraveném prostranství mezi řekou a klášterními zdmi vznikla galerie dřevěné plastiky. Vůči této velkolepé architektuře se sochy snažily vymezovat někdy až násilnou monumentalizací a zvětšením měřítka. Zde jsou umístěny všechny sochy kromě konstruktivistické plastiky Vjenceslava Richtera z roku 1965. (Působí jako by byla z kovu, který by byl mnohem přiměřenější její geometrické formě.) Ta je umístěna při dálnici Lublaň – Záhřeb jako ojedinělý doklad Czaganova projektu Cesta umění, kdy na základě dohody evropských sympozií umění měly být sochy rozmístěny při důležitých evropských trasách.

V prvních letech se sympozia zúčastnili převážně autoři, které Lenassi a Savinšek poznali na kamenosochařských sympoziích (Kosso Eloul, Yoshikuni Iida), jejichž geometrické kompozice nejsou zcela přiměřené materiálu a mnohem lépe by asi vyzněly v kameni. Vedle toho jsou zde zastoupeni nejvýznamnější zástupci jugoslávského sochařství, které v šedesátých letech procházelo silným obdobím, jako Petar Hadži Boškov, Dušan Džamonja či Milena Lah. Samotný materiál udal, že většinou šlo o vertikální kompozice, a to nejrůznějšího pojetí, od figurativních po abstraktní, od geometrického po organické tvarosloví. Dřevo samo navádělo k inspiraci sochařskými archetypy zemí, odkud umělci pocházeli, ať už to byla totemická skulptura Kanadana Roberta Roussila, socha evokující archaické japonské sochařství a dřevěnou architekturu Eisaku Tanaky nebo domácí lidové sochařství, které se objevuje u několika jugoslávských sochařů. Obecně lze říci, že výsledky sympozia mají kolísavou úroveň, zejména co se týče účasti domácích sochařů. Ze zahraničí chybí sochaři opravdu mezinárodní třídy. Ovšem na druhou stranu kritika ve vzpomínce Uty Prantl-Peyrer, která uvádí, že politická hlediska zde při zvaní umělců dominovala, je přehnaná a zavádějící.¹⁰⁰

V roce 1964 se sympozia zúčastnil Vladimír Preclík, který zde vytvořil jednu ze svých četných variant *Měst* pojatých jako poetické sochařské znaky. Vedle toho zde se svou manželkou Zdenou Fibichovou uspořádali výstavu.¹⁰¹ Z našeho pohledu je důležité především to, že Vladimír Preclík se zde inspiroval ke svému sympoziu v Hořicích, kde převzal zdejší model. Na rozdíl od SM, kde byly sochy určeny k prodeji a zůstávaly v majetku tvůrců, Forma Viva (a následně i Hořice) už dopředu počítaly s budováním galerie pod širým nebem a sochy ze sympozia se automaticky stávaly majetkem organizátorů.

¹⁰⁰ „Např. když byly navázány politické vztahy k Etiopii, byl pozván etiopský sochař.“ Prantl-Peyer, Uta. In: **Wortmann 2006**, s. 141.

¹⁰¹ Zdena Fibichová, Vladimír Preclík. Katalog výstavy. Gorjupova galerija, Kostanjevica na Krki, 15. 8. 1964 - 30. 8. 1964.

Forma Viva, Portorož

Země: Jugoslávie (dnes Slovinsko)

Charakter: mezinárodní kamenosochařské sympozium, 1961-1964 se každoročně opakující, od 1967 pak jako bienále

Materiál: istrijský kámen (pietra d'Istria) z blízkého lomu Marušiči; jedná se o hutný typ vápence, vykazující hustotu a další vlastnosti mramoru

Iniciátor: Jakob Savinšek, Janez Lenassi

1961 Ana Bešlić **YU**, Pat Diska **USA**, Eugene Dodeigne **B**, Carel Kneulman **F**, Yasuo Mizui **J**>**53F**, Josef Pillhofer **A**, Carlo Ramous **I**, Ivan Sabolić **YU**, Giancarlo Sangregorio **I**, Hajime Togashi **J**, Olgierd Truszyński **PL**

1962 Tadesse Belaineh **ETH**, Teddy Carrasco **BOL**, Nino Cassani **I**, Methe Dharman **IND**, Otto Eder **A**, Yoshio Hosoi **J**, Jovan Kratochvil **YU/SCG**, Janez Lenassi **YU/SLO**, Ewelina Michalska **PL**, Branko Ružić **YU/HR**, Leo de Vries **NL**

1963 Achiam **IL**, Aldo Calo **I**, Hubert Dalwood **GB**, Bernard Davis **GB**, David Hayes **USA**, Olga Jančić **YU/SCG**, Henri Lenaerts **B**, Nobuya Nakai **J**, Alina Szapocznikow **PL** >**F**, Drago Tršar **YU/SLO**

1964 Stojan Batić **YU**, Stefania Bragaglia Guidi **I**, René Coutelle **F**, Magda Frank **RA**, Louis Chavignier **F**, Janez Pirnat **YU/SLO**, Shigeta Shimano **J**, John Skelton **GB**, Jiro Sugawara **J**

Jiro Sugawara, René Coutelle a Janez Pirnat na sympoziu vytvořili kromě své vlastní práce ještě jednu společnou.

1967 Roger Barr **USA**, Míša Sarić **YU/SCG**, David Thompson **GB**, Shinpei Tomita **J**

1969 Leonard Agrons **USA**, Svetomir Arsić **YU**, Luciano Ceschia **I**, Hiroshi Onari **J**

1971 Ante Jakić **YU**, Josef Jankovič **CS/SK**, Akio Sakai **J**, Geoffrey Smedley **GB**, Hisao Suzuki **J**

Další osudy: Sympozium i nadále probíhalo jako bienále až do konce 80. let. V roce 1983 byla vydána rozsáhlá monografie, ohlížející se za dosavadní historii všech čtyř sympozií Forma Viva.

Literatura:

Dobové katalogy:

Forma viva. Mednarodni simpozij Kipariev - International Symposium of Sculptors, Kostanjevica - Maribor – Portoroz, 1967 – 1968. 1968.

Monografie:

Forma Viva 1983 Forma Viva 1961-1981, texty Stane Bernik, Špelca Čopič, France Hočevar, Ljubljana 1983

Portorož a přilehlý poloostrov Seča jsou vyhlášenými letovisky při istrijském pobřeží. Sochaři pracovali ve zdejší odrůdě bílého vápence, jehož bloky jim byly přivezeny přímo do Seči. Zde pak byly sochy také nainstalovány ve spolupráci s architektem Gregou Košakem ve zdejším parku tak, aby tak vytvořili trvalou galerii. Ta byla později několikrát reinstalována. Když pak byla zdejší kapacita vyčerpána, byly sochy umístovány i v Portoroži při pobřeží a na různých místech v centru.

Měkký, snadno opracovatelný kámen dovolil vytvoření soch formátů někdy až přes tři

metry. Co se rozličnosti přístupů a struktury účastníků týče, platí zde to samé jako pro souběžně započaté sympozium v Kostanjevici. V prvních letech se tu setkáme s mnoha autory, které Lenassi a Savinšek poznali na prvních kamenosochařských sympoziích (Yasuo Mizui, Josef Pillhofer, Pat Diska, Eugene Dodeigne, Olgierd Truszyński, Otto Eder, Alina Szapocznikow), postupně se ale účast rozrůžnila a na zdejších sympoziích najdeme sochaře, kteří nepatří k pravidelným účastníkům sympozií. Charakteristickým rysem všech sympozií Formy Vivy je zcela mimořádné zastoupení japonských sochařů, překračující i jejich bohatou účast na sympoziích v Německu a Rakousku. Díky vazbě na Hořice zde najdeme i několik jmen, které pak Preclík pozval do Čech (Hubert Dalwood, Branko Ružić). Mezi nejvýznamnější jména mezi účastníky patří Alina Szapocznikow, Hubert Dalwood či David Hayes, význam jejich účasti je však poněkud oslaben faktem, že se prosadili až o něco později, a to ve zcela jiných materiálech než je kámen - Szapocznikow svými sochami z umělé hmoty, Dalwood a Hayes kovovou plastikou. Mezi klasiky svých zemí patří např. Slovák Josef Jankovič či Chorvat Branko Ružić. Z Čechů se sympozia zúčastnil až Miloš Chlupáč v roce 1981, když mu byla po dlouhé přestávce povolena účast na zahraničním sympoziu. Vytvořil zde figurativní sochu *Matka Země se svým dítětem*, variantu klasického ikonografického námětu piety. Je založena na vztahu mezi plným, frontálně orientovaným blokem určeným jednoduchou siluetou postavy a vnitřním prokreslením negativního reliéfu nepřítomné figury, kterou postava drží v náručí, kde reagoval na osobní tragedii - smrt dcery.

Symposion Europäischer Bildhauer 1961, Kirchheim

Symposium evropských sochařů 1961, Kirchheim

Země: Spolková republika Německo (Bavorsko)

Charakter: mezinárodní jednorázové kamenosochařské sympozium

Materiál: Kirchheimský mušlový vápenec (Kirschheimer Muschelkalk), Blauband (pevný, došeda zbarvený kámen)

Iničiátoři: Herbert Baumann, Erich Reischke, Joachim-Fritz Schultze-Bansen

1961 Herbert Baumann **D**, Menashe Kadishman **IL**, Yasuo Mizui **J>53F**, Janez Lenassi **YU/SLO**, Joseph Henry Lonas **USA >D**, Karl Prantl **A**, Erich Reischke **D**, Jakob Savinšek **YU/SLO**, Joachim-Fritz Schultze-Bansen **D**, Buky Schwartz **IL**

Literatura:

Dobové katalogy:

Symposion Europäischer Bildhauer 1961, hrsgb. von Herbert Baumann / Joachim Fritz Schultze, Würzburg 1961

Další literatura:

Hartmann, Wolfgang: Das Bildhauersymposion, in: **Hartmann - Pokorný 1988**

Wortmann 2006, s. 133 - 135

První německé sympozium se konalo v roce 1961 v Císařském lomu (Kaisersteinbruch) v městečku Gaubüttelbrunn u Kirchheimu na západním okraji Bavorska. Uspořádala ho trojice německých sochařů, kteří se předtím zúčastnili prvních ročníků sympozia v SM: Erich Reischke v roce 1959, Herbert Baumann a Joachim-Fritz Schultze-Bansen 1960. Všichni tři krátce předtím ukončili studium na Hochschule für die bildenden Künste (dnešní Hochschule der Künste) v Berlíně; podařilo se jim také získat profesora Karla Hartunga k převzetí záštity. Vedle sochařů, s nimiž se setkali právě v SM (Karl Prantl, Jakob Savinšek), sem pozvali další kolegy z několika zemí světa a sympozium tak mělo opět výrazně mezinárodní ráz, ovšem stále ještě zaměřený na západní Evropu. Druhým, kdo převzal záštitu, byl Helmut Metzinger, majitel firmy Zeidler & Wimmel, která lom provozovala a jež patřila k největším dodavatelům kamene v Německu. Metzinger se podařilo získat pro myšlenku sympozií, uvolil se k jeho sponzorování a spolu s Hartungem se stali čestnými členy spolku Symposion Europäischer Bildhauer. Když 13. srpna 1961 začala stavba berlínské zdi, několik sochařů se tam vydalo podívat a při návratu se domluvili, že od října začnou druhé sympozium v blízkosti berlínské zdi. I sem dodal Metzinger kámen.

Wortmann¹⁰² publikovala snímek z osmdesátých let, kde je zachycen soubor soch v areálu lomu (Prantl, Lenassi, Schwartz, Schultze-Bansen) na louce se sporým porostem. Dnes je na místě dvanáct soch.

¹⁰² **Wortmann 2006, s. 27.**

Symposion europäischer Bildhauer Berlin

Symposium evropských sochařů Berlín

Země: Spolková republika Německo

Charakter: mezinárodní kamenosochařské sympozium, opakující se dvakrát za sebou

Materiál: mušlový vápenec (podle všeho jde o kámen z Kirchheimu)

Iniciátoři: Herbert Baumann, Karl Prantl, Erich Reischke, Joachim Schultze-Bansen

1961/1962 Herbert Baumann **D**, Georges Dyens **F>69CDN**, Roland Goeschl **A**, Wolfgang Gross-Mario **D**, Reinhold Hommes **D**, Yasuo Mizui **J>53F**, Karl Prantl **A**, Erich Reischke **D**, Barna von Sartory **HU >D, A**, Joachim-Fritz Schultze-Bansen **D**, Buky Schwartz **IL**, Walter Steiner **CH**, Joseph Wyss **CH**¹⁰³

1963 Heinrich Brummack **D**, Kosso Eloul **IL>CDN**, Gerson Fehrenbach **D**, Yoshikuni Iida **J>56-67A,I,D**, Rolf Jörres **D**, Rüdiger-Utz Kampmann **D**, Werner Mach **A**, Joachim-Fritz Schultze-Bansen **D**, Hans Steinbrenner **D**, Klaus Steinbrenner **D**, Pierre Székely **HU >F**¹⁰⁴

Literatura:

Dobové katalogy:

Symposion europäischer Bildhauer, Berlin 1961 – 1962. Texty Oliver Pretzel, Barbara Dyens. Bertelsmann 1963.

Symposion europäischer Bildhauer, Berlin 1963. Reiter-Dr. 1964.

Internet:

www.bildhauerei-in-berlin.de

V noci z 12. na 13. srpna obsadily ozbrojené síly NDR hranice a přerušily, nejdříve jen pomocí ostnatého drátu, spojení mezi oběma sektory Berlína. O několik dní později začala výstavba skutečné zdi. Událost samozřejmě vzbudila vlnu pozornosti a dolehla i do Kirchheimu, kde se několik účastníků sympozia – nejspíš šlo o ty, kteří žili v Berlíně a stali se pak iniciátory berlínského sympozia – rozhodlo do Berlína zajet. Při návratu se domluvili, že od října začnou druhé sympozium v blízkosti berlínské zdi. Na místě zůstali až do dubna, pracovali na Náměstí republiky (Platz der Republik). Protože ve všech případech jsou sochy z mušlového vápence, nabízí se domněnka, že jde o kámen z Kirchheimu a že se podařilo přesvědčit sponzora kirchheimského sympozia Helmuta Metzginga, majitele firmy Zeidler & Wimmel, aby sympozium podpořil kamenem a jeho dopravou do Berlína. Nakonec v prvním roce přejelo z Kirchheimu do Berlína pět sochařů, základ obou ročníků tvoří sanktmargarethský okruh (Prantl, Baumann, Mizui, Reischke, Sartory, Schultze-Bansen, Schwartz, Wyss, Eloul, Fehrenbach, Iida, Jörres, Székely), doplněný zejména

¹⁰³ Soupis vychází ze soupisu v **Hartmann-Pokorný 1988**, kteří čerpali z autorovi nedostupných katalogů obou sympozii. V elektronické databázi berlínských soch www.bildhauerei-in-berlin.de chybí práce Barny von Sartory a Reinholda Hommese, jejichž sochy jsou možná už zničené.

¹⁰⁴ V **Hartmann-Pokorný 1988** i Hans a Klaus Steinbrennerovi, na www.bildhauerei-in-berlin.de pouze Hans. Také Joachim-Fritz Schultze-Bansen má na www.bildhauerei-in-berlin.de sochu pouze z prvního ročníku sympozia.

o rakouské a místní berlínské sochaře. Sympozium mělo okamžitý ohlas, o čemž svědčí i prestižní ocenění Kritikerpreis Berlin pro jeho organizátory. Z původních dvaceti čtyř soch zůstalo zachováno devatenáct. Byly rozmístěny na zelené ploše mezi Haus der Kulturen der Welt a Reichstagem, což tehdy byla „země nikoho“. Z parku u zdi se stalo místo, kde Berlíňané ze západní části města pořádali pikniky. Přestože sochaři nikdy neuzavřeli nějakou darovací smlouvu s městem, sochy zde vydržely až do konce režimu. Po pádu zdi vyvstala otázka, co s nimi, neboť se najednou ocitly ve středu města, s nímž mělo město i Spolková republika zcela jiné úmysly. Objevily se požadavky na jejich záchranu, restaurování a přemístění na nové vhodné místo. Nakonec se je podařilo nově umístit ve dvoře domu Paul-Hertz-Heim (Genter Straße 51-53), dostaly nové sokly, byly očištěny a vyřešila se i majetková záležitost, když je všichni umělci formálně po více než třiceti letech darovali městu.

Form in Space– Yigar Sahaduta, International symposium of Sculptors, Negev (Mitspe Ramon)

Forma v prostoru, mezinárodní symposium sochařů, poušť Negev (u Mitspe Ramon)

Země: Izrael

Charakter: jednorázové mezinárodní kamenosochařské symposium

Materiál: kámen, beton

Iničiátoři: Kosso Eloul, Friedrich Czagan

1961 Auguste Cardenas **C>55F**, Pat Diska **USA**, Kosso Eloul **IL>CDN**, Janez Lenassi **YU/SLO**, Yasuo Mizui **J>53F**, Jacques Moeschal **B**, Karl Prantl **A**, Joseph Wyss **CH**¹⁰⁵

Literatura:

Další literatura:

Wörtner 2006, s. 141-142.

Celý podnik inicioval izraelský sochař Kosso Eloul. Narodil se 1920 v Rusku, ale od 1938 začal studovat v Izraeli a poté od 1939 v Chicagu u Laszlo Moholy-Nagye. Jako voják se zúčastnil jak druhé světové války, tak i války za nezávislost Izraele. Na konci padesátých let se prosadil na mezinárodní scéně - 1959 reprezentoval Izrael na bienále v Middelheimu, v roce 1960 vytvořil sochu v Battersea Parku v Londýně, v roce 1962 byl jedním z deseti vyzvaných sochařů, kteří realizovali sochu ve Spoletu. Do tohoto výčtu spadají i jeho četné účasti na první vlně symposií (1960 SM, 1961 Kostanjevica, 1962 Negev, 1963 Berlín, 1964 Montreal, 1965 Long Beach, USA). V šedesátých letech se usadil v Kanadě, kde dále pokračoval ve své úspěšné kariéře mnoha monumentálními realizacemi ve veřejném prostoru, založenými převážně na zdánlivě nestabilních kompozicích na sobě šikmo postavených hranolů z leštěného kovu. Kosso Eloul patří k vůbec nejvýznamnějším sochařům světové třídy, jejichž uměleckou dráhu symposia ovlivnila - a v jeho případě i do značné míry nastartovala.

Kosso Eloul zajistil podporu izraelské vlády, pro kterou byl mezinárodní podnik jistě vítanou akcí v době, kdy Izrael usiloval o zahraniční kontakty a pozitivní obraz ve světě. Eloul též zprostředkoval, že hlavním organizátorem se na pozvání izraelské vlády stal Friedrich Czagan, jeden ze zakladatelů symposia v SM, který logicky sáhl po jeho účastnících (z ročníku 1959 to byl Janez Lenassi, Jacques Moeschal, Karl Prantl a Joseph Wyss, z následujícího vedle Eloula i Yasuo Mizui a Auguste Cardenas); pouze americký sochař Pat Diska byl až na prvním ročníku symposia v Portoroži (1961).¹⁰⁶

Původním úmyslem vlády prý bylo celou akci spojit s již existující uměleckou kolonií mezi Haifou a Tel Avivem, ale Czaganovi s Eloulem se nakonec podařilo přesvědčit příslušné orgány, že nejlepší bude uspořádat symposium po vzoru SM. Přesněji řečeno: oba původně chtěli získat umělce, kteří by v jedinečném prostředí pouště provedli výtvarné realizace s bagry a buldozery, což by byla asi první landartová akce vůbec. Toto řešení se však nakonec ukázalo jako příliš radikální a oni zůstali při

¹⁰⁵ **Hartmann-Pokorny 1988**, s. 146.

¹⁰⁶ Kosso Eloul 1964 - 1984. 20 years of sculpture. Katalog putovní výstavy. McClelland and Stewart 1984.

klasickém sympoziu. Místo, kde se symposium uskutečnilo, leželo v poušti nedaleko pětitisícového městečka Mitspe Ramon při cestě k Mrtvému moři. Jutta Birgit Wortmann uvádí i podtitul Yigar Sahaduta (v české verzi překladu Starého zákona Jegar-sahaduta - Násep svědectví)¹⁰⁷, což je narážka na biblický monument v poušti, stůl či posvátný sloup, vztyčený na důkaz usmíření Jákoba a Lábara. Tento přístup odpovídá archetypálnímu Prantlovu pojetí sympozií. Symposium se v literatuře takřka neobjevuje a je tudíž těžké vůbec určit, co za sochy zde vzniklo. Wortmann pouze publikuje Czaganovu vzpomínku, kde uvádí, že vedle kamenných soch vznikla i jedna velká betonová, ovšem bez udání autora.¹⁰⁸ Autorovi je známa pouze fotografie Prantlovy sochy – jedná se o blok kamene, tentokrát strukturovaný povrchovým horizontálním žlábkováním.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Starý zákon, 1:31: „44: Nuže, uzavřeme teď spolu smlouvu, a Bůh ať je svědkem mezi mnou a tebou! 45: Jákob vzal tedy kámen a vztyčil jej jako posvátný sloup. 46: Svým bratřím řekl: Nasbírejte kameny. Vzali kameny, udělali val a na tom valu pojedli. 47: Lában jej nazval Jegar-sahaduta (to je Násep svědectví) a Jákob jej nazval Gal-ed (to je Val-svědék). 48: A Lában řekl: Tento val je ode dneška svědkem mezi mnou a tebou. - Proto se jmenuje Gal-ed. 49: nebo Mispa (to je Hlídka), neboť Jákob řekl: Hospodin ať je na hlídce mezi mnou a tebou, že už spolu nebudeme nic mít.“

¹⁰⁸ **Wörtner 2006**, s. 141-142.

¹⁰⁹ **Hartmann-Pokorny 1988**, s. 39.

International sculpture symposium, Manazaru (Tokyo)

Mezinárodní sochařské sympozium, Manazuru (Tokio)

Země: Japonsko (Honšú)

Charakter: jednorázové mezinárodní kamenosochařské sympozium u příležitosti olympijských her v Tokiu

Materiál: vulkanický kámen

Organizátor: Yasuo Mizui

1963 Herbert Baumann **D**, Augustin Cardenas **C>55F**, Shin Hongo **J**, Morice Lipsi **F**, Bushiro Mhori **J**, Yasuo Mizui **J>53F**, Antoine Poncet **F**, Carlo Sergio Signori **I**, Minoru Suzuki **J**

První sympozium, které se stalo doprovodnou akcí jiné velké mezinárodní události, bylo uspořádáno rok před olympijskými hrami v Tokiu. Sympozium proběhlo v lomu na vulkanický kámen v Manazuru - městu 70 km od Tokia na pobřeží ostrova Honšú. Umělci zde pracovali dva až čtyři měsíce. Výsledky byly prezentovány v parku při císařském paláci v Tokiu, některé sochy byly pak přemístěny na jiná místa (např. dvě sochy Morice Lipsiho nebo Mizuiho 93 metrů dlouhá Velká zeď k Olympijskému stadionu Kenzo Tangeho, Poncetova socha je v Kjótu).

Sympozium bylo osobností organizátora Mizuiho spojeno přímo s prvními sympozii – Mizui byl jedním z jejich vůbec nejpilnějších účastníků v jejich počátcích (SM, 1960, Berlín, Kirchheim, Portorož, Negev, vše 1961, Vyšné Ružbachy, 1966, Grenoble 1967, Vermont, 1968, Oggelshausen 1969). Proto se tu objevují i další účastníci prvních sympozii (Baumann, Cardenas), vedle toho zejména zástupci Francie, kde se Mizui už v roce 1953 usadil, a samozřejmě Japonci. Ty ovšem nenajdeme mezi četnými jmény sochařů, kteří navštěvovali evropská sympozia a nepatří ani k absolutní japonské špičce.

Интернационален Скулпторски Симпозиум "Мермер", Прилеп
Mezinárodní sochařské sympozium „Mramor“, Prilep

Země: Jugoslávie (dnes Makedonie)

Charakter: mezinárodní (alespoň dle názvu?) sympozium v mramoru, každoročně se opakující až dodnes

Materiál: mramor

Od **1963** každoročně, jednotliví účastníci nejsou nikde uvedeni, pouze **1963** Boris Nikoloski **YU/MK**¹¹⁰, **1968** Ksenija Ljubibratić¹¹¹ **YU**, **1971** Tone Lapajne **YU/SLO**.

Další osudy: Sympozium se koná každoročně až dodnes, později bylo doplněno Mezinárodním studiem dřevěné plastiky (1971) a Mezinárodním ateliérem pro sochu v kovu (1984).

Počátky zdejšího sympozia souvisí s činností ředitele zdejšího muzea (od r. 1955) historika umění prof. Boško Babiće, jednoho z nejvýznamnějších archeologů v bývalé Jugoslávii. Ten už v roce 1957 při muzeu založil první uměleckou kolonii v Jugoslávii, jakési rezidenční centrum v dnešním smyslu, tedy formu, která se pak rychle rozšířila po celé zemi a dodnes je tu velmi populární. Spolu s malířem Risto Lozanovskim k tomu účelu zřídili Centrum současného umění. Kolonie hostila malíře a sochaře, pracující v mramoru, kovu a dřevu. V roce 1963 bylo při ní ustaveno mezinárodní sympozium v mramoru, kde vznikaly převážně drobnější plastiky. O sympoziu je velmi málo údajů, avšak zdá se, že v šedesátých letech šlo spíše o domácí umělce (samozřejmě také z různých národů Jugoslávie) a od začátku 70. let přibývají i renomovanější zahraniční umělci.

¹¹⁰ Současné jugoslávské sochařství. Katalog výstavy v NG Praha a MG Brno. Praha: Národní galerie 1969, s. 23.

¹¹¹ **Hartmann – Pokorný 1988**, s. 138 uvádí chybně jako první ročník 1964. V soupisu má pouze několik účastníků bez udání roků, ovšem po dohledání v jejich biografiích šlo většinou o účasti po roce 1971: Nicolae Fleissig **RO** (1975), Alexandru Georghita **RO**, Dominique Labauvaie- Schneider **F**, Milena Lah **YU/HR**, Karoly Ocsai **HU** (1973), Franz Xaver Ölzant **A** (1977), Jozsef Seregi **HU**, Jiro Sugawara **J**.

Internationales Sommerseminar für Keramik in Gmunden

Mezinárodní keramický seminář Gmunden

(později, přinejmenším od 1969 název **Keramiksymposium Gmunden**)

1963, 1964, 1965 údaje o účastnících nejsou autorovi známy

1966 Charles K. Baxter **USA**, Maud Friedland **IL**, Marian Haissmann – Magelund **DK**, Gernot Mühlbacher **A**, Barbara Niemann **A**, Kurt Ohnsorg **A**, Anton Raidel **A**, Klaus Schultze **D, F**, Václav Šerák **CS/CZ**, Robert Stultiens **NL**, Ernst Riederer – Alfred Zinhobel **A**

1967 James Kwame Amoah **Ghana**, Perla de Bardin **ARG**, Leif Helge Neger **N**, Soegfried Enk **A**, Helen Goldberg **USA**, Hubert Groiemert **D**, Bernhard Griess **A**, Hans Haumer **A**, Manfred Kohl **A**, Rufin Kominek **PL**, Justine Liebmann **A**, Hans Lifka **CH**, Anders Liljefors **SWE**, Juraj Marth **CZ/SK**, Patriciou Mattescu **RO**, Jean Mayer **IL**, Gdula Ogen **IL**, Kurt Ohnsorg **A**, Ernsrst Riedler **A**, Imre Schraml **H**, Gerda Spurey **A**, Kurt Spurey **A**, Maria Voyazoglu **D**, Alfred Zinhobel **A**.

1969 Henri Abiola **Nigérie**, Josef Blumenthal **IL**, Yoko Gunji **J**, Tony Franks **GB**, David Hamilton **GB**, Marit Lindberg **SWE**, Janos Majoros **H**, Kurt Ohnsorg **A**, Filiz Osgüven **Turecko**, Primula Pandit **IND**, Aisaku Suzuki **J**, Kurt a Gerda Spurey **A**, Lubor Těhník **CS/CZ** Annerie Teuling **NL**, Peter Weiss **A**

Další osudy: V roce 2003 bylo obnoveno a od té doby se koná v nepravidelných odstupech, tentokrát už pod názvem „symposium“.

Literatura:

Dobové katalogy:

Internationales Sommerseminar für Keramik Gmunden 1966. Wien: Kurt Ohnsorg, 1966.

Internationales Sommerseminar für Keramik Gmunden 1967. Wien: Kurt Ohnsorg, 1967
6. Internationales Keramiksymposium Gmunden. Sonderausdruck kunst+ handwerk, 10/69. Text bez udání autorství.

Městečko Gmunden v Horním Rakousku má tradici keramické výroby a Gmundner Keramik s bílozeleným dekorem je vyhlášenou značkou. V r. 1963 se zde z podnětu Kurta Ohnsorga (1927-1970), klasického keramika s přesahy k volné plastice, vzniklo vůbec první keramické sympozium na světě. Uskutečnilo se ve zdejší továrně Gmundner Keramik, jejímž majitelem byl hrabě Hohenberg, a podpořila ji firma ÖSPAG¹¹². Vznikala zde jak klasická keramika (vázy, žardiniéry), tak i volná plastika. Ohnsorg pak pomáhal s organizací sympozia v Bechyni (od 1966), pro které získal Lubora Těhníka, a později sympozii v Izraeli (1967), Polsku (1968) a Siklósi (1969), kterými se zde už nezabýváme.¹¹³ Na konci sympozia v r. 1969 oznámil vznik mezinárodní organizace keramických sympozii se sídlem v Gmundenu.¹¹⁴

¹¹² Österreichischen Sanitär-, Keramik- und Porzellan-Industrie-Aktiengesellschaft.

¹¹³ Další rok prý projevíli zájem organizátoři z Indie, Japonska, Švédska, Německa a opět Izraele. 6. Internationales Keramiksymposium Gmunden...

¹¹⁴ Verband Internationalen Keramiksymposien Gmunden. K té příležitosti zaslal SČVU pozdravnou zdravici, která je citována v katalogu, což opět svědčí o nadstandardní spolupráci Gmundenu a Bechyně. 6. Internationales Keramiksymposium Gmunden...

Plener Koszaliński, Międzynarodowe Spotkanie Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki, Osieki

Koszalinský plenér, Mezinárodní setkání umělců, vědců a teoretiků umění, Osieki¹¹⁵

Země: Polsko (Západopomořanské vojvodství)

Charakter: mezinárodní symposium v různých materiálech, každoročně probíhající v letech 1963 až 1981, na přelomu 60. a 70. let i v jiných lokalitách regionu

Materiál: různé disciplíny, zejména malba, instalace atd.

Iniciátoři: Marian Bogusz, Jerzy Fedorowicz

1963 25 účastníků převážně z Polska: Tihamer Gyarmathy **HU**, Eduard Ovčáček **CS/CZ**, Miloš Urbásek **CZ/SK**, Ludmiła Popiel, Ryszard Siennicki, Marian Bogusz, Julian Przyboś, Erna Rosenstein, Ryszard Lech, Olga Sieńkowska, Tadeusz Kantor, Jerzy Bereś, Wiesław Ciesielski, J. Fedorowicz, Jan Lenica, Tadeusz Makowski, Jonasz Stern, Henryk Stażewski, Władysław Borowski, Jerzy Ludwiński, Jerzy Rosołowicz, Andrzej Partum, Ireneusz Pierzgałski, Jerzy Treliński, Jerzy Nowosielski + teoretici: Maria a Janusz Boguccy.

2. – 15. září

1964 26 umělců (mj. Edward Krasiński), 6 kritiků a teoretiků (Jerzy Ludwiński, Julian Przyboś, Maria a Janusz Boguccy),

26. srpna – 15. září

1965 30 umělců (mj. Edward Krasiński, Henryk Stażewski, Maria Ewa Łunkiewicz, František Kyncl **CZ/CS**), 7 teoretiků

28. srpna – 17. září

1966 33 výtvarníků (František Kyncl **CZ/CS**), 1 architekt (Stanisław Sowiński)

27. srpna – 17. září

1967 39 výtvarníků (mj. Tadeusz Kantor, Jerzy Bereś, Maria Pinińska-Bereś), 8 teoretiků

5. – 27. srpna

1968 49 výtvarníků, 7 kritiků a teoretiků

Komisař: Marian Dąbrowski

15 srpna - 5. září

1969 48 výtvarníků

Komisař: Marian Dąbrowski

10. - 30. srpna

1970 Zbigniew Makarewicz, Antoni Dzieduszycki, Barbara Kozłowska, Jan Chwałczyk, Adam Marczyński, Jarosław Kozłowski, Zbigniew Dlubak a další. Teoretici: Jerzy Ludwiński, Stefan Morawski.

Komisař: Ryszard Siennicki

10. - 17. srpna (Świdwin) 18. – 30. srpna (Osieki)

1971 ?

Ustka, 4. – 18. září

Další osudy: Plenéry byly organizovány každoročně až do roku 1981, kdy kvůli výjimečnému stavu skončily, v devadesátých letech obnoveny.

¹¹⁵ Název v každém ročníku mírně kolísá.

Literatura:

Monografie:

Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008.

Internet:

http://pl.wikipedia.org/wiki/Plenery_w_Osiekach

Osieky jsou malá vesnice jen pár kilometrů od mořského pobřeží a 18 km od Koszalina, města se 105 tisíci obyvateli. V roce 1963 zde Marian Bogusz, který tehdy vedl avantgardní varšavskou galerii Krzywe Koło, a Jerzy Fedorowicz uspořádali první ročník letního setkání (plenéru) pro umělce různých disciplin, ale také teoretiky a vědce. Záměrem byla jak mezioborová výměna zkušeností, tak zejména zprostředkování aktuálních tendencí světového umění. Plenéry byly sice od začátku koncipovány jako mezinárodní, účastnili se jich však převážně polští výtvarníci, ovšem té nejvyšší kvality, vedle toho umělci ze zemí socialistického tábora a později také ze Skandinávie. Výsledky byly pravidelně vystavovány v Muzeu v Koszalině (1963-65) a později (1965 – 1976) v Muzeu Pomorza Środkowego ve Ślupsku. Těmto muzeím pak každý z účastníků také daroval jedno dílo, takže zde vznikla pozoruhodná sbírka současného umění. Plenér každoročně doprovázeli přednášky teoretiků a monografické i skupinové výstavy v Koszalině. V roce 1963 vystavovali zahraniční účastníci Tihamer Gyarmathy, Eduard Ovčáček a Miloš Urbásek v divadle v Koszalině, v roce 1965 pardubická Skupina mladých (František Kyncl, Alva Hajn a další) ve zdejším Domě kultury.

Akce probíhala s tichým souhlasem oficiálního Svazu (PZPR). Například při prvním ročníku musel komisař Jerzy Fedorowicz zkreslit jména účastníků, aby Svaz nemohl nic namítat proti těm, kteří pracovali abstraktně. Ročník 1967 měl mimořádný význam, když byl věnován happeningu a umění akce. Mj. zde Tadeusz Kantor provedl legendární čtyřdílnou akci na pláži v nedalekých Łazach – *Panoramiczny happening morski* – včetně *Koncertu morskiego* s Edwardem Krasińskim jako dirigentem. Výsledky tohoto plenéru byly vystaveny ve známé varšavské galerii Foksal. 1969 proběhla retrospektiva plenéru ve varšavské Zachęcie. V letech 1970 byl plenér dočasně rozšířen do dalších lokalit v přímořském regionu - toho roku proběhl týden ve Świdwine, v roce 1971 ve vsi Ustka.

Koszalinský plenér se stal protoypem pro další akce podobného druhu - Biennale form przestrzennych v Elblągu (od 1965), symposia Sztuka w zmieniającym się świecie v Puławach (1966), festivalu Złote Grono v Zielonej Górze a symposia Wrocław 70.

Forma Viva, Ravne na Koroškem

Země: Jugoslávie (dnes Slovinsko)

Charakter: mezinárodní sympozium v kovu, zpočátku se opakující každoročně (1964-65), pak nepravidelně s několikaletým odstupem

Materiál: kov

1964 Yves Trudeau **CDN**, Slavko Tihec **YU/SLO**, Zoran Petrović **YU**, Jerzy Jarnuszkiewicz **PL**, Stevan Luketić **YU/SCG**, Giancarlo Marchese **I**, Jo Oda **J**

1965 John Hoskin **GB**, Waldemar D'Orey **P**, Dino Basaldella **I**, Ichiro Yoshida **J**

1970 Barna von Sartory **HU >D, A**, France Rotar **YU/SLO**, Katsuyi Kishida **J**, Ernst Eisenmayer **A**

Další osudy: Sympozium probíhalo až do konce 80. let, vždy s několikaletými odstupy (1975, 1981, 1984, 1989). V roce 1983 byla vydána rozsáhlá monografie, ohlížející se za dosavadní historii všech čtyř symposií Forma Viva, v roce 1999 katalog věnovaný pouze Ravne. Z celkem 30 soch od sochařů z 15 zemí se zachovalo 28, které byly v roce 1996 převedeny do správy místního regionálního muzea. To je začalo postupně restaurovat a v roce 1998 dokonce sympozium obnovilo.

Literatura:

Monografie:

Forma Viva 1983

Košan, Marko (ed.): Forma viva 1964 – 1989. Katalog. Ravne na Koroškem: Koroški muzej Ravne na Koroškem 1999.

Ravne na Koroškem je dvanáctitisícové průmyslové město v severním Slovinsku při hranici s Korutany. V roce 1964 se zde konal první ročník symposia, které rozšířilo stávající slovinské sympozium Forma Viva o další materiál – kov. Po prvním sympoziu v tomto materiálu ve štyrském Kapfenbergu v roce 1961 a semisympoziální akci při výstavě ve Spoletu (1962) jde o třetí pokus o „sympozium v železárnách“ (zde to byly Železárny Ravne). Oproti prvním dvěma symposiím Forma Viva zde existuje zásadní rozdíl v tom, že kámen a dřevo jsou přírodní materiály a výsledky symposií v Portoroži a Kostanjevici byly prezentovány pohromadě v parkovém prostředí, takže vytvořily klasický sochařský park, kdežto kov (a také beton, který je materiálem čtvrtého symposia v Mariboru) jsou materiály průmyslového charakteru a sochy byly určeny k výzdobě urbánního prostředí nejen v Ravne, ale i v sousedních městečkách Prevalje, Mežica, Črna i jinde. Mezinárodní účast byla vcelku reprezentativní: k nejvýznamnějším představitelům sochařství svých zemí patří Kanadčan Yves Trudeau, Angličan John Hoskin, Ital Dino Basaldella, Japonec Jo Oda nebo Polák Jerzy Jarnuszkiewicz. Zajímavé jsou i vazby na Československo, zejména hned několik shodných jmen (Jarnuszkiewicz, Oda, Sartory, Trudeau) se sympoziem v Ostravě. Lze se jen dohadovat, kudy vedly komunikační kanály. Co se charakteru vytvořených prací týče, v prvních ročnících tu narazíme i na sochy v infomelním duchu zejména od jugoslávských účastníků (Luketić, Tihec), později převládou geometrické konstrukce, založené na výrazné siluetě, nezřídka opravdu monumentálního měřítka přes pět metrů, které je zcela nezvyklé i na symposiích v kovu. U nás této velikosti dosáhl jen Aleš Veselý na sympoziu v Ostravě svým *Kaddishem*, ostatní práce - a to i v Košicích nebo polském Elblągu - jsou mnohem subtilnější.

Symposium International de Montréal (1964), Symposium du Québec, Montréal (1965), Symposium de Sculpture de Québec (1966)

Mezinárodní symposium Montreal (1964), Symposium Québec, Montreal (1965)¹¹⁶, Sochařské symposium Québec (1966)

Země: Kanada (provincie Québec)

Charakter: série tří mezinárodních symposií v provincii Québec, konaných v Montrealu (1964, 1965) a Québecu (1966) v různých materiálech s mírně odlišnými názvy a dalšími charakteristikami

Materiál: 1964 kámen a kov (měď, litina), 1965 ocel, 1966 dřevo

Organizátoři: 1964 Robert Roussil, Denys Chevalier, Otto Bengle, Porthier Ferland, Jacques Melançon, Muzeum současného umění Montreal; 1965 Ministerstvo kultury provincie Québec, Muzeum současného umění Montreal; 1966 Musée du Québec, Gilles Hénault, ředitel Muzea současného umění Montreal

1964 Irvin Burman **CDN**, Auguste Cardenas **C>55F**, Louis Chavignier **F**, Kosso Eloul **IL>CDN**, Krishna Reddy **IND**, Josef Pillhofer **A**, Robert Roussil **CDN>56F**, Carlo Sergio Signori **I**, Yerassimos Sklavos **GR>57F**, Pierre Székely **HU >F**, Armand Vaillancourt **CDN**, Shirley Witebsky **CDN**

1965 Paul Borduas **CDN** Leonardo Delfino **ARG**, Ivanhoé Fortier **CDN**, Philippe Hiquily **F**, Berto Lardera **I>47F**, Gérard Mannoni **F**, Claude Santa **F**, Gord Smith **CDN**, Jeanne Spiteris-Veropoulou **GR>58I>63F>75GR**, Yves Trudeau **CDN**
Paul Borduas vytvořil pouze kolektivní dílo ve spolupráci s Trudeauem a Fortierem.

1966 Pierre-Paul Bertin **F**, André Condé **CH, F**, Pierre Heyvaert **B>CDN**, Jacques Huet **CDN**, Luichy Martinez **DOM>F**, Fuio Otani **J>59F**, Philippe Scrive **F**

Literatura:

Monografie:

Québec 1997

Další literatura:

Wortmann 2006, s. 142-143

Trojice navazujících symposií měla v pozadí mezinárodní propagaci politických cílů frankofonního Québecu. Díky tomu byla i velmi velkoryse podporována tamní vládou.¹¹⁷ Na organizaci se vždy podílelo Muzeum současného umění v Montrealu: v prvním ročníku bylo spoluorganizátorem, v druhém symposium přímo organizovalo se záměrem rozšířit svou sbírku o sochařský park a konečně ve třetím ročníku se kurátorsky podílelo na organizaci a sochy formálně převzalo do sbírky, byť se symposium konalo ve městě Québecu. Střídání materiálů – v prvním ročníku převládal kámen, v druhém výhradně kov, v třetím dřevo – se může jevit jako kurátorský záměr, nejspíš však šlo o shodu okolností.

¹¹⁶ Zde se jedná o Québec ve smyslu provincie, protože symposium zaštitila její vláda, a symposium se konalo v Montrealu. Poslední symposium se konalo ve stejnojmenném hlavním městě provincie Québecu.

¹¹⁷ „Zacházeli s námi jako se slavnými filmovými hvězdami.“ Vzpomínka Josefa Pillhofera. In: **Wortmann 2006**, s. 142 – 143.

První ročník sympozia v roce 1964 se konal v hlavním městském parku Parc du Mont-Royal. Jednalo se o první akci svého druhu na severoamerickém kontinentu a dodnes je uváděno pod alternativním názvem Premier symposium de sculpture en Amérique du Nord. Iniciátorem byl původem montrealský sochař Robert Roussil, který žil od poloviny padesátých let ve Francii a první zkušenost se sympozii učinil v roce 1961 v Kostanjevici. Pozvání přijalo několik sochařů z okruhu SM a tomu odpovídal charakter kamenných plastik převážně vertikálně orientovaných, sumárně pojatých a abstraktních, i když i zde existují výjimky: Yerassimos Sklavos (1927-1967), jeden z nejproslulejších sochařů své doby, který tragicky zahynul, když se na něj v jeho ateliéru převrhl žulový blok, vytvořil sochu v podobě kvádrů „obstoupeného“ archaicky stylizovanými reliéfně pojatými ženskými figurami. Jeho práce byla vrcholným výkonem sympozia.

Druhé symposium následujícího roku se konalo v zahradě u budovy Château Dufresne, která tehdy patřila Muzeu moderního umění. Účastníci pocházejí z dvanácti zemí, vesměs však byli usazeni v Paříži. (Ostatně Francouzi dominují i na ostatních sympoziiích v této frankofonní provincii.) Šlo o první symposium v kovu bez sponzorství průmyslového podniku s jeho zázemin, nicméně sympoziu získalo velkolepou finanční podporu ministerstva kultury provincie Québec, město si vzalo za své úhrady potřeb umělců (ubytování, stravování), akademie výtvarných umění dala k dispozici vybavení pro sochaře, zejména svářečky, místní podniky zase materiál. Dobová kritika se vyjádřila negativně k tomu, že umělci pracovali v izolaci v prostorách muzea a tím nedošlo k naplnění jedné z hlavních idejí sympozia, tj. k interakci s diváky.¹¹⁸ Nicméně symposium mělo skvělou úroveň a hned několik účastníků patřilo k širší špičce tehdejší internacionální scény (Philippe Hiquily, Berto Lardera, Yves Trudeau). Rozpětí výtvarných názorů sahalo od mobilů calderovského typu (Hiquilly) přes stylizované figurativní znaky (Trudeau, *Kosmonaut*) až po ryze geometrické svařované konstrukce (Fortier).

V roce 1966 se symposium přesunulo do Québecu do Parc des Champs-de-Bataille v blízkosti Musée du Québec. Dřevěné sochy zde přirozeně vykazují sklon k archetypálnímu pojetí, jak to známe už z Kostanjevice.

¹¹⁸ Québec 1997, s. 30.

Medzinárodné sochárske sympóziium Vyšné Ružbachy

Země: Československo (dnes Slovensko)

Charakter: mezinárodní kamenosochařské sympozium, konající se každoročně

Materiál: ružbašský travertin

Iničiátoři: Miroslav Chlupáč, Rudolf Uher, Andrej Rudavský

1964-65 (0. ročník) Miloslav Chlupáč **CS/CZ**, Andrej Rudavský **CZ/SK**, Rudolf Uher **CZ/SK**¹¹⁹

1965 Herbert Baumann **D**, Miloslav Chlupáč **CS/CZ**, Karl Prantl **A**, Rudolf Uher **CZ/SK**, Olbram Zoubek **CS/CZ**

1966 Miloslav Chlupáč **CS/CZ**, Morice Lipsi **F**, Yasuo Mizui **J >53F**, Zdeněk Palcr **CS/CZ**, Andrej Rudavský **CZ/SK**, Barna von Sartory **HU >D, A**

1967 Rolf Jörres **D**, Peter Meister **CH**, František Patočka **CS/CZ**, Zbyněk Sekal **CS/CZ**, Alina Szapocznikow **PL >F**¹²⁰

1968 Natalino Andolfatto **I, F**, Pat Diska **USA**, Bradford Graves **USA**, Pavol Binder **CZ/SK**, Hiromi Akiyama **J >66F >68?D**, Libor David **CS/CZ**

červenec-srpen¹²¹

komisař: Pavol Binder (svou práci pouze začal s tím, že ji dokončí příští rok)

1969 Pavol Binder **CZ/SK**, Elmar Daucher **D**

1970 D. Králik **CS/CZ**

1971 Štefan Prokop **CS/SK**, Milan Struhárik **CS/SK**

Další osudy: V roce 1972 se sympozium konalo s podobně slabou účastí jako v předchozích dvou letech. Řízení převzala SNG, která do statutu dala, že se sympozium koná od 1. července do 30. srpna a že se mohou zúčastnit čtyři sochaři, z toho jeden domácí. Nadále šlo o nevýrazná jména z východního bloku (např. 1972 Ch. Breazu **RO**, Gyula Meszes-Tóth **HU**, D. Najdenov **BG**, Andrej Golias **CZ/SK**). V roce 1973 se ještě zúčastnil Juraj Bartusz. Jako pořadatel je uveden ONV Stará Lubovňa.¹²² v letech 1980-90 ho v této pokleslé podobě organizoval Štefan Koval'. Po roce 1990 bylo zastaveno úplně. V roce 1998 zde proběhl čtvrtý ročník mezinárodního konceptuálního sympozia Laboratorium (předtím v Prešově, Košicích a Vysokých Tatrách), které uspořádali kurátoři Vlado Beskid a Harm Lux. Zúčastnili se ho umělci jako Stano Fil'ko nebo Jiří Surůvka. „Konkrétním cílem bylo v kamenolomu plném soch-pozůstatků kdysi slavných sochařských sympozií vést dialog této klasické formy reprezentující v lepším případě dílo generace modernismu a v horším případě socialistického realismu (...) s dnešními podstatně širšími výtvarnými prostředky generace umělců devadesátých let...“ Např. Surůvka zde realizoval svůj starý projekt nazvaný Slovanský grob, což byl výkop v terénu v podobě dvojitého kříže. Zeminu nechal navršit u úpatí kříže do tří hromádek symbolizujících hory a výkop obehnal

¹¹⁹ Není jasné, kdy přesně probíhal. Chlupáčova socha je v literatuře datována léto 1964, Kára uvádí u dvou slovenských autorů jaro 1965. **Chlupáč 2000**, s. 201; **Kára 1967**, s. 289 - 303.

¹²⁰ Kára uvádí, že zde pracoval i Zdeněk Palcr, který tu udělal poslední rukopisné a tvarové změny na své soše z loňského ročníku. **Kára 1969**, s. 2.

¹²¹ **Kára 1969**, s. 2. Autor dále uvádí, že do posledních dnů sympozia rušivě vpadla ruská okupace, takže nebylo možné sympozium protáhnout do září.

¹²² Sympóziá 1973.

trikolorou v národních barvách. Dále tu vytvořil dřevěné bomby různých velikostí a, zaujat partyzánskou tradicí kraje, pětmetrový partyzánský samopal nazvaný Jan Žižka.¹²³ V roce 1997 byl areál sympozia vyhlášen kulturní památkou.

Literatura:

Dobové katalogy:

Medzinárodné sochárske sympóziium Vyšné Ružbachy. Texty Jiří Kotalík, Rudolf Uher ad. Bratislava: SFVU.

Sympóziá 1973

Literatura k jednotlivým účastníkům:

Chlupáč 2000

Dobové texty:

Kára 1967

Kára 1969

Jendreják, Ľudovít - Kára, Ľubor: Projekt rozmiestenia skulptur vo Vyšných Ružbachoch. (Súbor medzinárodného sochárskeho sympózia). In: Výtvarný život, 1/1971, s. 16 – 23.

Vachtová, Ludmila: Vyšné Ružbachy 1965. Výtvarné umění, 1966, roč. 16, čís. 1, s. 37 – 39.

sng, Medzinárodné výtvarné sympóziá na Slovensku roku 1972, Výtvarný život 6/1973, s. 15 ad.

Další literatura:

Bartošová 2007, s. 16-19.

Obec Vyšné Ružbachy se nachází v Šariši na Východním Slovensku. Působivá krajina a zejména proslulé minerální lázně, zřízené už v 16. století, předurčily turistické využití tohoto místa. Na okraji obce leží travertinový lom, kde Miloslav Chlupáč, Rudolf Uher¹²⁴ a Andrej Rudavský založili první sympozium v Československu. Právě tato trojice vytvořila v nultém, ještě národním ročníku v roce 1964 první sochy. Následoval druhý – podle číslování první, tentokrát již oficiální a mezinárodní ročník s reprezentativní účastí, kterou zajistil Miloslav Chlupáč z okruhu sympozia v SM (Herbert Baumann, Karl Prantl), respektive svých spolužáků z VŠUP (Olbram Zoubek). Také v následujících letech se podařilo držet vysokou úroveň účastníků, kde opět Chlupáč využíval své kontakty z účasti na mezinárodních sympozii (např. po Grenoblu 1967 pozval Francouze Morice Lipsiho), a to až do roku 1969, kdy už účast klesla na pouhé dva sochaře. V následujícím roce pak zakladatelé sympozium nuceně opouštějí a jeho úroveň prudce klesá. „Počáteční elán, s jakým startovalo například ružbašské sympozium, se za poslední měsíce utlumil až ke stavu nehybnosti.“¹²⁵

¹²³ Laboratorium 1998. Kurátoři Vlado Beskid, Harm Lux. Vyšné Ružbachy, Slovenská republika. Od 9. do 19. 7. 1998. Surůvka, Jiří: Hrobašské laboratorium. Konceptuální sympozium ve Vyšných Ružbachoch. Umělec 5/1998.

¹²⁴ Prvotní iniciativa vyšla od Rudolfa Uhera, který v roce 1964 studijně navštívil SM (jako účastník zde byl až v roce 1966). **Bartošová 2007, s. 16.**

¹²⁵ Tomáš Štraus, Na okraj sochárskeho a maliarskeho sympózia v Moravanoch 1970 – 1971, Výtvarný život 3/1972, s. 8

První čtyři ročníky symposia důkladně představil Ľubor Kára ve dvou textech pro *Výtvarný život*.¹²⁶ Kára se tu zabýval jednak širším zakotvením ružbašských symposií v kontextu symposiálního hnutí, především ale umělecko-historicky analyzoval jednotlivé sochy z hlediska formálního i podle přiměřenosti sochařova řešení vzhledem k charakteru materiálu a krajiny, do níž se dílo vřazuje. Podle něj by bylo záhodno odvézt sochy nahoru na kopec, aby se i siluetově uplatnily, jako to udělali v SM.¹²⁷ „Tato úloha vynesení soch z interiéru kamenolomu do masívu krajiny ružbašské symposium čeká, už po prvních dvou ročnících – 1965-66 – se stala více než aktuální. Vynikající možnosti působení tu už dnes naznačuje situování Baumannovy blokové skulptury (z roku 1965) na terénní ostroh v údolí kamenolomu a před rozvlněné panorama hor.“ Tento projekt pak připravil samotný Kára s architektem Ľudovítem Jendrejákem a v roce 1971 ho publikovali v časopise *Výtvarný život*.¹²⁸ Ze tří variant (zapojit je do urbanismu města, soustředit je na jedno místo poblíž kamenolomu, rozmístit je do krajiny v okolí) zvolili tu třetí. Rozvezení soch do terénu "podle projektu, který je už z dřívější doby hotový" se připomíná jako úkol ještě v roce 1972.¹²⁹

¹²⁶ **Kára 1967**, s. 294; **Kára 1969**, s. 1 – 7.

¹²⁷ **Kára 1967**, s. 294.

¹²⁸ Jendreják, Ľudovít - Kára, Ľubor: Projekt rozmiestenia skulptur vo Vyšných Ružbachoch. (Súbor medzinárodného sochárskeho sympózia). In: *Výtvarný život*, 1/1971, s. 16 – 23.

¹²⁹ sng: Medzinárodné výtvarné sympóziá na Slovensku roku 1972,. In: *Výtvarný život* 6/1973, s. 15 ad.

International Sculpture Symposium, California State University at Long Beach, Los Angeles

Mezinárodní sochařské sympozium, California State University at Long Beach, Los Angeles

Země: USA (Kalifornie)

Charakter: jednorázové sochařské sympozium v univerzitním kampusu v různých materiálech

Iniciátoři: Kenneth Glenn, Kosso Eloul

Materiál: různý (beton, různé druhy kovu atd.)

1965 Kengiro Azuma **J >I**, Joop J. Beljon **B**, André Bloc **F**, Kosso Eloul **IL >CDN**, Claire Falkenstein **USA, 50-63 F**, Gabriel Kohn **USA**, Piotr Kowalski **P >F**, Rita Letendre **CDN**, Robert Gray Murray **CDN >USA**

8 týdnů

Další osudy: Sochy v kampusu univerzity se staly základem proslulého sochařského parku, později obohaceného dalšími díly.

Literatura:

Internet:

<http://www.csulb.edu/org/uam/COLLECTIONSsculpture.html>

Sympozium v Long Beach má nejen primát prvního sympozia v USA nebo na univerzitní půdě. Je jedinečné i z několika dalších důvodů. Velkorysá organizace a financování, špičková mezinárodní účast, realizace ve velkém měřítku a zejména celkové ladění sympozia, programově se snažící prozkoumat oblast materiálové a technologické inovace v oblasti monumentálního sochařství, dělají z tohoto podniku jednu z nejvýznamnějších akcí sochařství 60. let. Forma sympozia získala v USA zcela novou podobu, odpovídající politickému a průmyslovému potenciálu Spojených států v době, kdy převzaly nadvládu i ve světovém umění. Long Beach zároveň představuje určitý zlomový bod ve vývoji sympozií. Už tu nejde primárně o materiálové hledisko, tak důležité při prvních sympoziích. Zde šlo o první sympozium, kde se pracovalo v různých materiálech – od betonu, přes různé druhy kovu (hliník, ocel atd.) až po laminované dřevo. Do popředí zde vystupuje jiná vlastnost sympozií, která k nim od počátku patří, většinou však zůstávala na rovině sympoziální rétoriky - experimentální charakter spojený s vytvořením určitých mimořádných podmínek pro tvorbu, zde ještě umocněný nezvykle širokými možnostmi pořadatelů.

Za sympoziem stojí sochař Kosso Eloul, který v té době byl v Long Beach na rezidenčním pobytu.¹³⁰ Není jasné, zda to bylo v souvislosti s jeho organizační rolí na sympoziu (měl zkušenosti s účastí na různých sympoziích a s organizací sympozia v Negevské poušti a mohl být z tohoto důvodu pozván), nebo zda to byl on, kdo během rezidence s touto myšlenkou přišel. Nicméně hlavním organizátorem sympozia byl Kenneth Glenn, profesor sochařství na této univerzitě.

¹³⁰ Původem izraelský sochař žil v té době už v Kanadě. Na festivalu ve Spoletu v roce 1962, o němž zde už byla zmínka, se totiž seznámil se svou budoucí ženou kanadskou malířkou Ritou Letendre, která se sympozia v Long Beach také zúčastnila velkoformátovou malbou.

Každý z pozvaných umělců, které organizátoři pečlivě vybrali ze seznamu navržených kandidátů, dostal přidělenou jednu firmu jako sponzora. Ta mu poskytla technologickou pomoc v podobě konzultací záměru a vlastní realizace. Důležitým aspektem byla interakce s publikem, vždy považovaná za důležitou vlastnost symposií; to zde totiž tvořili nanejvýš poučení diváci - zdejší studenti umění, kteří pak jednu sochu sami vytvořili ze zbylého materiálu (viz dále). Významu události odpovídal značný zájem médií (New York Times, Los Angeles, Times Magazine, Art in America).

Erbovním dílem symposia je osm metrů vysoká *Věž* z bílého betonu, poslední velké dílo André Bloca, francouzského sochaře a architekta, který zemřel ještě v roce symposia. Bloc, který byl největší osobností z už tak hvězdné sestavy, získal světovou proslulost díky svým obytným sochám. Svůj dvouměsíční pobyt věnoval konzultacím se statiky a realizační firmou a prací na modelu své zvonice. Ta pak byla realizována až v roce 1972 a stala se centrem a symbolem celého kampusu.

Biennale Form Przestrzennych w Elblągu

Bienále prostorových forem v Elblągu

Země: Polsko (Varmijsko-mazurské vojvodství)

Charakter: bienále, zprvu jako symposium v kovu, od třetího ročníku s přesahem do dalších disciplín; zahraniční účast sporadická, nejvíce v prvním ročníku, kdy převažují účastníci z Československa

Materiál: kov, později další materiály a disciplíny

Iniciátor: Gerard Kwiatkowski (Jürgen Blum)

1965 50 účastníků (z toho 41 zůstalo po celou dobu konání, z toho 1 Italka, 1 Američan polského původu, 1 Maďar a 5 Čechoslováků): Jetta Donegà **I**, Tihamér Gyarmathy **HU**, Jan Hendrych **CS/CZ**, Eduard Ovčáček **CS/CZ**, Miloš Urbásek **CS/SK**, Stanislav Makarov **CS/CZ>N**, Jan Wagner **CS/CZ**, Josef Wagner **CS/CZ**, Magdalena Abakanowicz, Marian Bogusz, Zbigniew Dłubak, Zbigniew Gostomski, Edward Krasiński, Lech Kunka, Gerard Kwiatkowski, Adam Marczyński, Maciej Szańkowski, Kajetan Sosnowski, Henryk Stażewski, Olgierd Truszyński, Magdalena Więcek (všichni **PL**) a další.

22. července – 22. srpna

1967 Z pozvaných 17 účastníků ze zahraničí i z Polska se údajně nakonec zúčastnilo pouze 9 Poláků: Oskar Hansen, Jerzy Jarnuszkiewicz, Grzegorz Kowalski, Henryk Morel, Julian Pałka, Maciej Szańkowski, Lech Tomaszewski, Magdalena Więcek, Stanisław Zamecznik¹³¹.

červenec – říjen

1969 5 Poláků: Kazimierz Szymański, Włodzimierz Borowski, Piotr Perepłysi, Paweł Freisler, Zbigniew Książkiewicz.

1. března – 31. srpna

1971 27 polských sochařů: Włodzimierz Borowakł, Bogdan Sękowski, Andrzej Partum, Ewa Partum, Janusz M. Ogiński, Jan Wojciechowski, Przemysław Kwiek, Zofia Kulik, Stanisław Drózd, Jerzy Ludwiński, Zbigniew Makarewicz, Barbara Kozłowska, Jan Chwałczyk, Wanda Gołkowska, R. Krystyna Sokołowska, Antoni Dzeduszycki, Krystyn Zieliński, Zbigniew Warpechowski, Ireneusz Pierzgałski, Andrzej Matuszewski, Jarosław Kozłowski, Leon Romanów, Marcel Bacciarelli, Czesław Tumielewicz, Michał Gąsienica-Szostak, Anastazy Wiśniewski, Leonard Przyjemski.

8. - 12. září

Další osudy: Pátý a poslední ročník v roce 1973 byl založen na konceptu Kino-Laboratoře. Byli pozváni umělci, kteří měli blízko k experimentálnímu filmu, hudbě a poezii. Bienále se zúčastnily jak instituce a skupiny (Warsztat Formy Filmowej, Lodž; atd.), tak 30 individuálních tvůrců z Polska i zahraničí (Argentina, Holandsko, Španělsko, Kanada, Francie, Maďarsko, Skotsko). Symposia definitivně skončila s odchodem zakladatele Gerarda Kwiatkowského (později Jürgena Bluma) v roce 1974 do německé emigrace.

¹³¹http://leksykonkultury.ceik.eu/index.php?title=II_Biennale_Form_Przestrzennych_w_Elbl%C4%85gu

Literatura:

Monografie:

Denisiuk, Jarosław (ed.). *Otwarta Galeria. Formy przestrzenne w Elblągu. Przewodnik / Open Gallery. Spatial forms in Elbląg. Guidebook.* Elbląg: Centrum Sztuki Galeria EL 2006

Internet:

<http://www.galeria-el.pl>

[http://leksykonkultury.ceik.eu/index.php?title=Biennale Form Przestrzennych w Elb
l%C4%85gu](http://leksykonkultury.ceik.eu/index.php?title=Biennale_Form_Przestrzennych_w_Elb%C4%85gu)

Elbląg je průmyslové přístavní město s více než 120 tisíci obyvateli v severním Polsku. V roce 1961 se Gerard Kwiatkowski, výtvarník ve zdejší podniku Zakłady Mechaniczne – Zamech, který vyráběl součásti pro námořní lodě (pohonné turbíny, kotvy apod.) obrátil na městskou radu s žádostí, aby mu dala k dispozici ruiny dominikánského kostela jako ateliér. V něm pak od stejného roku zřídil galerii současného umění. Galerie EL se v šedesátých letech stala doslova legendou v polském poválečném umění, zejména díky pěti ročníkům Bienále prostorových forem. První dva ročníky byly klasickým sympoziem v kovu spjatým s průmyslovým podnikem. Zamech, který už předtím sponzoroval galerii, převzal patronát i nad organizací bienále a dal k dispozici materiál i technickou pomoc. Výsledkem prvního a druhého bienále je několik desítek kovových plastik rozmístěných po Elblągu, od největších osobností tehdejšího polského umění, jako jsou Magdalena Abakanowicz, Zbigniew Dłubak, Jerzy Jarnuszkiewicz, Marian Bogusz, Edward Krasiński, Lech Kunka, Kajetan Sosnowski, Henryk Stażewski, Olgierd Truszyński, Magdalena Więcek, Grzegorz Kowalski a další. Co se zahraničí týče, vedle klasika maďarské avantgardy Tihaméra Gyarmathyho byla zdaleka nejsilnější účast československých sochařů (viz dále). Od třetího ročníku se charakter změnil – tento ročník už nebyl věnován kovové plastice, ale experimentálním projevům propojujícím světlo, zvuk, barvu a pohyb. Některé práce zůstaly ve stadiu projektu, což byl jeden z prvních projevů konceptuálního myšlení v polském umění. Směřování ke konceptualismu bylo ještě více posíleno na dalším ročníku, který nesl podtitul „kongres snivců“. Zde už převažovaly efemérní práce, umění v podobě popisu projektů případně dokumentace, zvukové umění atd. Pátý ročník (1973) pak byl věnován styčným polohám mezi výtvarným uměním a filmem.

Šest českých účastníků prvního ročníku se dohodlo, že své práce umístí do ruin kostela Božího těla jako jakousi kolektivní práci. Protože šlo o zároveň o individuální sochy, byly později přemístěny na jiná místa. Jan Hendrych měl groteskně pojatou figurativní sochu s křídlem – snad anděla. Eduard Ovčáček a Miloš Urbásek vytvořili dvě vertikální formy, Urbásek čistě geometrickou z kruhových elementů, Ovčáček doplněnou vyřezaným písmem. Dalšími účastníky byli synové sochaře Josefa Wagnera Jan a Josef z Hořic a tehdy mladičký Stanislav Makarov, který ještě navštěvoval hořickou průmyslovku; bratři Wagnerové ho nejspíš vzali s sebou. Makarov pak studoval krátce architekturu na VŠUP a v roce 1971 emigroval do Dánska, kde dodnes zde působí jako architekt.

I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach

I. symposium výtvarných umělců a vědců v Puławach

Země: Polsko (Lublińské vojvodství)

Charakter: jednorázová akce, kromě dvou Japonců pouze Poláci

Materiál: různé materiály a disciplíny včetně happeningů, performance

Iniciátor: Jerzy Ludwiński

1966 Jerzy Bereś, Teresa Rudowicz, Jan Tarasin, Marian Warzecha, Zbigniew Dłubak, Feliks Falk, Bronisław Kierzkowski, Edward Krasiński, Alfred Lenica, Maria Ewa Łunkiewicz, Roman Owidzki, Henryk Stażewski, Bogdan Załęski, Jan Chwałczyk, Wanda Gołkowska; Jerzy Fedorowicz, Ludmiła Popiel; Stanisław Fijałkowski, Stefan Krygier, Benon Liberski, Ireneusz Pierzgałski, Krystyn Zieliński, Włodzimierz Borowski, Mieczysław Herman, Krzysztof Kurzątkowski, Ryszard Lis, Adam Styka, Jan Ziemiński, Andrzej Matuszewski, Zbigniew Dłubak, Maria Ewa Łunkiewicz, Henryk Stażewski, Tadeusz Kantor, Andrzej Pawłowski, Zbigniew Gostomski, Grzegorz Kowalski, Henryk Morel, Janusz Przybylski, Maciej Szańkowski, Natalia Witkowska, Lilianna Lewicka, Gerard Kwiatkowski, Janusz Rogowski, Zdzisław Głowacki, Antoni Starczewski, Andrzej Kołodziejek, Zenon Kononowicz, Jo Oda J, Eiko Oda J.

2. - 23. srpna 1966

Literatura:

Monografie:

Leśniewska, Anna Maria: Puławy 1966. Sztuka w zmieniającym się świecie. In: <http://free.art.pl/podkowa.magazyn/nr58/pulawy.htm>

Dobové texty:

Porębski, M.: Udany debiut. Puławy 66. In: Polska, 11/1966.

Puławy jsou padesátitisícové město ve středním Polsku, kde se nachází velká chemička Zakłady Azotowe (Závody dusíku), dodnes největší výrobce chemických hnojiv v Polsku. Tři roky po prvním sympoziu v Koszalině, kterého se pravidelně účastnili i vědci, a rok po prvním sympoziu v kovu v Elblągu zde proběhlo symposium, jehož prvotním záměrem mělo být propojení umění, vědy a techniky. I proto symposium sponzorovala zmíněná chemička. Akce se měla stát důležitou součástí oslav milénia polského státu a jako takovou ji podpořil oficiální svaz polských výtvarníků PZPR. Iniciátorem sympozia byl kritik a teoretik Jerzy Ludwiński. Podobně jako v Koszalině zde existoval široký teoretický rámec a přednášky a diskuse byly jeho integrální součástí. Jejich téma - a oficiální heslo sympozia - znělo „Umění v měnícím se světě“, které zvítězilo nad ostatními návrhy jako např. „Umění a technologický pokrok“, „Krása industriální éry“ či „Krása nových prostorových forem“. Už to samo o sobě vypovídá o podobě sympozia, které rozhodně nebylo „sympoziem v chemičce“ jako naše Artchemo, ani nemělo za cíl produkci soch jako první ročníky Sympozia protorových forem v Elblągu. Dokonce se v rozporu s deklarovaným heslem ani jednoznačně nepřihlásilo k oslavě technologie. Výsledky

se k ní naopak často stavěly kriticky a tematizovaly distanci moderního člověka od přirozeného světa, jejímž symbolem se stala právě chemie a umělé hmoty. Na sympoziu se objevily instalace, objekty a sochy z efemérních materiálů, ale také performance a happeningy. 12. – 14. srpna proběhlo odborné sympozium, na kterém se svými přednáškami zúčastnil např. M. Porębski (Obraz současné civilizace), Andrzej Pawłowski (Forma přírodně utvářená, Koncepce energetického pole) či Tadeusz Kantor. Součástí sympozia byla výstava k jeho zahájení, na kterou 30 účastníků zaslalo starší práce, a výstava výsledků v plenéru, otevřená při jeho ukončení.

Mezinárodní sochařské symposium Hořice v Podkrkonoší

Země: Československo (dnes Česká republika)

Charakter: mezinárodní, každoročně se opakující kamenosochařské symposium, nuceně přerušené v letech 1970-88, poté pokračující až do roku 2000

Materiál: hořický pískovec

Iniciátor: Vladimír Preclík

1966 Zdena Fibichová **CS/CZ**, Janez Lenassi **YU/SLO**, Vladimír Preclík **CS/CZ**, Michael Schoenholtz **D**, Zdeněk Šimek **CS/CZ**, Ladislav Zívr **CS/CZ**¹³²

1967 Jiří Bradáček **CS/CZ**, Zdena Fibichová **CS/CZ**, Marcello Guasti **I**, Karel Malich **CS/CZ**, Ko Murai **J**, Vladimír Preclík **CS/CZ**, Branko Ružić **YU/HR**, Jurij Vasiljev **SU/RUS**¹³³

červenec-srpen 1967

1968 Ivan Avoscan **F**, Hubert Dalwood **GB**, Pierre-Roland Dinel **CDN**, Miloslav Hájek **CS/CZ**, Jo Oda **J**, Lorenzo Sguanci **I**, Miroslav Vystrčil **CS/CZ**

červenec-srpen 1968

1969 František Pacík **CS/CZ**, Gabriele Perugini **I**, Vladimír Preclík **CS/CZ**, František Štorek **CS/CZ**, Gérard Vincent **F**, Šime Vulas **YU/HR**¹³⁴

Další osudy: Po čtyřech ročnících bylo v roce 1969 symposium nedobrovolně ukončeno. V politické situaci po roce 1968 bylo nepřipustné, aby zde existovala autonomní akce, nad níž neměl SČVU úplnou kontrolu a jíž se pravidelně účastnili i umělci ze západní Evropy. Pro vysokou úroveň hořické kolekce to vlastně bylo dobře, neboť - jak poznamenává Magda Juříková - nemuselo docházet ke kompromisům.¹³⁵ Po roce 1989 bylo symposium obnoveno a každoročně se opakovalo až do roku 2000, kdy ho Vladimír Preclík definitivně ukončil. Kromě Malichovy sochy, hned druhý rok ukradené, a zmizelé polychromie u některých soch (Preclík, Štorek) lze říci, že park je zachován ve vynikajícím stavu. V roce 2004 pak vyšla shrnující monumentální publikace, cenná zvláště pro Preclíkovy vzpomínky. Zde uváděná fakta však zdaleka

¹³² Vladimír Preclík ve své monografii uvádí, že jeho manželka Zdena Fibichová nebyla oficiální účastnicí symposia, pouze pomáhala s organizací a přitom zde vytvořila také jednu práci, *Stélu*, kterou zanechala jako součást sochařské galerie na vrchu Gothard. **Preclík 2005**, s. 37, 38. Ovšem v sympoziálním katalogu ročníku 1966 i v retrospektivní části katalogů ročníků 1968 a 1989 se jako účastnice objevuje (na rozdíl od roku 1967, kde její *Mašle* není uvedena ani v katalogu z tohoto ročníku, ani v následujícím, ale v monografii o ní Preclík píše, že tentokrát už oficiální účastnicí byla). Zde jde nejspíš o autorův omyl, zároveň se zde projevuje její nejednoznačná pozice manželky komisaře a spoluorganizátorky - oba manželé asi nechtěli, aby symposium bylo považováno za "rodinný podnik". Přikláním se však k tomu, aby v obou ročnících byla uváděna jako řádná účastnice.

¹³³ K účasti Zdeny Fibichové viz předchozí poznámka.

¹³⁴ Preclík nebyl oficiálním účastníkem, pouze komisařem, ale de facto se symposia aktivně zúčastnil. Jeho socha *Květiny v oknech*, osazená v sochařském parku, je reprodukována v katalogu z roku 1989.

¹³⁵ „Když pak po roce 1989 museli organizátoři rezignovat na veškeré snahy udržet při životě cokoliv z těchto užitečných akcí, netušili, že vlastně hořické galerii v plenéru pomohli přežít neblahé dvacetiletí bez újmy na umělecké kvalitě kolekce, neboť zde nemusely být instalovány žádné monumentální důkazy o životnosti metody socialistického realismu.“ 5. mezinárodní sochařské symposium v Hořicích '89. Katalog symposia. Texty Vladimír Preclík, Magdalena Juříková. Hořice: Sdružení Hořického symposia, 1990.

nejsou přesná. Např. názvy jednotlivých soch se v některých případech liší od těch uváděných v katalogích jednotlivých ročníků a následně i přímo u soch v sochařském parku. A životopisy se tu většinou omezují na údaje opsané z dobového katalogu, takže jsou dovedeny do let, kdy se jednotliví sochaři symposia zúčastnili.

Literatura:

Dobové katalogy:

1. mezinárodní sochařské symposium '66, úvod Josef Sůva, Krajská galerie v Hradci Králové spolu s SČSVU v Praze, 1966

Symposium '67, texty Jan Baleka, Jiří Bradáček, Marcello Guasti, Karel Malich, Ko Murai, Vladimír Preclík, Branko Ružić, Jurij Vasiljev. Praha: SČVU, 1968.

Symposium '68, texty Vladimír Preclík, Jan Baleka. Praha: SČVU, 1969.

5. mezinárodní sochařské symposium v Hořicích '89, texty Vladimír Preclík, Magdalena Juříková. Hořice: Sdružení Hořického symposia, 1990.

Monografie:

Preclík 2005

Literatura k jednotlivým účastníkům:

Šimek 2006, s. 95 a 113

Internet:

www.symposiumhorice.cz

Hořice v Podkrkonoší jsou spojeny s osudy českého sochařství, jako žádné jiné město v Čechách. Zdejší věhlasná kamenosochařská škola vychovala celou řadu vynikajících umělců včetně Jana Štursy či Josefa Wagnera, množství mimořádných osobností působilo ve zdejším pedagogickém sboru a ve městě samém zanechalo řadu kvalitních soch. Hořický pískovec byl i materiálem českého baroka, jehož nejkrásnější projevy se nachází v nedalekém Kuksu.¹³⁶ Právě na hořické průmyslovce studoval iniciátor a komisař hořického symposia Vladimír Preclík. Preclík také patří k prvním českým účastníkům symposií. V roce 1964 se zúčastnil Formy Vivy v Kostanjevici a právě zde¹³⁷ pojal myšlenku na zorganizování podobného symposia na domácí půdě. V té době se již rozběhlo symposium ve Vyšných Ružbachách, takže jistá cestička zde už vyšlapána byla. A o rok dříve se v samotných Hořicích, dokonce přímo v lomu sv. Josefa uskutečnilo studentské symposium.

Po tradičních obtížích s byrokracií se nakonec podařilo obstarat příslušná povolení, zejména získat souhlas Svazu. Symposia probíhala v opuštěném lomu sv. Josefa nedaleko Hořic, kde byly k dispozici staré vylomené bloky, léty patřičně ztvrdlé. Na čerstvě vylomené neměli organizátoři první rok prostředky. Po prvním ročníku, během něhož převládala ze strany města i školy nedůvěra k nové akci, tento odstup v dalších ročnících zmizel. Během čtyř let se ze symposia stala zavedená akce, která měla oficiální posvěcení a podporu, stvrzenou zahajovacím proslovem, který v roce 1967 pronesl tehdejší předseda Svazu Adolf Hoffmeister, tak oficiálním spolupředsedstvím Národní galerie a hořické kamenosochařské školy od roku 1968. Výsledné práce byly pečlivě instalovány na pozvolném úbočí vrchu Gothardu. Na instalaci se vždy podílel

¹³⁶ Do Kuksu účastníci symposia každoročně zajížděli na exkursi a setkání s Braunovými sochami dokonce některé z nich přímo inspirovalo.

¹³⁷ Preclík 2005, s. 37.

architekt Wagner - syn sochaře Josefa Wagnera, u něhož Preclík studoval. Výběrová komise, zprvu společná pro obě mezinárodní kamenosochařská symposia, vybírala z došlých dokumentací. Organizátoři se snažili, aby počet zasláných návrhů byl co nejvyšší, takže důkladně předjednali zahraniční účast a některé sochaře přímo k zaslání dokumentace vyzvali, jak Preclík dokládá na konkrétních příkladech. Zároveň usilovali o co nejkvalitnější účastníky bez ohledu na možné organizační problémy. Tento důraz na kvalitní mezinárodní zastoupení (prvek na jiných symposiích přirozený, u nás však těžce vybojovaný) Preclík zdůrazňuje na několika místech své knihy. Důsledně uplatňovaný komisionální výběr se pak skutečně projevil v konstelacích jednotlivých ročníků a např. i v rozmanitém zastoupení sochařů ze zemí, jejichž reprezentanti se na kamenosochařských symposiích příliš často neobjevovali (např. Italové či Francouzi nebo Jurij Vasiljev, v 60. letech první a také poslední sovětský sochař na symposiu, u něhož byli příjezdové formality neméně komplikované než u účastníků ze západu). Všechny čtyři ročníky charakterizovala snaha o co největší účast sochařů ze západních zemí. Když pomíneme polooficiální účast Fibichové a Preclíka v letech 1967 a 69, poměry Československo : východ : západ jsou následující – v roce 1966 4:1:1, 1967 3:2:2, 1968 dokonce 2:0:5, 1969 2:1:2. Ze srovnání vyplývá, že v uvolněném roce 1968 účast západoevropských a japonských sochařů zcela dominovala. Z východoevropských zemí to byli výhradně účastníci z Jugoslávie s jednou výjimkou Rusa Vasiljeva. Právě asi účast převážně umělců ze zemí za železnou oponou iritovala představitele Svazu – k ročníku 1969 Preclík připojil komentář, že „ještě jedno pokračování uhádali slibem, že budeme zvát sochaře hlavně z Východu“.¹³⁸ Zahraniční účast byla v Hořicích opravdu na velmi vysoké úrovni. Zmíněná vazba na jugoslávské prostředí se projevila ve významném zastoupení tamních sochařů - Lenassi, Ružić i Vulas patří k vynikajícím představitelům silné sochařské generace 60. let. Proto je spodivem, že přes slovinská symposia šlo jen málo přímých kontaktů na zahraniční západní sochaře, přestože tam už v té době disponovali rozsáhlou „databází“. (Lze spekulovat o zprostředkování účasti H. Dalwooda, který byl v roce 1963 v Portoroži.) Zde byl hořický výběr zcela autonomní a zahraniční účastníky získávali často velmi obtížně prostřednictvím vlastních informačních zdrojů. Tak například účast Němce Schoenholze zprostředkoval Jiří Kotalík přes dr. Lea z Bochumi, Rusa Vasiljeva zase zařídil Josef Čísařovský, který tehdy psal o ruské avantgardě, Dinela potkal sám Preclík v roce 1967 v Montrealu, Muraie už na svém prvním symposiu v Kostanjevici. Většinou se jednalo o špičkové sochaře svých zemí, kteří se v šedesátých letech pohybovali na mezinárodním poli (Dalwood, Ružić, Lenassi), často pozdějších profesorů na akademiích (Schoenholz v Berlíně, Oda v Tokiu, Avoscan v Lyonu, Vulas v Záhřebu, Guasti ve Florencii). Avoscan se rok předtím zúčastnil významného symposia u příležitosti olympiády v Grenoblu, Dalwood zase velkoryse pojatého symposia v Torontu. Právě on byl ve své době asi mezinárodně nejznámějším z účastníků hořického symposia. Patřil k silné vlně anglického poválečného sochařství, v té době však již přešel od zajímavé figurace k minimalismu, který postrádá originalitu raného díla. Naopak Schoenholz, který se později prosadil díky abstraktnímu projevu, v Hořicích vytvořil působivou práci ovlivněnou zdejšími barokem, která se z jeho díla vymyká. K tomu nejlepšímu, co na symposiu vzniklo, se řadí i práce Lenassiho, Guastiho či Vincenta.

¹³⁸ Preclík 2005, s. 79.

Důsledné uplatňování výběrových kritérií se však týkalo zejména české části. Díky tomu se tu objevili i výtvarníci, kteří by se kamenosochařského sympozia jinak asi nikdy nezúčastnili. Typickým příkladem je Karel Malich, který byl vybrán právě jako představitel důležité geometrické tendence v českém umění. Jeho socha, na rozdíl od ostatních vyřezaná strojově, se řadí k jeho prostorovým kompozicím z umělých materiálů a kovu z 60. let. Přírodní materiál a instalace v krajině však byly duchu těchto prací zcela cizí, přestože Malich k úkolu přistoupil velmi zodpovědně. Uvědomoval si to i on sám: když pak sochu brzy po instalaci rozkradli vandalové, odmítl v 90. letech její rekonstrukci. Druhým příkladem velmi překvapivé účasti, ovšem ze zcela jiného pohledu, je Ladislav Zívř. Na žijícího klasika, kterému tehdy již táhlo na šedesátku a navíc celý život tvořil v hlíně, padla volba hned při prvním ročníku. Zívř, žijící v nedaleké Nové Pace, kupodivu nabídku přijal, a na sympoziu dokonce vytesal hned dvě sochy. [obr. 7, 8]

Nápadným rysem české účasti je, že zde vůbec nebyli zastoupeni sochaři spojení s onou druhou linií sympozií St. Margarethen-Vyšné Ružbachy, celá ta významná skupina osobností, jako jsou Chlupáč, Palcr, Zoubek, Seifert nebo slovenští sochaři vůbec, s určitou výjimkou Zdeňka Šimka. Jako by mezi oběma československými sympozií existovala určitá distance a latentní konkurence. V Hořicích však najdeme celou řadu kvalitních sochařů, kteří ještě patří ke generaci, jež studovala ve čtyřicátých a padesátých letech na VŠUP nebo na AVU, jako jsou Bradáček, Hájek, Pacík, Vystrčil, Šimek, Fibichová či Štorek. S nimi se většinou kolem přelomu 50. a 60. let setkáváme v nejrůznějších „tvůrčích skupinách“ a s výjimkou Šimka a Štorka se u všech jedná o ojedinělou, nikdy již nezopakovanou účast na sympoziu. Většinou patří spíše ke „kleinmeisterům“ českého sochařství, nicméně všichni větším či menším dílem přispěli k vysoké úrovni českého sochařství šedesátých let. Šimkova *Hladina*, soubory Fibichové a Preclíka či Pacíkova *Událost č. 1* a Hájkův *Hrudník* patří k důležitým výkonům českého sochařství té doby.

Hořické symposium patří do kategorie velkých, pravidelně se opakujících sympozií. Jeho iniciátorem byl jako obvykle sochař, který myšlenku sympozia přenesl do další země. V tomto případě je i významná filiace z jugoslávské oblasti, neboť většina sympozií se odvinula ze SM. Na rozdíl od západních sympozií tu chybí podpora ze strany velké firmy, která provozuje lom, což se projevilo v tom, že finanční prostředky byly omezenější. Zdejší sympozia se tak nesla v duchu původní myšlenky sympoziální skromnosti, která už v druhé polovině 60. let ustupovala a sympozia se stávala dokonale organizovanými, finančně zabezpečenými podniky. Důležitým rysem byl pečlivý výběr účastníků a důraz na sochařský výkon. Tedy žádný „Exezierplatz im Freien“ jako v SM, už dopředu se počítalo s tím, že každý sochař tu vytvoří velké, závažné dílo, které se podobně jako v Kostanjevici stane součástí galerie pod širým nebem. Díla jsou v širokém rozptylu od figurativních po ryze abstraktní. Tato šíře je záměrná, bylo na ní pamatováno už ve stadiu výběru a souvisí právě s budováním galerie, která měla odrážet všechny současné sochařské tendence.

Význačným rysem hořického sympozia je však spojení s místem. Jedna z nejdůležitějších charakteristik sympozií je zde umocněna na nejvyšší míru. Nejde zde pouze o vazbu na prostředí lomu, ale na místo, které je už od dob baroka zosobněním stále živé sochařské tradice. V tom je hořické symposium ojedinělé i ve světovém měřítku.

Intersymposium keramiky Bechyně¹³⁹

Země: Československo (dnes Česká republika)

Charakter: mezinárodní, každoročně se opakující symposium v keramice

Materiál: keramika na bázi klasické červenice nebo porcelánu

1966 Antonín Bartoš **CS/CZ**, Carmen Dionyse **B**, Bohumil Dobiáš **CS/CZ**, Lisbeth Heid **CH**, Lubomír Jakubčík **CS/CZ**, Rufin Komínek **PL**, Alena Kroupová **CS/CZ**, Hans Lifka **CH**, Patriciu Mateescu **RO**, Kurt Ohnsorg **A**, Sarmite Ozolin **SU**, Jindřiška Radová **CS/CZ**, Klaus Schultze **D, F**, Gerda Spurey **A**, Lubor Těhník **CS/CZ**, Francine Timmers **NL**

11. července - 9. srpna

Přípravný výbor Bohumil Dobiáš, Karel Hetteš, Jaroslav Pýcha, Pravoslav Rada, Václav Šerák, Lubor Těhník, Jiří Tichý.

1967 Lee Babel **D**, Tony Benham **GB**, Ursula Benham **GB**, Bohumil Dobiáš **CS/CZ**, Helene Fischer **A**, Uli Günter **D**, Dagmar Hendrychová **CS/CZ**, Jan Hausner **CS/CZ**, Theodor Lugs **CZ**, Hedy Majoros **HU**, Johnny Rolf **NL**, Marina Sujetova **SU**, Václav Šerák **CS/CZ**, Marta Taberyová **CZ**, Lubor Těhník **CS/CZ**

Přípravný výbor Bohumil Dobiáš, Karel Hetteš, Jaroslav Pýcha, Pravoslav Rada, Václav Šerák, Lubor Těhník.

od 17. července (4 týdny)

1968 Slavoj Banzet **CS/CZ**, Birgitte Borjeson **DK**, Hans Borjeson **DK**, Bohumil Dobiáš **CS/CZ**, Tony Franks **GB**, Walter Gebauer **DDR/ D**, Antoinette Geneaux **CH**, Irene Mos **NL**, Filiz Özgüven **TR**, Hana Purkrábková **CS/CZ**, Jindřiška Radová **CS/CZ**, Anton Raidel **A**, Karl a Ursula Scheid **D**, Lucia Schulheite **SU/LT**, Robert Stultiens **NL**, Josef Sušienka **CZ/SK**, Lubomír Šilar **CS/CZ**, Lubor Těhník **CS/CZ**, Milan Vojnar **CS/CZ**

Přípravný výbor Bohumil Dobiáš, Karel Hetteš, Jaroslav Pýcha, Pravoslav Rada, Václav Šerák, Lubor Těhník, Jiří Tichý.

7. července – 3. srpna

1970 Juozas Adomonis **SU**, Bohumil Dobiáš **CS/CZ**, Marie Kotrbová **CS/CZ**, Elli Kuch **D**, Eileen Lewenstein **GB**, Děvana Mírová **CS/CZ**, František Pavlas **CS/CZ**, Pravoslav Rada **CS/CZ**, Djordje Rosič **YU**, Marie Rychlíková **CS/CZ**, Thomas Schafer **USA**, Imre Schrammel **HU**, Lewis Snyder **USA**, Kurt a Gerda Spurey **A**, Petr Svoboda **CS/CZ**, Marta Taberyová **CS/CZ**, Lubor Těhník **CS/CZ**, Anna Zamorska-Malicka **PL**

Přípravný výbor Bohumil Dobiáš, Karel Hetteš, Jaroslav Pýcha, Pravoslav Rada, Václav Šerák, Lubor Těhník, Magda Taberyová, Dagmar Tučná.

červenec

Další osudy: Symposium pokračovalo i nadále prakticky až dodnes, ovšem s ročními či dvouletými přestávkami. Některé ročníky se konaly v jiných městech (Karlovy Vary, Uherské Hradiště, Kunštát...).

¹³⁹ Oficiální název v letech 1967 a 1970. V letech 1966 a 1968 název přesně zněl Intersymposium ČSSR - Keramika Bechyně.

Literatura:

Dobové katalogy:

Intersymposium ČSSR Keramika Bechyně 1966. Katalog výstavy v Museu keramiky Bechyně. Text Jarmila Brožová. Praha: Svaz čsl. výtvarných umělců 1966..

Intersymposium keramiky Bechyně 1967. Katalog výstavy v Museu keramiky Bechyně. Text Dagmar Tučná.

Intersymposium ČSSR Keramika Bechyně 1968. Katalog výstavy v Museu keramiky Bechyně. Praha: Text Karel Hetteš, Dagmar Tučná. Praha: Svaz čsl. výtvarných umělců 1968.

Intersymposium keramiky Bechyně 1970 Katalog výstavy v Museu keramiky Bechyně. Text Jiří Šetlík. Praha: Umělecko-průmyslové museum v Praze, Alšova jihočeská galerie 1970.

Po rakouském Gmundenu druhé keramické sympozium na světě. Inspirace vzešla právě odtud a hned prvního ročníku se zúčastnil spiritus agens tamního sympozia Kurt Ohnsorg. Sympozium se konalo ve městě s dlouhou keramickou tradicí, ztělesněnou jak zdejší Střední uměleckoprůmyslovou školou keramickou, tak i Keramickými závody. Oba tyto subjekty se pak zapojily i do pořádání sympozia. Keramické závody ho vždy podporovaly finančně, škola zase prostory pro práci (školní ateliéry), materiálem včetně příměsí a pomocí při vypalování. V souvislosti se sympoziem vznikla myšlenka vybudovat muzeum, z něhož se pak stala pobočka Alšovy jihočeské galerie s monumentální, vlastně až příliš rozsáhlou stálou expozicí, v níž jsou prezentována díla, která na sympozium vznikla. Ze sympozia vzešlo vždy velké množství artefaktů – v roce 1967 350, 1968 na 300.

Materiálem byla klasická červenice, případně porcelán. Jde jednak „...o keramiku navazující na dlouholeté tradice tohoto odvětví, jednak o keramiku více či méně od nich odpoutanou, reagující na současné impulsy,¹⁴⁰ která tu převládá. (Tedy podobná situace jakov Gmundenu.)

1970 se pořádání ujalo čerstvě osamostatněné Umělecko-průmyslové muzeum a text do katalogu napsal jeho ředitel Jiří Šetlík, který zmiňuje i jedno předchozí sympozium teoretické.

¹⁴⁰ Intersymposium ČSSR Keramika Bechyně 1968. Katalog výstavy v Museu keramiky Bechyně. Praha: Text Karel Hetteš, Dagmar Tučná. Praha: Svaz čsl. výtvarných umělců 1968.

Simpozijum skulpture "Beli Venčac", Arandjelovac

Sochařské sympozium „Beli Venčac“, Arandjelovac

Země: Jugoslávie (dnes Srbsko)

Charakter: mezinárodní, každoročně se opakující kamenosochařské sympozium

Materiál: bílý mramor s šedavým nádechem (bílý venčac)

1966¹⁴¹ Matija Vuković **YU/SRB**, Angelina Gatalica **YU/SRB**, Shoshana Heimann **IL**, Mira Jurišić **YU/SRB**, Oto Logo **YU/SRB**, Maja Nikolić **YU/SRB**, Jovan Soldatović **YU/SRB**

1967 Ivan Kožarić **YU/HR**, Ksenija Ljubibratić **YU**, Nikola Milunović **YU/SRB**, Kosta Angeli Radovani **YU/HR**, Giancarlo Sangregorio **I**, Drago Tršar **YU/SLO**, Ana Viđen **YU/SRB**, Šime Vulas **YU/HR**

1968 Robert Couturier **F**, Milija Glisić **YU/SRB**, Claude Lhoste **F**, Vida Jocić **YU/SRB**, Branko Ružić **YU/HR**, Josef Schagerl **A**

1969 Petar Hadži Božkov **YU/MK**, Stanislav Hanzík **CS/ CZ**, Jovan Kratochvil **YU/SRB**, Slomo Selinze **F**, Dragan Popovski **YU**

1970 Dušan Džamonja **YU/HR**, Olga Jevrić **YU/SRB**, Stefan Manevski **YU/MK**, Giò Pomodoro **I**, Carlo Ramous **I**

1971 Vojin Bakić **YU/HR**, Vida Jocić **YU/SRB**, Jelisaveta Šober-Popović **YU/SRB**

Další osudy: Sympozium se konalo i nadále každoročně, v roce 1976 se zúčatnil např. Kengiro Azuma, v r. 1978 Lynn Chadwick.¹⁴²

Literatura:

Monografie:

Kol. autorů: *Simpozijum skulpture "Beli Venčac"*. Arandjelovac: Organizacioni odbor simpozijuma „Beli Venčac“, b,d.

Internet:

<http://mermerizvuci.rs>

Součástí města Arandjelovac s 25 000 obyvateli je Bukovička Banja, proslulé lázně s rozsáhlým parkem. Zde se v roce 1966 rozběhlo první sympozium v Srbsku v bílém mramoru, který se nazývá podle kamenolomu Venčac, respektive stejnojmenného vrchu nedaleko Arandjelovace. Sochy jsou pak prezentovány v lázeňském parku. Druhou akcí, která zde o něco později v roce 1968 vznikla, byl kulturní festival Mermer i zvuci (Mramor a zvuky), jehož součástí se sympozium stalo. V roce 1973 ještě přibyl mezinárodní festival World of Ceramics s keramickým sympoziem o rok později.

¹⁴¹ Publikace **Hartmann – Pokorný 1988**, s. 138 chybně uvádí, že se sympozium koná až od roku 1974 a tamní soupis autorů obsahuje velké množství chyb, které vznikly zejména přepisem jmen z latinky do azbuky. Tento soupis účastníků vznikl kompilací různých srbských internetových zdrojů.

¹⁴² Chadwicka organizátoři k účasti přemluvili, přestože mu byl skulptivní princip zcela cizí. Dostal ale dispozici kameníka, který sochu realizoval podle jeho modelu. Přes veškerou snahu, když se do Jugoslávie opakovaně vracel, však sochu nedokončil. A byť je dnes vystavena, autor je s ní velmi nespokojen. Lynn Chadwick, interviewed by Cathy Courtney. National Life Story Collection. Artists' Lives. In: <http://sounds.bl.uk/File.aspx?item=021I-C0466X0028XX-ZZZZA0.pdf>

Generační i stylový rozptyl účastníků sympozia je značný. Zatímco v prvním ročníku ještě převažovali srbští klasikové s různými polohami figurativního modernismu, později převládly abstraktní projevy. Ovšem ani potom neexistovala žádná závazná dramaturgie a najdeme zde i práce figurativní, jako např. dílo Stanislava Hanzíka *Básník a dívka*. Zobrazil v něm rozhovor dvojice postav, sedících vedle sebe, vyšel zde přitom z drobné bronzové studie *Starý muž a dívka* ze stejného roku v jeho typické expresivní figuraci. Vedle špičky jugoslávského sochařství (za všechny mezinárodně proslulý Ivan Kožarić, který zde vytvořil krásnou kompozici ze dvou organických tvarů) se už v šedesátých letech zúčastnili někteří mezinárodně proslulí sochaři, jako např. Ital Giò Pomodoro.

Mezinárodní sochárské sympóziium v kovu Košice

Země: Československo (dnes Slovensko)¹⁴³

Charakter: mezinárodní symposium v kovu, konající se každoročně od roku 1967 (přípravný ročník) do roku 1971

Materiál: kov

Iničiátoři: Juraj Bartusz, Alexander Trizuljak

1967 (0. ročník) Juraj Bartusz **CZ/SK**, Anton Cepka **CZ/SK**, Jan Hendrych **CS/CZ**, Alexander Trizuljak **CZ/SK**, Tomáš Rajlich **CS/CZ**

1968 Hiromi Akiyama **J>66F>68?D**, Natalino Andolfatto **I, F**, Juraj Bartusz **CZ/SK**, Leo Kornbrust **D**, Alexander Trizuljak **CZ/SK**

1969 Hiromi Akiyama **J>66F>68?D**, Pavol Binder **CZ/SK**, Jan Hendrych **CS/CZ**, M. La Barbera **I**, T. Nishikawa **J**, Paul Schneider **D**¹⁴⁴

1970 Štefan Belohradský **CZ/SK**, N. Glid **YU**, F. Hunnicutt **USA**, Vladimír Janoušek **CS/CZ**, L. Pennok **NL**

1971 Erna Masarovičová **CZ/SK**, Jozef Vachálek **CZ/SK**

Další osudy: Protože poslední ročník v roce 1971 doprovázely organizační problémy, nebyl ze strany vedení VSŽ zájem o další pokračování. A to i přesto, že čtyři další slovenská symposia probíhala dále, byť v okleštěné podobě, když jejich vedení převzala Slovenská národní galerie.¹⁴⁵ Bohužel podobně jako v Ostravě, zde však ještě důsledněji, byla v osmdesátých letech velká část plastik odstraněna a zničena, zčásti z ideologických důvodů, zčásti asi z neochoty řešit jejich konzervování. Na místě zůstala jen jedna ze tří soch od Akiyamy, velká Andolfattova socha a menší ze dvou Kornbrustových realizací. Tyto sochy byly nedávno nově natřeny a zdá se, že se jim nyní dostává pravidelné péče.

Literatura:

Dobové katalogy:

Sympóziá 1973

Literatura k jednotlivým účastníkům:

Zum Stahlsymposion in Košice / Slowakei 1969. Vzpomínka Paula Schneidera. In: **Wortmann 2006**, s.145.

Dobové texty:

Saučín, Ladislav: Ocel– materiál sochárský. *Výtvarný život* 5/1969, s. 2-9

¹⁴³ V soupisech k tomu roku uveden není, ale píše o něm Schneider ve své vzpomínce. Účast hned ve dvou ročnících vysvětluje skutečnost, že Akiyama vytvořil na sympoziu hned několik monumentálních soch. Zum Stahlsymposion in Košice / Slowakei 1969. Vzpomínka Paula Schneidera. In: **Wortmann 2006**, s.145.

¹⁴⁴ Tomáš Rajlich není uveden v soupisu v **Sympóziá 1973**, nejspíš z proto, že v té době už byl v emigraci.

¹⁴⁵ „Za těchto okolností můžeme jen litovat, že se roku 1972 neuskutečnilo mezinárodní sochařské symposium v kovu při VSŽ v Košicích, ačkoliv právě o něj byl mezi zahraničními účastníky největší zájem. Vedení VSŽ se rozhodlo symposium neotevřít po nedostatečném zabezpečení minulého ročníku (1971).“ Medzinárodné výtvarné sympóziá na Slovensku roku 1972. *Výtvarný život* 6/1973, s. 15 ad.

Košice jsou dalším zástupcem kategorie „symposium v železárnách“ podobně jako Kapfenberg, Ostrava či Elbląg. V tomto případě byl dokonce jeden z iniciátorů - Juraj Bartusz - zaměstnaný jako podnikový výtvarník (obdobně byl Kwiatkowsky zaměstnán jako výtvarník v Zamechu v Elblągu). Bartusz se spolu s dalším iniciátorem Alexandrem Trizuljakem zúčastnil už onoho přípravného ročníku. Jak to bylo na Slovensku obvyklé, Svaz přidělil sympoziu teoretika – v roce 1968 jím byl Ladislav Saučín, který o sympoziu obsáhle referoval v časopise Výtvarný život.

První řádný ročník v roce 1968 byl poznamenán srpnem 68. Dva pozvání výtvarníci nakonec nepřijeli, namísto nich byli narychlo osloveni účastníci právě končícího symposia ve Vyšných Ružbachách – Akyama a Andolfatto. Vedle nich se zúčastnil Leo Kornbrust a dva Slováci, kteří byli již na předsympoziu - Trizuljak a Bartusz. Většina z nich zde vytvořila hned několik prací. Ze symposia pak byla na přelomu 68/69 uspořádána výstava ve Východoslovenské galérii představující drobné plastiky, skici a dokumentaci velkých prací.

Dle vzpomínky Jana Hendrycha zde byly mimořádně exkluzivní podmínky k práci. „Ze šrotu, co jsme si našli, ale to byly takhle tlustý pancíře, to bylo ještě socialistický hospodářství, tak na tom tolik nezáleželo. Třeba ten Němec, když si vzpomněl, že to bude z naprosto dokonalého materiálu, tak to zkrátka z naprosto dokonalého materiálu bylo. Tam byl problém, že nikdo nedovedl profesionálně svařovat, takže jsme si to tam tak přiřukli, a bylo tam pár svářečů, kteří nám to vysvařovali.“¹⁴⁶ Oním Němcem byl Paul Schneider, zakladatel symposia Steine an der Grenze v Sárku, jehož vzpomínka vyznívá podobně „Pomáhalo nám devět dělníků, kteří, když neměli zrovna jinou práci, nám byli k dispozici. Východu šlo o reklamu, pro reklamu by udělali všechno.

Myslím, že jsem tam zpracoval přes 30 tun oceli. Udělal jsem dvě velké sochy, v tom čase to ještě bylo absolutně volné. (...) Materiál jsme dostávali přímo z pásu.“¹⁴⁷

Schneider dále vzpomíná na fantastickou atmosféru v železárnách – všude byl olej, špína a hluk, od roztaveného železa odlétávaly jiskry...

Ocel, ještě více než jiný kov, vyžadovala práci v geometrických objemech a hladkých plochách, což je rozdíl v porovnání s jinými sympozii kovů, kde jsou práce mnohem strukturovanější a pracující i s texturou svárů a amorfní hmoty. Symposium se tak přesně potkalo s duchem doby - zejména Bartusz, Andolfatto či Akiyama přišli s velkorysími řešeními v podobě monumentálních plastických znaků.

¹⁴⁶ Z rozhovoru s autorem.

¹⁴⁷ Zum Stahlsymposion in Košice / Slowakei 1969. Vzpomínka Paula Schneidera. In: **Wortmann 2006**, s.145. „Bez tohoto velkorysího a průmyslového zabezpečení by asi umělci, kterým kov nebyl životním osudem, jen tápali, marnili příliš mnoho energie na zdolávání elementárních věcí.“ Saučín, Ladislav: Ocel – materiál sochárský. Výtvarný život 5/1969, s. 3.

Forma Viva, Maribor

Země: Jugoslávie (dnes Slovinsko)

Charakter: mezinárodní symposium v betonu, proběhlo celkem čtyřikrát většinou s tříletými odstupy

Materiál: beton

1967 Tone Lapajne **YU/SLO**, Takeshi Kudo **J**, Lino Tiné **I**

1970 Bradford Graves **USA**, Momčilo Krkovič **YU/SRB**, Masami Masuda **J**, Vlasta Tihec **YU/SLO**

Další osudy: Symposium proběhlo ještě dvakrát (1973, 1977). V roce 1983 byla vydána rozsáhlá monografie, ohlížející se za dosavadní historii všech čtyř symposií Forma Viva.

Literatura:

Dobové katalogy:

Forma viva. Mednarodni simpozij Kiparijev - International Symposium of Sculptors, Kostanjevica - Maribor – Portoroz, 1967 – 1968, katalog

Monografie:

Forma Viva 1983

Poslední ze čtveřice symposií Forma Viva se konalo v Mariboru, historickém městě se 160 000 obyvateli na severozápadě Slovinska, které prošlo po druhé světové válce ohromným rozvojem. Expanze průmyslu přinesla i potřebu nových bytových kapacit, takže kolem historického jádra začala vyrůstat nová monotónní sídliště. Program zdejšího symposia byl zaměřen právě na „humanizaci“ těchto nových částí města. Jedná se o první symposium výhradně v tomto materiálu (některé betonové sochy vznikly v roce 1965 na sympoziu v Los Angeles a 1967 v Grenoblu), až o rok později se konalo jednorázové symposium k olympiádě v Mexico City. Zahraniční účast byla velmi pestrá, ovšem žádný z účastníků nepředstavuje výraznou osobnost mezinárodní umělecké scény a také jugoslávští účastníci nepatří k absolutní špičce. Velkoformátové abstraktní sochy – sloup Itala Lino Tiného přesáhl na výšku 10 m – nelze převést na jednoho jmenovatele, nejčastěji se tu objevuje splývavé tvarosloví organického charakteru.

Mezinárodní sympozium prostorových forem Ostrava

Země: Československo (dnes Česká republika)

Charakter: mezinárodní sympozium v kovu původně koncipované jako bienále, proběhlo však pouze dvakrát, v devadesátých letech jednorázově obnoveno (1993-4)

Materiál: různé druhy kovu (ocel, litina atd.), barva

Organizátor: Evžen Tošenovský (komisař)

1967 Štefan Belohradský **CZ/SK**, Janez Boljka **YU/SLO**, Jerzy Jarnuszkiewicz **PL**, Jo Oda **J**, Barna von Sartory **HU >D, A**, František Štorek **CS/CZ**, Aleš Veselý **CS/CZ**
Oficiálními účastníky sympozia byli i dva ostravští architekti Josef Havlíček a Jan Palkovský, kteří v rámci sympozia navrhli pro Komenského sady *Pavilon umění*. Objekt měl sloužit k výstavám skic a modelů ze sympozia.

1969 Nicola Carrino **I**, Oto Cienciala **CR/CZ**, Karel Nepraš **CR/CZ**, Yves Trudeau **CDN**, Karl Age Riget **DK**, Rudolf Valenta **CS/CZ >D**

I tentokrát byli oficiálními účastníky sympozia architekti Bronislav Firl a Radim Ulmann, kteří pro Komenského sady navrhli *Sallu terrenu* pro výstavy skic a modelů ze sympozia.

Další osudy: Díla osazená poblíž samotného centra v Komenského parku u Nové radnice byla počátkem 70. let demontována. Některá z nich demontáž nepřežila (Karl Age Riget, Barna von Sartory, Janez Boljka), jiná byla někdy kolem roku 1974 umístěna na méně exponovaná místa, kde je ovšem čekal neméně tristní osud. Jarnuszkiewiczova práce byla přemístěna do Keramické ulice v Ostravě, při demontáži se značně poškodila a v dubnu 1994 již byla zcela zničená. Péči organizačního výboru obnoveného sympozia však byla z trosk zrekonstruována a následně nově osazena. Socha Jo Ody instalovaná v ZOO Ostrava jako dekorace v odpočinkové zóně pro děti byla sešrotována až těsně po revoluci počátkem r. 1990. Větší štěstí měly tři sochy, které našly azyl ve Frýdlantu n./O., které se všechny podařilo v devadesátých letech zachránit. Valentova socha se ocitla u koupaliště u motelu Panorama, Trudeauova kompozice u železničního nádraží (nainstalována obráceně) a Ciencialova práce v parku za městským úřadem. Horší osud potkal práce, které byly „deponovány“ ve Vésce u Oder. Přežila pouze Belohradského konkrétní kompozice umístěná stranou u polní cesty. Neprašova *Rodina připravená k odjezdu*, převezená k místnímu koupališti, ani nebyla instalována na novém místě a v letech 1980-88 podlehla zcela zkáze. Pobyt na koupališti ve Vésce nepřežila ani Carrinova abstraktní kompozice a v devadesátých letech byly na místě naezeny jen zlomky smaltovaných desek, použitých na opravu místního kiosku. Nejlépe dopadly sochy, o jejichž osud se postarali sami jejich autoři. Veselý si *Kaddish* odvezl do svého ateliéru ve Středoklukách, Štorek svoji sochu daroval Hlučínu a dodnes je umístěna před ZŠ Hlučín-Rovně. Po roce 1989 se objevily na půdě ostravské Unie výtvarných umělců úvahy o obnově sympozia (stáli za nimi spoluorganizátor sympozia z roku 1969 arch. Radim Ulmann a Eduard Ovčáček) a o záchraně pozůstatků předchozích ročníků a jejich důstojnou instalaci. Nakonec se podařilo zachránit pět soch (Valenta, Trudeau, Cienciala, Belohradský, Jarnuszkiewicz), které po restaurování našly nové místo v parku M. Horákové. Zde je doplnily výsledky dalšího ročníku sympozia, které začlo 1993 a bylo dokončeno instalací v r. 1994. Jeho specifikem bylo, že se ho zúčastnili výhradně ti účastníci, jejichž práce byly zničeny – účast přijali čtyři z nich (Nepraš, von Sartory, Oda, Carrino), Riget se omluvil, Boljka neodpověděl. U příležitosti tohoto sympozia byl vydán katalog, mapující všechny ročníky sympozia.

Literatura:

Dobové katalogy:

Mezinárodní sympozium prostorových forem. Katalog výstavy. Text Evžen Tošenovský. Ostrava 1967.

Monografie:

Mezinárodní sympozium prostorových forem, International Symposium of Spatial Forms, Ostrava 1993/94. Texty Štefan Belohradský, Nicola Carrino, Karel Nepraš, Jo Oda, Václav Pastrňák, Evžen Tošenovský, Barna von Sartory. Ostrava: nakladatelství SFINGA ve spolupráci s organizačním výborem sympozia a GVU v Ostravě 1995.

Jak dokládá název stejný jako u sympozia v polském Elblągu, inspirací pro ostravské sympozium byla nejspíš účast ostravského Eduarda Ovčáčka na tomto sympoziu, kterého se v roce 1965 zúčastnil spolu s Janem Hendrychem a Milošem Urbáskem. V českém prostředí jde o první akci spojenou se zásadní podporou průmyslového podniku (ve stejném roce proběhl přípravný ročník sympozia v Košicích, o rok později se uskutečnilo Artchemo v Pardubicích). Zároveň je to poprvé, kdy u nás do akce významněji vstupuje jako sponzor i město - Ostrava totiž v roce 1967 slavila 700 let své existence. I v českém prostředí se tak objevuje sympozium pojaté jako součást regionální kulturní politiky a výraz reprezentace města. Specifikem ostravského sympozia byla účast dvojice architektů v každém ročníku. Každá dvojice navrhla jeden drobný objekt do Komenského sadů - Pavilon umění a Sallu terrenu. Ty měly sloužit k prezentaci skic a modelů ze sympozia, k jejich realizaci už ale nedošlo. Za tímto silným angažmá architektů může být i to, že komisařem sympozia byl také architekt - Evžen Tošenovský.¹⁴⁸ Ten zdůrazňuje jako hlavní podněty snahy „o překonání kulturního provincialismu a o nalezení vlastní kulturní tváře Ostravy, resp. založení určité tradice.“¹⁴⁹

Všechny objekty vznikly za pomoci Vítkovických železáren v široké škále přístupů a materiálů (litina, svařovaná ocel, plechy, nerůznější svařované konstrukce). Převládá striktní geometrie, ostatně velká část účastníků byla členy Klubu konkretistů - a to nejen ti čeští (Ovčáček, Belohradský, Valenta). Hned další tři zahraniční autoři (Oda, Carrino, Jarnuskiewicz) se v roce 1968, tedy mezi dvěma sympozii, zúčastnili první výstavy Klubu v Jihlavě.¹⁵⁰ Boljka a Veselý byli ještě spjatí s estetikou informelu, kdežto Nepraš a Štorek už patří k výrazným představitelům nové figurace.

Za zdůraznění stojí kvalitní mezinárodní účast, v níž byli vyváženě zastoupeni umělci čeští a z východních a západních zemí (v poměru 3:2:2, respektive 3:0:2). Nejvýznamnější sochou, která zde vznikla, byl Veselého *Kaddish*.¹⁵¹ (Veselý využil možností, které sympozium nabízelo, a zůstal zde pracovat ještě dlouho poté a také zde vytvořil další sochy v podobném duchu.) Autor se zde pokusil vykročit ze své informelní estetiky, v té době již neaktuální, do jiných oblastí a svůj tradiční slovník (ostny, stigmata) doplnil motivy odvozenými ze surrealismu (kloubovitě nohy, pařáty). V r. 1969 byla socha převezena na výstavu Socha a město do Liberce, kde za ni autor získal Cenu M. Brauna 1. stupně.

¹⁴⁸ Jeho syn Evžen Tošenovský ml. se stal v 90. letech ostravským primátorem a významně se zasloužil o záchranu výsledků sympozia i o porevoluční ročník s katalogem, který celou historii sympozia zpracoval..

¹⁴⁹ Mezinárodní sympozium prostorových forem. Ostrava 1993/94. Ostrava: SFINGA 1995, s. 11.

¹⁵⁰ Klub konkretistů a hosté. Katalog výstavy v OGV Jihlava. Jihlava 1968.

¹⁵¹ Židovská modlitba za zemřelého. Název odkazuje k smrti autorova otce v průběhu sympozia.

Le premier symposium de sculpture en France, Grenoble

První sochařské sympozium ve Francii, Grenoble

Země: Francie

Charakter: jednorázové mezinárodní sochařské sympozium u příležitosti ZOH v Grenoblu 1968

Materiál: různý (kámen – mramor, žula, beton, kov – korten, hliník, dřevo)

1967 Natalino Andolfatto **I, F**, George Apostu **RO**, Ivan Avoscan **F**, Miloslav Chlupáč **CS/CZ**, Costas Coulentianos **GR>45F**, Maxime Descombin **F**, Magda Franck **HU>ARG, F**, Gigi Guadagnucci **IT>53F**, Morice Lipsi **F**, Yasuo Mizui **J >53F**, Ervin Patkai **HU>56F**, Robert Roussil **CDN>56F**, Pierre Székely **HU >F**, Eugène Van Lansweerde **NL**, Joseph Wyss **CH**
červenec - srpen

Literatura:

Dobové katalogy:

Le Premier Symposium Français de Sculpture. Grenoble, été 1967. Katalog sympozia. Text Denys Chevalier. Grenoble 1968.

Po Tokiu druhé z řady sympozii, přidáných k velké světové akci – v tomto případě k zimním olympijským hrám, které se konaly v únoru 1968. Zúčastnil se ho jak Yasuo Mizui, ve Francii usazený Japonec, který byl v Tokiu hlavním organizátorem, tak Morice Lipsi, jeho další účastník, který se – jako příslušník generace, která nastoupila ještě před první světovou válkou, a tudíž doyen francouzského sochařství – stal předsedou sympozia. Mizui zde dokonce vytvořil práci stejného druhu jako v Tokiu – po *Velké zdi* u tamního olympijského stadionu to zde byla *Mur de Grenoble* v olympijské vesnici, dva úseky 40 metrů dlouhé zdi s dekorativním reliéfem připomínajícím archaické ornamenty.

Z vazby na olympiádu vyplynuly základní parametry, poněkud odlišné od „standardních“ sympozii: olympijská (vlastně i sympoziální) rétorika o spolupráci a propojování národů, sochy koncipované jako výzdoba do areálů nově vybudovaných pro olympijské hry (olympijská vesnice) nebo absence jednoty materiálu, neboť se sympozium nevázalo na žádný průmyslový provoz a naopak i v této oblasti chtělo zdůraznit různorodost. Organizátoři se také snažili zajistit účastníky z co nejvíce zemí (a kontinentů) a tudíž se tu objevují ze sympoziálního hlediska exotické země jako Argentina či Řecko (kolébka olympijských her) – většinou však šlo o sochaře natrvalo usazené nebo alespoň vystudované ve Francii. Vedle toho Mizui pozval okruh SM, do něhož sám patřil (dále Chlupáč, Székely, Wyss). Také zakladatel kanadských sympozii Roussil, který pracoval ve dřevě, se zúčastnil prvního ročníku sympozia Forma Viva. Některé sochaře najdeme v dalších letech i u nás. Ještě téhož roku pozval Miloslav Chlupáč do Vyšných Ružbach Morice Lipsiho a Yasuo Mizuiho, následujícího roku přijel Natalino Andolfatto, který se pak zúčastnil i sympozia v Košicích. O rok později přijíždí do Hořic Ivan Avoscan.

Symposion Lindabrunn

Symposium Lindabrunn

Země: Rakousko (Dolní Rakousko)

Charakter: každoroční dodnes existující mezinárodní sochařské sympozium; v prvním ročníku výhradně rakouská účast, pak mezinárodní s převahou rakouských účastníků a Japonců.

Materiál: lindabrunnský konglomerát

Organizátoři: Mathias Hietz

1967 Franz Xaver Hauser **A**, Mathias Hietz **A**, Oskar Höfinger **A**, Kurt Ingerl **A**, Fritz Jakob **A**, Hermann Klinger **A**, Robert Mussi **A**, Jörg Schwarzenberger **A**, Hannes Turba **A**

1968 Carlo Canestrani **I**, Kroum Dimitrov Damjanov **BG**, Mathias Hietz **A**, Oskar Höfinger **A**, Peter Holowka **A>CH**, Franz Katzgraber **A**, Gero Müller-Goldegg **D**, Takera Narita **J**

1969 Claudio Capotondi **I**, Otto Eder **A**, Mathias Hietz **A**, Gottfried Höllwarth **A**, Stefan Kamenczky **H**, Gero Müller-Goldegg **D**, Osamu Nakajima **J**, Oswald Stimm **A**, Matija Vuković **YU**, Herbert Wassenegger **A**, Hidekazu Yokozava **J**

1970 Gerhard Class **CDN**, Franz Katzgraber **A**, Gerhard Laber **A**, Fritz Pilz **A**, Johann Reischer **A**, Jörg Schwarzenberger **A**, Shigeru Shindo **J**, Jiro Sugawara **J**, Maciej Szankowski **PL**, Hermann Walenta **A**

1971 Kroum D. Damianov **BG**, Wolfgang Haidinger **A**, Mathias Hietz **A**, Hermann Klinger **A**, Laszlo Kutas **H**, Hiroshi Ohnari **J**, Johann Reischer **A**, Kou Wakabayashi **A**, Takane Watanabe **J**

Další osudy: Symposium se konalo každoročně po třicet let až do roku 1997. Později se soustředilo na kolektivní práci v amfiteátru „Komunikačního centra“ a na realizace pro určitá místa (okolí veřejných budov apod.).

Literatura:

Monografie:

Hietz, Matthias: Symposion Lindabrunn. In: Hartmann – Pokorný 1988, s. 44 an.

30 Jahre Symposion Lindabrunn. Grillenberg: Verein Symposion Lindabrunn 1998.

Enzesfeld-Lindabrunn je dvojměstí s 4000 obyvatel vzdálené pouhých 40 km od Vídně. V roce 1967 zde z iniciativy sochaře Mathiase Hietze a za podpory Prantla vzniklo další, vedle SM, jímž se inspirovalo, a Krastalu třetí pravidelně se opakující sympozium v Rakousku. Od roku 1973 se koncepce změnila: díky poloze nedaleko Vídně začalo být místo navštěvováno lidmi jak během sympozia, tak i po zbytek roku. V průběhu sympozia 1973 zde proběhla mnoho hudebních a divadelních akcí a sochaři se příští rok rozhodli vybudovat tzv. komutační centrum – amfiteátr, kde by tyto akce mohly probíhat. Lindabrunn se pak stal oblíbeným místem setkání pod širým nebem navštěvovaným vídeňským publikem. Do roku 1984 pak sochaři vytvořili ještě další společné práce (např. v roce 1976 *Gesteinsformation* a *Steinfluss*, 1977 *Landschaftsteppich*, 1978 *Säulen*). Tento přístup – tedy kolektivní práce landartového rázu - se pak stal hlavní charakteristikou sympozia.

Symposion Krystal Symposium Krystal¹⁵²

Země: Rakousko (Korutany)

Charakter: každoroční dodnes existující mezinárodní symposium v mramoru; 1968 a 1969 zčásti probíhalo i v Europaparku v Klagenfurtu, kde jsou sochy dodnes prezentovány; 1970-73 takřka výhradně rakouská účast, pak opět mezinárodní.

Materiál: krystalický mramor

Karl Prantl, Felix Orsini Rosenberg, Christa Hauer a pravděpodobně také Otto Eder, který organizaci převzal od roku 1968

1967 Hans Bischoffshausen **A**, Miloš Chlupáč **CS/CZ**, Cichan (?) **CS**, Otto Eder **A**, Makoto Fujiwara **J**, Bruno Gironcoli **A**, Janez Lenassi **YU/SLO**, Karl Prantl **A**, Adolf Ryszka **PL**, Zdeněk Šimek **CS/CZ**, Hajime Togashi **J**, David Aven Zirhan **F**.

1968 Otto Eder **A**, Makoto Fujiwara **J**, Bruno Gironcoli **A**, Milena Lah **YU/HR**, Janez Lenassi **YU/SLO**, Hermann J. Painitz **A**, Karl Prantl **A**, Adolf Ryszka **PL**, František Štorek **CS/CZ** **Symposion Krystal**, Hajime Togashi **J**, Arthur D. Trantenroth **D**

1969 Cichan (?) **CS**, Miloš Chlupáč **CS/CZ**, Otto Eder **A**, Makoto Fujiwara **J**, Leo Kornbrust **D**, Osamu Nakajima **J**, Heliane Wiesauer-Reiterer **A**, David Aven Zirhan **F**, N. Reische **D**

1970 Otto Eder **A**, Irmgard Frauwallner **A**, Margarethe Herzele **A**, Günther Kraus **A**, Hans Muhr **A**, Peter Ranacher **A**, Viktor Rogy **A**, Karl Stark **A**, Oswald Stimm **A**, Heliane Wiesauer-Reiterer **A**

1971 Otto Eder **A**, Margarethe Herzele **A**, Günther Kraus **A**, Hans Muhr **A**, Peter Ranacher **A**, Ilse Stimm **A**, Oswald Stimm **A**, Heliane Wiesauer-Reiterer **A**, Herbert Wochinz **A**, Werner Würtinger **A**

Další osudy: Symposium dál nepřetržitě pokračuje až do dnešní doby, zavedlo se jako jedna z nejvýznamnějších akcí svého druhu v Evropě a postupně zde vzniklo i zázemí pro pobyt sochařů.

Literatura:

Monografie:

Kunst im Steinbruch. 40 Jahre Bildhauersymposien 1967-2007. Sborník textů různých autorů. Klagenfurt: [kunstwerk] krystal, Ritter 2008.

Symposium v mramorovém lomu Krystalu nedaleko Villachu, kde se těží proslulý krystalický mramor, je vedle SM a Lindabrunnu třetím tradičním rakouským kamenosochařským sympoziem a jako jediné z nich dodnes běží. Za vznikem sympozia stojí rakouský sochař Otto Eder. Eder studoval u Wotruby (diplom 1952), ale v posledních letech studia s ním měl vážné konflikty. Když s problémy zakončil v roce 1952 školu, uchýlil se do rodných Korutan, kde objevil historický lom na mramor v Krystalu. V roce 1960 navázal první kontakty s vídeňskou Galerií im

¹⁵² Tento název se ustálil od roku 1970, předtím 1967 - 1. europäisches Bildhauersymposion im Krystal / Kärnten, 1968 - Symposion Europapark Klagenfurt 1968, 1969 - Symposion Krystal – Europapark Klagenfurt 1969.

Griechenbeisl, vedenou Christou Hauer a jejím manželem, rovněž z Korutan pocházejícím malířem Johannem Fruhmannem. Tato galerie měla od začátku velmi blízko k sympoziálnímu hnutí (1962 a 1966 zde např. byly vystaveny menší sochy, které vznikly v rámci sympozií v SM). Zde potkal i Karla Prantla. Díky tomu se sám v roce 1962 zúčastnil sympozia Forma Viva v Portoroži a později i sympozia v Lindabrunnu (1969). Právě v okruhu galerie vznikla myšlenka na sympozium v mramoru v jeho Korutansku.

Heidi Hildebrand z Galerie in der Wulfengasse v Klagenfurtu a architekta Felixe Orsiniho Rosenberga. Ten v prvních ročnících zajišťoval ubytování na svém zámku Damschach u Villachu. Sympozium se mohlo konat především díky podpoře Pro Edera bylo od začátku důležité integrovat výsledky do městského prostředí. Organizoval interdisciplinární fóra s architekty a snažil se sochy umísťovat v Klagenfurtu. Druhý a třetí ročník jsou přímo spjaty s nově zřízeným Europaparkem v Klagenfurtu, od Krastalu vzdáleném 50 km, kde část sochařů přímo pracovala. Při tehdejší neexistenci ubytování v lomu to bylo i logické. Nicméně většina soch je instalována podél cest ve venkovském regionu v okolí Krastalu. Sochařský projev, který zde vznikal, odpovídá svým charakterem zhruba SM – tvrdý materiál ani figuraci nepřipouští.

Prvními účastníky jsou také klasici z okruhu SM (Miloš Chlupáč, Janez Lenassi, Karl Prantl, Adolf Ryszka, Makoto Fujiwara), v prvních ročnících dokonce přijížděli opakovaně, což například v SM bylo velmi zřídka. Z českých autorů se zúčastnili Miloš Chlupáč [obr. 11], František Štorek a Zdeněk Šimek.¹⁵³ *Mobil* Zdeňka Šimka je zejména díky materiálu, který umožnil vytvoření dokonale symetrického hladkého a čistého tvaru bez výraznější textury, jednou z jeho nejvýraznějších soch vůbec, „ztělesnění platónské ideje absolutního prostoru“, jak o ní ve své vzpomínce mluví Miloš Chlupáč.¹⁵⁴

¹⁵³ Vedle toho je v soupisu účastníků uváděn bez křestního jména jakýsi Cichan (?), nejspíš se však jedná o omyl. Kunst im Steinbruch..., s. 202.

¹⁵⁴ Chlupáč, Miloslav, b.n.: In: **Šimek 2006**, s. 115.

Symposion europäischer Bildhauer Springhornhof, Neuenkirchen (Lüneburger Heide)
Symposium evropských sochařů Springhornhof, Neuenkirchen (Lüneburger Heide)

Země: Německo (Dolní Sasko)

Charakter: mezinárodní jednorázové sochařské sympozium v kameni

Materiál: nalezené balvany

Iniciátor: Ruth a Wilm Falazik, Galerie Springhornhof Falazik, Neuenkirchen

1967 Roberto Barnacchi **I**, Nardo Dunchi **I**, Yngve Holmberg **SWE**, Rolf Jörres **D**, Erich Reischke **D**, Max Sauk **D**, Pierre Schumann **D**, Takeru Narita **J**, Zdeněk Šimek **CS/CZ** září

Další osudy: Sympozium stálo na počátku bohatých aktivit Galerie Falazik (po brzké smrti Wilma Falazika v roce 1972 převzala veškerou práci jeho žena Ruth). Většinou šlo o akce v okolní krajině, často na principu sympozia (např. projekt KUNST-LANDSCHAFT v letech 1974-78). Později byl na podporu těchto neziskových aktivit založen Kunstverein Springhornhof, který Ruth Falazik vedla až do své smrti v r.1997.

Literatura:

Monografie:

Falazik, Ruth: Entstehung und Entwicklung des Projektes „Kunst – Landschaft“ in Neuenkirchen. In: **Hartmann – Pokorný 1988**, s. 62 an.

Dobové katalogy:

Symposion europäischer Bildhauer Springhornhof. Neuenkirchen / Soltau: Galerie Falazik 1967.

Internet:

<http://www.springhornhof.de>

Lüneburger Heide - Lüneberské vřesoviště – je velká plochá oblast na severovýchodě Dolního Saska mezi městy Hamburg, Brémy a Hannover, kde se udržela charakteristická krajina této oblasti s vřesovišti, hlubokými lesy a loukami. Dnes je využívána jako turistická oblast, velká část je chráněna jako přírodní park. Neuenkirchen je malá vesnice přímo v jejím centru. V polovině šedesátých let se zde usadili bohumští galeristé Ruth a Wilm Falazikovi. Koupili si zde Springhornhof, hospodářský dvůr ze 17. století, jehož stáje a stodoly přestavěli na výstavní prostory. Zde prezentovali jak vlastní sbírky, tak i skupinové výstavy včetně experimentálních projektů často na bázi sympozií pro okolní krajinu.

První takovouto akcí bylo mezinárodní kamenosochařské sympozium, které proběhlo v září 1967. Sochaři zde za velkého zájmu a pomoci místní veřejnosti pracovali s bludnými kameny, které byly dovezeny z okolí. Sympozium tak naplnilo původní Prantlovu sympoziální myšlenku jednoty místa, kde se pracuje, odkud pochází materiál a kde jsou pak prezentovány sochy. Ty zde byly totiž vystaveny ve vesnici a v okolí Springhornhofu. Vytvořené sochy odpovídaly materiálu, který byl k dispozici – jsou nižší a drobnější, než bývá na sympoziích pravidlem, často mají oblé tvary. Platí to i pro sochu Zdeňka Šimka, který balvan pouze na jedné straně upravil zářezem měkké křivky. Dále se zúčastnili matadoři sympozií (E. Reischke, R. Jörres, T. Narita), z ostatních patří zejména Dunchi a Schumann k výraznějším představitelům tehdejšího sochařství.

International Sculpture Symposium in High Park, Toronto

Mezinárodní sochařské sympozium v High Parku, Toronto

Země: Kanada (Ontario)

Charakter: jednorázové mezinárodní sochařské sympozium v různých materiálech

Iniciátor: torontský sochař Gerald Gladstone

1967 Irving Burman **CDN**, Hubert Dalwood **GB**, Wessel Couzijn **NL**, Menashe Kadishman **IL**, William Koochin **CDN**, Mark di Suvero **USA**, Pauta Saila **CDN**, Bernard Schottlander **GB**, Armand Vaillancourt **CDN** (celkem 12, ostatní zatím neznámí)
červenec, srpen

Další osudy: Osm soch zůstalo v parku (Dalwood, Couzijn, Kadishman, Koochin, 2x Mark di Suvero, Schottlander, nedokončená Burmanova). 1979 byla nedokončená Vaillancourtova 170tunová socha vrácena autorovi.¹⁵⁵ Sochy nejvýznamnějšího účastníka sympozia Marka di Suvera byly v roce 2010 ve značně zuboženém stavu převezeny k němu do ateliéru a po opravě instalovány na jiných místech v Torontu.

Literatura:

Další literatura:

Warkentin, John: *Creating Memory: A Guide to Outdoor Public Sculpture in Toronto*. Toronto: Becker Associates 2010, s. 293 - 294.

Internet:

Allan, Ron: *Sculpture Hill*. *High Park News, Summer 2005*. Interhetová verze: <http://www.highparknature.org>

V roce 1967 slavila Kanada sto let od vzniku státu. Torontské sympozium zorganizované zdejším sochařem Geraldem Gladstonem bylo jednou z akcí k tomuto výročí. Po velkorysé výběrové akci - bylo rozesláno 400 pozvánek, došlo 250 odpovědí – bylo vybráno 12 umělců, z toho 4 z Kanady. Co se zahraniční účasti týče, převažují sochaři, pro které byla účast na sympoziu výjimečnou záležitostí. Mezi nimi najdeme i některá z prestižních jmen umění té doby, zejména z oblasti minimalistické svařované plastiky (Dalwood, Couzijn, Kadishman a především di Suvero). Ale najdeme tu i zcela realistickou figuraci (Koochin). Sympozium bylo velkoryse sponzorováno městem, centrální i provinciální vládou a místními podniky. Panovaly zde opravdu velkorysé podmínky: vedle standardního zajištění materiálu a pobytu dostal každý ze sochařů 2000 dolarů jako stipendium, sochy zůstaly v majetku města. (Zprávy o tom dolehly až do Čech, neboť Preclík pak pozval Dalwooda do Hořic. Vzpomínal pak na to, že mu nemohl poskytnout podmínky, jaké byly běžné na některých sympoziích na západě - neuvědomuje si však, že Toronto bylo opravdu výjimečným podnikem.) Všichni umělci přijeli na místo a pracovali v budově bývalé Lesnické školy (Forest School). Sedm soch nakonec zůstalo na místě, tři další byly přemístěny do National Gallery Ottawa, McMichael Canadian Collection v Kleinbergu a Art Gallery of Ontario.

¹⁵⁵ Vaillancourt byl québecký nacionalista a trval na názvu *Je me Souviens*, což bylo heslo tamních nacionalistů. To vyvolalo trvalý autorův spor s pořadateli, vyřešený až odvozem sochy.

Medzinárodné sochárske sympóziium v dreve Moravany nad Váhom

Země: Československo (dnes Slovensko)

Charakter: každoročně se konající mezinárodní sochařské sympozium ve dřevě

Materiál: dřevo

Organizátoři: jedním z organizátorů byl Alexander Trizuljak

1967 (nultý ročník) Jan Koblasa, několik dalších slovenských sochařů¹⁵⁶

1968 Vladimír Kompánek **CZ/SK**, Stanisław Kulon **PL**, Pierre Merlier **F**, Vladimír Môt'ovský **CZ/SK**, Giuseppe Spagnulo **I**, Yuichi Yonebayashi **J**

1969 Juraj Bartusz **CZ/SK**, Slavoj Nejdrl **CS/CZ**, Vittorio di Muzio **I**, Jozef Vachálek **CZ/SK**

1970 Y. Amemyia **J**, István Bencsik **HU**, Juraj Kočiš **CZ/SK**, Vittorio di Muzio **I**, Stanisław Słonina **PL**

1971 Antonina Wysocka-Jonczak **PL**, Andrej Goliaš **CZ/SK**, Alexander Ilečko **CZ/SK**, Juraj Meliš **CZ/SK**

Další osudy: Sympozium se konalo ještě jednou v roce 1972 (V. Beier **DDR**, P. Dimitrov **BG**, N. L. Štamm **SU**, N. Tiron **RO**, M. M. Voskresenskaja **SU**, B. Prihel **CZ/SK**). „Další vývoj přinesl nejen úplné zastavení tohoto sympozia, ačkoliv ještě několik let se ho účastnili poměrně zajímaví autoři z řad domácích umělců a sochařů ze socialistických zemí, ale pod tlakem ideologů z Ústředního výboru Komunistické strany Slovenska (inicioval ho Jan Fojtík) jeho fyzickou likvidaci v roce 1974.“¹⁵⁷ To také zmiňuje Jan Koblasa, kterému o tom vyprávěl Prantl.¹⁵⁸ V devadesátých letech bylo sympozium úspěšně obnoveno.

Literatura:

Monografie:

Sympóziá 1973

Medzinárodné sochárske sympóziium v dreve, II. 1992 – XI 2002. Katalog. Text Bohuslav Bachratý.

Dobové texty:

Štraus, Tomáš: Na okraj sochárskeho a maliarskeho sympóziia v Moravanoch 1970 – 1971. *Výtvarný život* 3/1972, s. 8 – 13.

Medzinárodné výtvarné sympóziá na Slovensku roku 1972, *Výtvarný život* 6/1973, s. 15 ad.

Další literatura:

Bartošová 2007

V Moravanech nad Váhom se nachází nádherný renesanční kaštieľ, kde od roku 1962 sídlil Dům výtvarných umělců a architektů Slovenského fondu výtvarných umělců, pracovní a rekreační středisko, jakých bylo v tehdejší socialistickém Československu několik pro různé umělecké disciplíny. Vedle ubytovacích kapacit se zde nacházel

¹⁵⁶ Údaj o nultém ročníku se objevuje v **Bartošová 2007**, s. 20. Koblasa vzpomíná, že tam byl jako jediný Čech s několika slovenskými sochaři. **Wortmann 2006**, s. 144, 145.

¹⁵⁷ **Bartošová 2007**, s. 20.

¹⁵⁸ Záznam vzpomínky Jana Koblasy in: **Wortmann 2006**, s. 144, 145.

konferenční sál, malířské ateliéry a pro sochaře pracující v parku přístřešek. Navíc Moravany leží v těsném sousedství proslulých lázní Piešťany, kde od roku 1961 běžel výstavní cyklus Socha piešťanských parkov. Některé práce byly vystaveny i ve zdejším zámeckém parku.

V souvislosti s rozšířením sympoziální myšlenky se nabízelo, aby se toto zázemí využilo i pro další akce. V roce 1967 byly uspořádány první, ještě neoficiální ročníky sochařského a malířského sympozia. Toto pořadí pak zůstalo zachováno i v dalších letech, když se sochařská sympozia konala v červenci a srpnu a malířská v září a říjnu. Podobně jako u ostatních sympozií na Slovensku dostávali účastníci stipendium 3 000 Kčs, každý měl přenechat jedno dílo pořadatelům.¹⁵⁹

Slovenské sochařství 60. let nacházelo silný inspirační zdroj v lidovém řezbářství, což se odrazilo i na sympoziu, kde byl tento folklorní symbolismus silně přítomen právě v dílech slovenských sochařů (Vladimír Kompánek, Vladimír Môt'ovský, Alexander Ilečko, Juraj Kočiš). Až Vachálek a Bartusz „jako první porušili kanonizovaný návyk spočívající v bezvýhradném respektování vertikální kmenové osnovy a jiných charakteristických vlastností tradičního opracování dřeva“ (T. Štraus) a svým sochám dali i výrazný barevný nátěr.

Také zahraniční účast byla poměrně kvalitní a například italští sochaři Vittorio di Muzio a Giuseppe Spagnulo patří ke špičkovým sochařům geometrického zaměření; Spagnuolo se mj. zúčastnil v r. 1977 výstavy Documenta 6 a v roce 1995 benátského Bienále.

¹⁵⁹ “Zanechané obrazy z těchto prvních průkopnických dob představují přitom spíše odpad a okrajové polohy než nejrepresentativnější výsledky.“ Štraus, Tomáš: Na okraj sochařského a maliarskeho sympózia v Moravanoch 1970 – 1971. Výtvarný život 3/1972, s. 12.

Medzinárodné maliarské sympóziium Moravany nad Váhom

Země: Československo (dnes Slovensko)

Charakter: každoročně se konající mezinárodní malířské sympozium

1967 (0. ročník)¹⁶⁰

1968 Julián Filo **CS/SK**, Bohdan Kopecký **CS/CZ**, Milan Laluha **CS/SK**, Milan Paštéka **CZ/SK**, Michel Pandel **F**, André Verlon (Wily Verkauf) **F, A, CH, IL**

1969 H. A. Buch **DK**, Olga Bartošíková **CZ/CS**, Alexander Eckerdt **CZ/SK**, Jitka Válková **CZ/CS**

1970 Mario Benedetti **I**, Marian Bogusz **PL**, Stefan Gacev **BG**, Jarmila Čihánková **CS/SK**, Pavel Navrátil **CS/CZ**

1971 Tadeusz Ciesiwlewicz **PL**, Andrej Skoczyłas **PL**, Záboj Bohuš Kul'havý **CS/SK**, Vladimír Popovič **CS/SK**, Jozef Šturdík **CS/SK**

Další osudy: Sympozium pokračuje každoročně až do současnosti.

Literatura:

Monografie

Sympóziá 1973

Dobové texty:

Mojžišová, Iva: Maliarské sympóziium v Moravanoch. Výtvarný život 5/1969, s. 10-15.

Štraus, Tomáš: Na okraj sochaárskeho a maliarskeho sympózia v Moravanoch 1970 – 1971. Výtvarný život 3/1972, s. 8 - 13

Medzinárodné výtvarné sympóziá na Slovensku roku 1972, Výtvarný život 6/1973, s. 15 ad.

Malířské sympozium v Moravanech sdílelo ve svých počátcích osudy se sympoziem sochařským. V nedalekých Piešťanech pak probíhaly výstavy výsledků, ovšem idea muzea umění, které by výsledky sympozií uchovávalo, zůstala nenaplněna. Zatímco o nultém ročníku nemáme žádné informace, ty další jsou podrobně zdokumentovány Ivou Mojžišovou a Tomášem Štrausem, kteří byli svazem určeni jako teoretici sympozia a celé čtyři měsíce (jak to výslovně píše Štraus) tu pobývali. Ve svých textech podrobně rozebírají obrazy i motivace všech umělců a také smysl malířských sympozií v porovnání s těmi sochařskými. První ročník poznamenaly události srpové okupace, kvůli kterým se posunul ze září až na říjen. Zejména dva francouzští malíři na politické události reagovali i ve svých obrazech: Michel Pandel maloval romantické figurace, do nichž vpisoval politická hesla z pařížských i československých ulic. André Verlon, světoběžník, tentokrát aktualizoval své takřka informální obrazy labyrintických měst a městských ruin, s nimiž slavil úspěchy i na mezinárodní scéně, když je názvem ztotožnil se srpnovou Bratislavou. Také další jména - tři slovenští malíři Paštéka, Laluha, Filo a Čech Kopecký – svědčí o vysoké úrovni prvního ročníku. S určitými výhradami to platí i pro následující dva roky, kde se setkáváme například s Jitkou Válkovou, Marianem Boguszem, brněnským Pavlem Navrátilem nebo členkou Klubu konkretistů Jarmilou Čihánkovou. Po roce 1970 však úroveň rychle klesá, podobně jako na ostatních slovenských sympoziích.

¹⁶⁰ Podobně jako v případě ostatních slovenských sympozií (Vyšné Ružbachy, Košice, sochařské sympozium v Moravanech, Banská Bystrica) zde proběhl nultý ročník, jehož autory se zatím nepodařilo zjistit. Geržová, Jana: 2x Moravany. Profil 11/93, s. 6-7.

Szobrász szimpozium Siklós Sochařské sympozium Siklós¹⁶¹

Země: Maďarsko (župa Baranya)

Charakter: zprvu národní (od 1967), pak mezinárodní (od 1970) každoročně se opakující sympozium v kameni

Materiál: různé druhy maďarských kamenů, nejčastěji místní mramor

1967, 1968 Gyula Bocz **HU**, Sándor Rétfalvi **HU**

1969 József Bányai **HU**, László Kutas **HU**, József Seregi **HU**

1970 József Bányai **HU**, Gyula Bocz **HU**, Miloslav Chlupáč **CZ/CS**, Boris Dunigamolski **YU**, Sándor Kygiós **HU**, Sándor Rétfalvi **HU**, József Seregi **HU**, Metody Sowa **PL**, Irena Molin-Sowa **PL**, Nikola Terziev **BG**, Wladyslaw Tumkiewicz **PL**

1971 Gyula Bocz **HU**, Gyula Gulyás **HU**, Illona Keserü **HU**, Sándor Kygiós **HU**, Irena Molin-Sowa **PL**, János Orosz **HU**, Mária Owczarczyk **PL**, József Seregi **HU**, Pierre Székely **HU>F**, Sándor Tóth **HU**, Wladyslaw Tumkiewicz **PL**, István Völgyesi **HU**

Další osudy: Sympozium se každoročně opakovalo, v sedmdesátých letech i s účastí i mimo země sovětského bloku (např. Ital Vittorio di Muzio, který byl i v Moravanech).

Literatura:

Monografie:

Csenkey, Éva: Szobrász alkotótételek és szimpozium. Sculptors' creative colony and symposium. Siklós. 1967-1977. Katalog výstavy stálé expozice výsledků sympozia, vrch Szársomlyó, Východní lom. 1977.

Počátky zdejších aktivit sahají do roku 1967, kdy do uzavřeného Východního lomu pod vrchem Szársomlyó nedaleko od města Siklós přijeli dva mladí sochaři z Pécse Gyula Bocz (*1937) a Sándor Rétfalvi (*1941), z nichž ten druhý měl zkušenost se sympoziiem v SM, kterého se jako velmi mladý zúčastnil už v roce 1964. Bylo to sice na dlouhou dobu jeho sympozium poslední, což bylo dáno i tíživou politickou atmosférou v Maďarsku 60. let, nicméně tato zkušenost v něm nejspíš zůstala uložena a roku 1967 pod hlavičkou župní organizace mladých komunistů uspořádal první sympozium v oné výše zmíněné skromné sestavě. Příští rok ho zopakoval – oba sochaři zde však pouze dokončili sochy z minulého ročníku.

Lokalita a s ní související název zaslouží podrobnější vysvětlení, protože v soupisech sympozii u jednotlivých umělců najdeme hned dva názvy a autorovi trvalo jistý čas, než se zorientoval. V oficiálním názvu sympozia (viz literatura) se objevuje město Siklós s 10 tisíci obyvateli, ležící jižně od Pécse nedaleko chorvatských hranic. Vedle toho se často uvádí Villány, menší město s 2500 obyvateli (podle něj je pojmenováno i zdejší pohoří, které dalo název celé oblasti, známé pěstováním vína). Východní lom ale leží ve volné krajině pod vrchem Szársomlyó cca 1 km od Villány. (Na jeho opačném kraji v městečku Nagyarsány je velký lom, který je dodnes v provozu.) Hned pod lomem se nachází krásná secesní vila Gyimóthy, která se díky blízkosti

¹⁶¹ Jako alternativní název lokality sympozia se často uvádí Villány (viz podrobné vysvětlení dále).

lomu a vůbec zasazení do nádherné okolní krajiny ukázala jako ideální místo pro uměleckou kolonii. (Nikoliv náhodou se starší pojem „umělecké kolonie“ vynořil právě zde v blízkosti chorvatských hranic – právě v Jugoslávii se fenomén uměleckých kolonií od konce 50. let mimořádně rozšířil, naopak v Evropě se už v té době začala objevovat první „rezidenční centra“.) Vila byla adaptována v roce 1968. Lom se stal nejen pracovním místem, ale také galerií výsledků symposií pod otevřeným nebem. První tři roky se účastnili pouze maďarští umělci, pravidlem se zde stalo, že přijížděli několik let za sebou, aby pracovali na jedné soše. Omezení časem zde tedy nebylo tak striktní jako při jiných symposiích, což bylo to dáno existencí kolonie - tedy ideálního ubytovacího zázemí pro dlouhodobé a opakované pobyty. Platilo spíše pro zahraniční umělce, přestože i ti se sem v několika případech opakovaně vraceli (viz seznam účastníků). Maďarská účast byla velmi nevyrovnaná, podstatnou část mezi nimi představovali umělci z regionu, kteří zde pracovali figurativně, kdežto zahraniční účastníci tvořili většinou v abstraktním „symposiálním“ duchu. Ale i mezi Maďary najdeme špičkové umělce (Bencik, Keserü) – také oni dva působili v Pécsi. Z Čechů se zúčastnil pouze Miloslav Chlupáč, který zde provedl ženskou postavu ve své typické stylizaci, která však nepatří k jeho nejlepším pracím. Od roku 1969 zde probíhají i keramická symposia, údajně mezinárodní – ideu sem měl podobně jako do Bechyně rozšířit z Gmundenu Kurt Ohnsorg. K nim však autor nemá žádné informace.

Vermont International Sculpture Symposium

Mezinárodní sochařské sympozium Vermont

Země: USA (Vermont)

Charakter: dva ročníky sochařského sympozia v mramoru a betonu na dvou místech amerického státu Vermont (1968 Proctor, 1971 Burlington)

Materiál: mramor (1968), beton (1971)

Iniciátor: Paul Aschenbach

1968 Paul Aschenbach **USA**, Herbert Baumann **D**, Kenneth Campbell **USA**, Janez Lenassi **YU/SLO**, Yasuo Mizui **J>53F**, Minoru Niizuma **J>59USA**, Philip Pavia **USA**, Karl Prantl **A** Erich Reischke **D**, Viktor Rogy **A**, Barna von Sartory **HU >D, A**
1971 Paul Aschenbach **USA**, Carl Floyd **USA**, Clement Meadmore **AUS**
>**USA**, Eduardo Ramirez **CO**, Peter Ruddick **GB>USA**, James Silva **USA**, Arthur D. Trantenroth **D**, Rudolf Uher **CS/SK**, Isaac Witkin **GB>65 USA**

Další osudy: Aschenbach pak s odstupem uspořádal ještě jedno sympozium v Burlingtonu v roce 1990.

Literatura:

Dobové katalogy:

Vermont International Sculpture Symposium. Texty: Lois Ingram, Paul Aschenbach, Viktor Rogy, Herbert Baumann, Ken Campbell, Janez Lenassi, Yasuo Mizui, Minoru Niizuma, Philip Pavia, Karl Prantl, Erich Reischke. Vermont International Sculpture Symposium 1973.

Sochař Paul Aschenbach (1921-1994) nastoupil roku 1958 celoživotní angažmá na University of Vermont v Burlingtonu, hlavním městě (necelých 40 000 obyvatel) jednoho z nejmenších států USA, ležícího na severovýchodě země při hranicích s Kanadou. V roce 1968 uspořádal v městečku Proctor sochařské sympozium v mramoru. Toto město s dvěma tisíci obyvateli je s mramorem těsně spjato – kdysi bylo založeno u ložiska mimořádně kvalitního kamene, objeveného ve 30. letech 19. století. Už v roce 1880 tu vznikla sloučením několika menších firem Vermont Marble Company, později jeden z hlavních světových producentů mramoru. Tato firma byla též hlavním sponzorem sympozia.

Aschenbach byl sochařem regionálního významu a nedisponoval žádnými mezinárodními kontakty. O pomoc se proto obrátil přímo ke zdroji, tj. do SM. V prvním ročníku proto najdeme hned několik sochařů z Prantlova sympoziálního okruhu a on sám zde vytvořil jednu ze svých nejpůsobivějších prací, která už spadá do jeho pozdního období, kdy nechával vynít kvality ušlechtilých kamenů, které jen mírně upravoval. Mohutný horizontálně orientovaný blok vyleštil a zaoblil, aby nechal vynít kresbu souvrství, v horní části vytvořil nízký reliéf ve formě série svých typických boulí. Spolupráce však nezůstala jen u tohoto ročníku: hned následujícího roku 1969 najdeme tři sochaře z Proctoru (Aschenbach, Campbell, Niizuma) v SM, kam je pozval na oplátku Prantl. A zde zase Aschenbach potkal Němce Trantenrotha, kterého vyzval k účasti na betonovém sympoziu v roce 1971. Na tomto příkladě lze ilustrovat, že sochaři, kteří sympozia většinou sami organizovali, výběr účastníků

většinou řešili na základě osobního poznání a přátelství než sofistikovanou kurátorskou selekcí.

O tři roky později se Aschenbachovi podařilo získat podporu National Endowment for the Arts a symposium spojil s projektem *The Sculpture on the Highway*, v jehož rámci mohl sochy umístit jako výzdobu několika odpočívadel při dálnicích 89 a 91, které vedou v blízkosti Burlingtonu. Jednak sem nainstaloval sochy z předchozího symposia; sochaři druhého symposia už tvořili přímo pro vybraná místa, neboť jako materiál byl tentokrát zvolen beton. Spolupracoval při tom opět s místní formou (S. T. Griswold Company z nedalekého Willistonu). Symposia se – vedle lokálních sochařů – zúčastnili i někteří pozoruhodní sochaři mezinárodní scény, pracující v duchu geometrického minimalismu - Clement Meadmore, Eduardo Ramirez, Arthur D. Trantenroth či Isaac Witkin.

Také Slovák Rudolf Uher vytvořil *Sochu pro beton*, oproštěnou geometrickou kompozici na seriálním principu. Uher na konci šedesátých let prožíval vrchol své kariéry, která od archetypálních východisek inspirovaných Brancusim ve čtyřicátých letech prošla socialistickým realismem, k němuž se jako přesvědčený komunista přiklonil, a dospěla – také díky symposiím a setkání s Prantlem – až k radikálnímu minimalismu v době, kdy už mu bylo přes padesát let. Symposium ve Vermontu, kterého se zúčastnil bez souhlasu Svazu, se mu stalo do jisté míry osudným: kvůli němu mu bylo zastaveno členství ve Svazu a omezena jeho výstavní činnost.¹⁶²

¹⁶² Bartošová 2007, s. 19.

Ruta de la Amistad, Mexico City

Cesta přátelství, Mexico City

Země: Mexiko

Charakter: mezinárodní jednorázová akce u příležitosti her XIX. olympiády v Mexico City 1968 na pomezí symposia a sochařského projektu pro veřejný prostor

Materiál: beton, většinou kolorovaný

Iniciátor: Mathias Goeritz

1968 Herbert Bayer **A >USA**, Joop J. Beljon **NL**, Itzhak Danziger **IL**, Jorge Dubón **MEX >F**, Helen Escobedo **MEX >D**, Gonzalo Fonseca **ROU**, Angela Gurría **MEX**, Willi Gutmann **CH**, Miloslav Chlupáč **CS/CZ**, Grzegorz Kowalski **PL**, Clement Meadmore **AUS >USA**, Mohamed Melehi **MA**, Jacques Moeschal **B**, Constantino Nivola **I >USA**, Olivier Seguin **F**, Pierre Székely **HU >F**, José María Subirachs **E**, Kioshi Takahashi **J >MEX**, Todd Williams **USA**. Zvláštní hosté: Alexander Calder **USA**, Mathias Goeritz **MEX**, Germain Cuento **MEX**.

Zahájení 17. června 1968, symposium trvalo dva měsíce.¹⁶³

Další osudy: Sochy původně stály podél rychlostní komunikace ve volné krajině, s expanzí města se ocitly uprostřed zástavby. V devadesátých letech¹⁶⁴ byly všechny restaurovány a dostaly novou, sytější barevnost.

Literatura:

Dobové texty:

Chlupáč, Miloslav: Za sochami v Mexiku. In: Výtvarná práce 15, 5. 3. 1967, č. 25-26, s. 1 a 16

Monografie:

Wendl 1988 Karel Wendl, Research Notes, the Route of Friendship: A Cultural/Artistic Event of the Games of the XIX Olimpiad in Mexico City - 1968, Olympika: the International Journal of Olympic Studies, Volume VII 1998, pp. 113-134.

Literatura k jednotlivým účastníkům:

Chlupáč 2000

Další literatura:

Büttner 1997

Wörtner 2006, s. 147, 148

Internet:

www.mexico68.org/ruta

Cesta přátelství (Ruta de la Amistad) je velkorysý a kvalitně obsazený sochařský projekt, který se uskutečnil jako doprovodná kulturní akce her XIX. olympiády v Mexico City. V jeho rámci vzniklo 19 monumentálních kolorovaných betonových soch, z větší části rozmístěných podél nově postavené dálnice, směřující k olympijské vesnici, a k tomu tři sochy zvláštních hostů, které stojí na jiných místech (Goeritz - Palacio de los Deportes, Cuento - Ciudad Universitaria, Calder – Aztécký stadion).

¹⁶³ **Wendl 1988**, s. 115 a 116. Kapusta uvádí termín duben-květen 1968. **Chlupáč 2000**, s. 193.

¹⁶⁴ Dle údaje Jana Kapusty v roce 1999. **Chlupáč 2000**, s. 193.

Nejrozsáhlejším monografickým textem o projektu je stat' Čecha Karla Wendla.¹⁶⁵ Wendl žil v době konání olympiády v Mexiku a shodou okolností se stal mezinárodním sekretářem celého projektu. To stálo u počátku jeho odborné kariéry v olympijském hnutí. Později se totiž stal ředitelem výzkumného a archivního oddělení MOV v Lausanne, v jehož historickém časopise zmíněný text publikoval. V 90. letech žil s mexickým a českým občanstvím v Praze jako důchodce.

Idea spojení olympiády a sympozia nebyla nová. Již v roce 1963 se uskutečnilo sochařské symposium u příležitosti olympiády v Tokiu, v roce 1967 pak následovalo další k zimní olympiádě v Grenoblu. Ostatně sympozia a olympijské hnutí mají ve svých základech podobné myšlenky.¹⁶⁶ V tomto případě však nešlo o klasický model sympozia, přestože - jak naznačují některé indicie - tomu tak původně mělo být. Ve zvacím dopise se ještě píše pouze o výzdobě olympijské vesnice,¹⁶⁷ takže jediné novum oproti jiným sympoziím bylo to, že sochaři měli pracovat na konkrétním úkolu. Později však vykryštovala podoba s monumentálními betonovými sochami podél dálnice, kde realizace proběhla průmyslovým způsobem podle předem zaslaných návrhů a modelů. Nejspíš tomu tak bylo v souvislosti s tím, o čem Wendl nemluví: na sympoziu se totiž podílel i zakladatel sympozia v SM Friedrich Czagan, který od roku 1964 pracoval v Paříži na myšlence „Cesty umění“, formulované poprvé Székelym, pod záštitou UNESCO. Základní ideou tohoto projektu bylo právě rozmíst'ovat sochy podél komunikací. V roce 1966 Goeritz Czagana v Paříži navštívil, téhož roku Czagan přijel do Mexika, aby se podílel na organizaci celé akce.¹⁶⁸ Díky němu se zde setkáváme s několika účastníky sympozií z prantlovského okruhu (Pierre Székely, Miloslav Chlupáč, Jacques Moeschal).

Přestože nešlo o symposium v tradičním smyslu, některé „sympoziální“ rysy si akce přesto podržela. Především to, že sochaři skutečně měli možnost dva měsíce v Mexico City společně pobývat, dohlížet na realizaci betonových soch a samozřejmě se i důkladně poznat.¹⁶⁹ Většina účastníků tuto akci ve svých biografiích uvádí jako symposium a k tomu jsme se s výše uvedenými výhradami přiklonili i my.

Výsledkem projektu byla série monumentálních soch vzdálených od sebe vždy jeden a půl kilometru podél jižní části dálnice Anillo Periferico, míjející v nevelké vzdálenosti olympijskou vesnici. Důležitým faktorem, který určil nezvykle velkorysou podobu projektu, byla skutečnost, že jeho iniciátor a hlavní organizátor, německý sochař Mathias Goeritz (1915-1990), žijící dlouhodobě v Mexiku, již v roce 1957 realizoval podobné dílo, které se setkal s jednoznačně pozitivním ohlasem. Skupina betonových

¹⁶⁵ **Wendl 1988**

¹⁶⁶ „It thus had an idealistic and humanistic nature that transcended aesthetics and was in conformity with the fundamental principles of the Olympic Movement. It was to be an international event with the unifying theme of brotherhood of all the people of the world.“ **Wendl 1988**, s. 114, 115

¹⁶⁷ Chlupáč 2000, s. 193

¹⁶⁸ Vzpomínka Friedricha Czagana in: **Wörtner 2006**, s. 147, 148.

¹⁶⁹ Z té doby se například datuje celoživotní přátelství Miloslava Chlupáče a Gonzalo Fonsecy. „V rámci dlouhodobějšího pobytu v Mexicu procestoval značnou část země a prohlédl si památky zanechané ve vysokohorských polohách Aztéky, Toltéky i památky Olméků, Zapotéků a Mixtéků a také města Mayů Palenque, Chichén Itzá a Uxmal a jiná v džunglích na Yukatanu.“ Kapusta, Jan. In: **Chlupáč 2000**, s. 193.

věží *Torres de Satellite* na předměstí Mexico City je přímým předobrazem projektu Ruta de la Amistad, a to i ve vazbě na dálnici.¹⁷⁰

Goeritzovi se pro projekt podařilo získat prezidenta organizačního výboru architekta Pedro Ramireze Vazqueze, mj. autora Aztéckého stadionu. Pozitivní roli zde sehrálo i to, že v čele organizačního výboru stál architekt - zástupce sportovní nebo ekonomické oblasti by asi tak velkorysému projektu nakloněn nebyl. Nicméně souvislost s olympiádou měla i svá negativa: Goeritzův původní výběr musel být změněn tak, aby vyhovoval nejen myšlence, kterou vyjadřuje pět kruhů olympiády, ale i jemnějším odstínům „politické korektnosti“.¹⁷¹ Nejen že tu museli být zastoupeni umělci všech pěti světadílů. Vedle toho se hledělo i na barvu pleti, náboženství a příslušnost k politickým systémům. Pro ilustraci jen několik příkladů: Protože nebylo možné najít černého sochaře z Afriky, byl vybrán Afroameričan z New Yorku; tudíž musel být vybrán ještě i bílý Američan. Africký sochař byl z arabské části, takže bylo nutno pozvat i umělce z Izraele. Jestliže výběr z Evropy a New Yorku byl jednoduchý, zástupcem Asie se nakonec stal japonský sochař žijící v Mexiku. Zde ovšem není jasné proč – vždyť sochařská sympozia v Evropě objížděla celá řada japonských výtvarníků. Konečný výběr Goeritz přenechal jury, tvořené architektem, výtvarným kritikem a zástupcem Instituto Nacional de Bellas Artes.

Zadání bylo dáno jen v několika bodech: jako materiál byl určen beton, sochy měly být monumentální a měly mít abstraktní charakter, což bylo logické i vzhledem k charakteru materiálu. Požadavek monumentality souvisel s tím, že sochy měly být vnímány hlavně z dálnice; teprve později se ocitly uprostřed města. Stály v obou směrech od olympijské vesnice po pravé straně dálnice, jen dvě z nich (od Jacquese Moeschala a Toda Williamse) byly umístěny přímo ve vesnici, další (Jorge Dubon) v městečku Xochimilco, opět velmi blízko dálnice.

Při zahájení sympozia 17. června 1968 pronesl Goeritz řeč, v němž zdůraznil novou roli umění, které mělo vyjít z galerií a zapojit se do řešení problematických veřejných prostorů, např. na předměstích a v okolí dálnic. Goeritz, který převzal plnou zodpovědnost za realizaci projektu, měl k ruce osmičlenný tým zkušených spolupracovníků. Byli mezi nimi architekti a inženýři, výtvarní kritici i sochaři, kteří měli na starosti technickou stránku. Od počátku byl kladen velký důraz na zapojení do okolí, vztah k dálnici, respektive pohledové kvality při vnímání z automobilu, a jednotné vyznění celého souboru, tedy aby sochy byly relativně stejně velké. Goeritz rozhodoval nejen o tom, kde jaká socha bude stát, ale i jak bude velká. Tato náročná práce, kterou si vždy řeší sám umělec s příslušným architektem, zde musela být vykonána najednou pro devatenáct soch. Goeritz k ní přistupoval velmi zodpovědně - fotografie modelů vlepoval do záběrů jednotlivých míst, zkoušel různé pozice, u zvláště obtížných míst dokonce vytvářel modely. Oproti představám výtvarníků nakonec šest soch zmenšil, tři naopak zvětšil. Zmenšování se samozřejmě neobešlo bez protestů, ale nakonec všichni na dané řešení přistoupili.

V červnu 1968 přijeli sochaři do Mexika. Byli pozváni na dva měsíce, aby dohlédli na nejdůležitější část realizace. V té době již byly hotové nezbytné technické výpočty a připraveny základy. Ovšem některé návrhy, zejména těch, kteří neměli s betonem

¹⁷⁰ Goeritz zde spolupracoval zde se slavným mexickým architektem Luisem Barragánem.

¹⁷¹ „...the meeting was supposed to gather together sculptors from every continent, from all ethnic groups and from all the main political trends of the world at that time.“ **Wendl 1988.**

zkušenosti, bylo obtížné provést v plném rozsahu. Beton byl materiálem relativně levným a projekt měl velkou podporu mexických firem, finanční možnosti organizátorů však nebyly neomezené. Po dokončení navrhl vynikající mexický scénograf Julio Prieton noční iluminaci, lampy však byly postupně zničeny nebo ukradeny a dnes je Ruta de la Amistad nasvícena pouze při mimořádných příležitostech. Označení soch navrhl Goeritz opět tak, aby bylo čitelné pro řidiče ve formě tabule umístěné vždy sto metrů před každou sochou, tvořené dvěma betonovými disky natřenými na bílo, vertikálním a horizontálním. Na každé tabuli bylo černými písmeny napsáno jméno sochaře a jeho země.

Organizátorům se podařilo oslovit některé důležité sochaře. Mezinárodní hvězdou byl například Herbert Bayer, bývalý příslušník Bauhausu a významný inovátor v oblasti grafického designu, jehož minimalistická socha patří k jeho několika málo uskutečněným projektům tohoto druhu. Neméně významní jsou Gonzalo Fonseca, Constantin Nivola či Helen Escobedo, která zde sice nemá příliš silnou práci, později však proslula instalacemi ve veřejném prostoru z atypických nebo efemérních materiálů. Vedle toho tu byli četní významní představitelé národních škol, kteří se pohybovali v mezinárodním prostředí. Holanďan Joop J. Beljon, kterého známe ze symposia v Los Angeles, kde také provedl betonovou sochu, Itzhak Danzinger, Grzegorz Kowalski, Jacques Moeschal či náš Miloslav Chlupáč tu vytvořili kvalitní práce. Francouz Seguin a Japonec Takahashi byli vybráni proto, že v té době žili v Mexiku. Mohamed Melehi sice patří k známým postavám kulturního života Maroka, ale spíše jako malíř a grafik a i zde šlo spíše o nouzové řešení.

Přes veškerá výše zmíněná omezení související s výběrem sochařů je projekt Ruta de la Amistad svým rozsahem a kvalitou jednou z nejvýznamnějších sochařských akcí 60. let. V tomto měřítku se mohla uskutečnit právě díky spojení s olympiádou a následně mobilizaci veřejných a soukromých zdrojů. Patří tak do řady symposií, spojených s velkou mezinárodní akcí typu EXPO, olympiády nebo velkého kulturního festivalu, k níž sochařská akce přidává ještě další fasetu. Zároveň se zapojuje do vývoje, který směřuje od sochařské výstavy ve veřejném prostředí k novým formám zapojení uměleckého díla do urbanizovaného prostoru. Svým způsobem se v mnohém podobá akci Sculture nella Cita ve Spoletu v roce 1962, která zde sehrál roli důležitého předstupně, zároveň už je o krok dále. Připomeňme si, že tehdy bylo v rámci velké, reprezentativní mezinárodní výstavy v historickém prostředí italského městečka vyzváno 10 významných sochařů, aby své práce v kovu vytvořili přímo pro výstavu; sponzorsky je realizovaly místní železárny. Na rozdíl od ostatních exponátů výstavy zde tato díla pak zůstala natrvalo umístěna. V případě Mexico City ale už není primárním důvodem výstava, dokonce se dá říci, že ani vazba na velkou akci (ta existovala i ve Spoletu, kde se konal velký kulturní festival) - tím je zde trvalá proměna městského prostoru, dokonce poprvé i dálničního prostředí, tedy úkol, který symposia vždycky vnímala jako cíl, k němuž směřují. A v neposlední řadě je Ruta de la Amistad výjimečná svým rozsahem a formátem soch.

Mezinárodní susret umetnika, Vela Luka

Mezinárodní setkání umělců, Vela Luka

Země: Jugoslávie (Chorvatsko, ostrov Korčula)

Charakter: tři ročníky, jen první však měl ráz symposia s netradiční náplní, kdy umělci spolupracovali na mozaikových obrazech na betonových panelech, rozmístěných po městě

Organizátoři: manželský pár malířů Petar Omčikus a Kosa Bokšan

1968 Endre Bálint **HU**, Claude Bellegarde **F**, Kosa Bokšan **YU/HR, F**, Václav Boštík **CZ/CS**, Tadeusz Brzozowski **PL**, Jacques Busse **F**, Stojan Čelić **YU/SRB**, Corneille **NL**, Florin Ciubotaru **RO, PL**, Joko Knežević **YU/HR**, Stanislav Kolíbal **CZ/CS**, Jan Kotík **CZ/CS**, Ferdinand Kulmer **YU/HR**, Julio Le Parc **ARG**, Jean Messagier **F**, Edo Murtić **YU/HR**, Branko Omčikus **YU/HR**, Petar Omčikus **YU/HR, F**, Šime Perić **YU/HR**, Achille Perilli **I**, Ivan Picelj **YU/HR**, Andras Rac **HU**, Jesús Rafael Soto **VE**, Paul Rebeyrolle **F**, Brigitte Simlinger **A**, Otakar Slavík **CZ/CS**, Kemal Širbegović **YU, F**, Yasse Tabuchi **J, F**¹⁷²

9. - 31. srpna

Další osudy: V roce 1970 proběhl druhý ročník, zaměřený na spolupráci umělců a architektů a roku 1972 třetí, který měl experimentální charakter, propojující výtvarné umění s divadlem a hudbou.

Literatura:

Dobové katalogy:

Vela Luka 1968. Katalog symposia. Text Stojan Čelić. Bělehrad: Kulturni Centar Beograda 1968.

Literatura k jednotlivým účastníkům:

Srp, Karel: Václav Boštík. Katalog výstavy v GHMP, Městská knihovna, 15.10.2010-9.1.2011. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář 2011.

Manželé Petar Omčikus a Kosa Bokšan, oba malíři, se v r. 1952 přestěhovali do Paříže, od r. 1965 však příležitostně pobývali ve Vela Luka na Korčule. V r. 1968 zde zorganizovali setkání 30 umělců, z nichž celá řada patřila ke světové extratřídě nebo se alespoň pohybovala na mezinárodním poli (např. Corneille, Le Parc, Soto, Kantor, Perilli ad.). Ti zde měli ve vzájemné spolupráci vytvářet na betonových panelech umístěných na různých místech po městě mozaikové obrazy (symposium se někdy uvádí jako mezinárodní symposium mozaiky). Na každém panelu bylo vždy několik kompozic (vzniklo jich nakonec 70). Kolíbalova a Boštíkova práce se nacházela na úvodním panelu s textem, který pak byl reprodukován i na obálce katalogu.¹⁷³ Široké a kvalitní zastoupení českých umělců mělo i některé přímé konsekvence pro jejich uměleckou kariéru. Celoživotní přátelství Václava Boštíka, Stanislava Kolíbalu a Achille Perilliho vyústilo mj. v Perilliho pomoc s realizací Kolíbalových prací pro zahraničí v pol. 70. let a naopak ve zprostředkování Perilliho výstavy v Národní galerii v Praze v r. 1970, kdy sbírku moderního umění ještě

¹⁷² Vela Luka 1968. Katalog symposia... Karel Srp uvádí ještě tepretika Miroslava Mička. Srp, Karel: Václav Boštík. Katalog výstavy...

¹⁷³ Srp, Karel, op. cit., s 298 (foto), 299.

vedl jejich přítel Jaromír Zemina. Boštíka zase akce inspirovala k myšlence na malířské sympozium v Roudnici, kam pozval několik účastníků z Vela Luky.

Artchemo Pardubice

Země: Československo (dnes Česká republika)

Charakter: symposium v různých typech umělých hmot, původně zamýšlené jako mezinárodní, nakonec pouze s českými a slovenskými účastníky, nuceně přerušené po dvou ročnících

Materiál: různé druhy umělých hmot

Organizace: Iniciátory byli pardubičtí výtvarníci malíř František Kyncl a fotograf a kreslíř Jiří Toman. Komisařem byl historik umění Jaromír Zemina. Hlavním organizátorem sympozia byla Východočeská galerie v Pardubicích ve spolupráci s několika dalšími subjekty (Východočeské chemické závody UMA Pardubice, Vysoká škola chemicko-technologická Pardubice, Výzkumný ústav syntetických pryskyřic a laků v Pardubicích atd.).

1968 Jozef Jankovič **CS/CZ**, Věra Janoušková **CS/CZ**, Karel Malich **CS/CZ**, Karel Nepraš **CS/CZ**, Miloš Ševčík **CS/CZ**, Miloš Urbásek **CS/SK**
18.7.-22.8.

1969 Jan Hendrych **CS/CZ**, Stanislav Kolíbal **CS/CZ**, Václav Mergl **CS/CZ**, Rudolf Volráb **CS/CZ**¹⁷⁴
4.8.-12.9.

Další osudy: Po dvou ročnících bylo symposium ukončeno. V roce 1970 výsledky dosavadních dvou ročníků shrnula výstava ve Špálově galerii s katalogem, který nesměl být kvůli narážce na okupaci v textu J. Zeminy prodáván. Část vytvořených prací pak byla „deponována“ na půdě pardubické galerie, kde byla po roce 1989 objevena, část byla zničena, další část se zachovala v majetku autorů nebo v soukromých sbírkách; do sbírky VČG Pardubice byla tehdy zařazena pouze díla Stanislava Kolíbala. V roce 1994 se sympoziem zabývala retrospektivní výstava s katalogem.

Literatura:

Dobové katalogy:

Artchemo 68/69. Katalog výstavy ve Špálově galerii v Praze. Praha: Svaz českých výtvarných umělců 1970.

Dobové texty:

Svoboda, Bohumil: Plastické hmoty a umění. In: T 70. Č. 10, s. 40-41.

Baleka, Jan: Artchemo. in: Texty. 1/70. s. 23-29.

Monografie:

ARTCHEMO 1968/1969. Katalog výstav ve VG Pardubice, v Státní galerii ve Zlíně, v Galerii Medium VŠVU Bratislava a v Galerii hlavního města Praha. Úvodní text Hana Mandysová. Pardubice: Východočeská galerie Pardubice, Synthesia a.s. 1994.

V šedesátých letech existoval v Pardubicích velmi čilý výtvarný život a to zejména

¹⁷⁴ V tomto ročníku byli ještě vyzváni Jiří Bielecki a Dalibor Chatrný, sympozia se však nezúčastnili – Bielecki vytvořil přípravný model a do Pardubic přijel, protože však nebyl nikde přijat, zase odjel domů; Chatrného účast zůstala na rovině korespondence a přípravných kreseb. ARTCHEMO 1968/1969. Katalog výstav...

díky dvěma osobnostem – malíři Františku Kynclovi a fotografu, karikaturistovi a tvůrci animovaných filmů Jiřímu Tomanovi. Kyncl se v roce 1965 zúčastnil symposia v Osiekách, kde poznal Mariana Bogusze. Tato zkušenost byla – možná spolu s další informací o sympoziu v chemičce v Pulawách (1966), které však mělo nakonec poněkud jiný charakter – prvotním impulsem k uspořádání pardubického symposia. Přes Jiřího Tomana a jeho nejlepšího přítele Stanislava Kolíbala se podnět dostal k Jaromíru Zeminovi, který se pak stal komisařem obou ročníků. Kyncl pak byl pouze členem organizačního výboru a ani v tehdejších, ani v retrospektivním katalogu není jeho podíl uveden, což s hořkostí zmínil v osobním rozhovoru s autorem. Nicméně na symposium pozval jako hosta i Bogusze, s nímž pak trávil i večer, kdy nad nimi přeletěli letadla okupačních armád. Hned 22. srpna bylo symposium předčasně ukončeno a účastníci si svá díla odvezli k dokončení domů.

Symposium, u něhož se nepodařila realizovat plánovaná mezinárodní účast, provázely od začátku i další permanentní problémy, zejména ze strany průmyslových podniků, kde chyběla vstřícnost vůči výtvarníkům a ochota dát jim k dispozici příslušné lidské a výrobní kapacity. Práce tak často na dlouhou dobu vázla a při zahájení druhého symposia komisař Jaromír Zemina zmínil, že část prací nebyla ani po roce dokončena. Proto on sám uvažoval po prvním ročníku o ukončení symposia, respektive o roční přestávce. Spontánní zájem samotných výtvarníků jej však prý přesvědčil o pokračování; stejné problémy se však objevily i při ročníku druhém. Přesto výtvarníci ocenili zájem a úsilí hlavního poradce ing. Bohumila Svobody z Výzkumného ústavu syntetických pryskyřic a laků, který o sympoziu dokonce publikoval text v populárně-naučném časopise T70.

Byť se na sympoziu výtvarníci potkávali, jeden z hlavních znaků – společná práce – zde chyběl, neboť každý z účastníků si vybral jiný materiál a technologii a příslušná pracoviště byla na různých místech a dokonce v různých městech. Nicméně Jaromír Zemina to výslovně uvítal, neboť zde nemohlo dojít k vzájemnému ovlivnění projevů a jejich přiblížení, jako tomu bylo na kamenosochařských sympoziích.¹⁷⁵ Symposium bylo dle svého statutu spojeno se stipendiem 3000 Kč, každý dostal navíc 500 Kčs na studijní cesty po republice. Vytvořené práce měly být zařazeny do sbírky Východočeské galerie, což se nakonec až na jednu výjimku nestalo, respektive až s dlouhým odstupem. To samé platí i o záměru pravidelné výstavy ve stejné instituci; díla z prvního ročníku byla pouze prezentována na celostátním semináři Umělé hmoty v umění, který tu proběhl 26. a 27. března 1969.

Co se výsledků týče, symposium dopadlo nejhůře tam, kde se autoři pouze mechanicky pokusili o převedení stávajících děl do jiného materiálu (Janoušková, Nepraš¹⁷⁶, Kolíbal). Naopak Hendrych, Urbásek nebo Malich, jehož práce se nezachovaly, zde vytvořili zajímavá, materiálu přiměřená díla. Nejvíce to platí pro plastové „bublíny“ Miloše Ševčíka. Slovák Jozef Jankovič vzpomíná, že poučení v práci s umělými hmotami, které zde získal, využil i pro svou další práci v tomto materiálu.

¹⁷⁵ Zemina, Jaromír. In: Texty. Časopis vydávaný v Hradci Králové. Říjen 1969. Cit. podle: Artchemo 68/69. Katalog výstavy ve Špálově galerii v Praze. Praha: Svaz českých výtvarných umělců 1970.

¹⁷⁶ Nepraš tuto zkušenost zpětně popsal slovy „Dostal jsem se do nedorozumění s materiálem.“ Později, když se obrátil k epoxydu, však alespoň věděl, kudy cesta nevede. ARTCHEMO 1968/1969. Katalog výstav...

Mezinárodní sympozium stříbrného šperku, Jablonec nad Nisou¹⁷⁷

Země: Československo (Česká republika)

Charakter: dva ročníky šperkařského sympozia pojatého jako trienále, první mezinárodní, druhý už jen český

Materiál: stříbro a kameny domácího původu (břidlice, kozákovské kameny, syntetické náhražky a sklo)

1968 Anton Cepka **CS/SK**, Florica Farcasu **RO**, Helena Frantová **CS/CZ**, Libuše Hlubučková **CS/CZ**, Darina Horváthová **CS/SK**, Hermann Jünger **D**, Jaroslav Kodejš **CS/CZ**, Elisabeth Kodré **A**, Defner Helfried Kodré **A**, Pavel Krbálek **CS/CZ**, Manaba Magomedová **SU**, Bruno Martinazzi **IT**, Blanka Fechtnerová Nepasická **CS/CZ**, Eleonora Rejtharová **CS/CZ**, Josef Symon **CS/CZ**, Jerzy Zaremski **PL**, Othmar Zschaler **CH**

1971 Jiří Drlík, Libuše Hlubučková, Vojtěch Kobyłka, Marie Mlynářová, Alena Nováková Drážská, Karla Nováková, Dušan Novotný, Eleonora Reytharová, Luděk Roubíček, Erich Svitana, Daniela Vinopalová Vodáková, Eva Žáková Šťastná (vše **CS/CZ**)

Další osudy: Na tradici šperkařských sympozií se podařilo navázat až v 80. letech (1984, 86, 89 mezinárodní sympozium Šperk a drahokam v Turnově).

Literatura:

Dobové katalogy:

Stříbrný šperk 1968. Výstava výsledků I. mezinárodního sympozia Jablonec n. N. Katalog výstavy. Text Věra Vokáčová. Jablonec nad Nisou 1968.

Stříbrný šperk. II. sympozium Jablonec n. N. Text Věra Vokáčová. Jablonec n./N. 1971.

Dobové texty:

Vokáčová, Věra: Sympozium Jablonec 68. Tvar, 1969, č. 9-10, s. 288-305.

Poche, Emanuel: Stříbrný šperk: Umění a řemesla, 1969, č. 3, s. 114 – 118.

Další literatura:

Křížová, Alena: Proměny českého šperku na konci 20. století. Praha: Academia 2002, s. 60-64.

Nejspíš první sympozium ve šperku a možná i v užitém umění na světě bylo inspirováno keramickým sympoziem v Bechyni. Teoretickou stránku zajišťovala Věra Vokáčová z UPM Praha. I zde se našlo místo spojené s dlouhou oborovou tradicí a také zázemím v Muzeu skla a bižuterie a v dílnách Střední uměleckoprům. školy. Souběžně se sympoziem proběhla tehdy již věhlasná mezinárodní výstava bižuterie. Sympozium financoval ČFVU, Oborové ředitelství průmyslu jablonecké bižuterie a KNV v Ústí nad Labem. Zúčastnili se ho renomované osobnosti ze zahraničí, vzniklo celkem 70 šperků. Po prvním ročníku následovala série výstav v Muzeu skla a bižuterie v Jablonci n./N., ve VS na Betlémském nám. v Praze, v Pforzeheimu, UPM v Curychu a MG Brno, po druhém ročníku už jen v Jablonci nad Nisou. 40 tehdy vytvořených prací získalo do sbírky jablonecké muzeum.

¹⁷⁷ U druhého národního ročníku chybí v názvu slovo „mezinárodní“.

I Biennale rzeźby v metalu, Warszawa

I. bienále sochařství v kovu Varšava

Země: Polsko

Charakter: jednorázové sympozium v kovu, plánované jako bienále; samo se deklarovalo jako mezinárodní, mezi uváděnými účastníky (někteří však chybí) pouze jeden zahraniční

Kurátor: Władysław Dariusz Frycz

1968 35 autorů převážně z Polska (Tadeusz Wencel, Stanisław Sikora, Krystian Jarnuszkiewicz, Jerzy Jarnuszkiewicz, Barbara Zbrożyna, Teresa Brzósiewicz, Elżbieta Misztal, Henryk Wróblewski, Mirosław Smorczewski, Janina Mirecka, Wiktor Iljin, Ewelina Michalska, Maria Furowicz, Henryk Wiliński, Bronisław Chromy, Józef Kandefer, Antoni Ślęzak, Adam Smolana, Mieczysław Kałużny, Władysław Dariusz Frycz, Marian Nowak, Bronisław Kubica, Tadeusz Sieklucki, Andrzej Kasten, Maciej Szańkowski, Mieczysław Naruszewicz, Józef Markiewicz), Vasco Prado **BR**

od 28. září 1968

Další osudy: V roce 2010 – 40 let od zamýšleného druhého ročníku – bylo sympozium obnoveno jako II. bienále sochařství v kovu Varšava. Jeho součástí byla i vědecká konference „Sochařství po roce 1968“.

Literatura:

Internet:

Giergoń, Paweł: Warszawa - I Biennale rzeźby v metalu. In: www.sztuka.net.

Wolinski, Michal: Zardzewiala utopia. Biennale Rzeźby w Metalu, Warszawa 1968 / Rust-eaten Utopia. Metal Sculpture Biennale, Warsaw 1968. In: Piktogram #03.

Sympozium v kovu, které programově navázalo na sochařská sympozia v Elblągu, kde první ročníky byly také v kovu, a v Puławach, mělo podobný ráz jako ostatní polská sympozia, pro které je charakteristický velký počet účastníků (zde 35 sochařů, kteří vytvořili 60 soch) z drtivé části z Polska. Patronát převzal podnik Zakłady Radiowe im. Marcina Kasprzaka. Varšavské podniky (nakonec jich bylo ke dvaceti) daly k dispozici materiál a dílny. Součástí bienále byly vedle vlastního sympozia také dvě výstavy – první představila sochy v kovu z celého světa formou fotografické dokumentace (Galeria Rzeźby), druhá menší sochy v Parku Sowińskiego.

V ulici Kasprzaka vznikla tříkilometrová galerie 60 soch, zčásti určená pro vnímání z projíždějících automobilů. Obzvláštní atrakcí se stala kovová žirafa kurátora bienále Władysława Frycze. Tato socha zároveň i vypovídá o tom, že úroveň sympozia nedosáhla kvalitativní výše zmiňovaných akcí v Elblągu a v Puławach a není také s nimi příliš dávána do souvislosti.

Výsledky sympozia potkal mimořádně nešťastný osud: po desetiletích bez údržby většina z nich podlehla zkáze, zrezivěla nebo byla poničena vandaly. Dnes z nich zůstalo pouhých devět, které byly zrestaurovány v roce 1999 a reinstalovány v blízkosti svého původního osazení.

Beispiel Eisenstadt, Internationale Malerwochen in Burgenland

Beispiel Eisenstadt (Příklad Eisenstadt), Mezinárodní malířské týdny v Burgenlandu

Země: Rakousko (Burgenlandsko)

Charakter: mezinárodní malířské sympozium, pořádané v letech 1969, 1970, 1973 a 1974

Organizátor: Verein „Beispiel Eisenstadt“

1969 Václav Boštík **CZ/CS**, Marian Bogusz **P**, Ivo Frank ?¹⁷⁸ a další

1970 Rudolf Vombek **YU>D** a další

Další osudy: Sympozium se konalo ještě v letech 1973 a 1974.

O sympoziu, spojeném s následnou výstavou v Orangerii v Eisenstadtu a v Amerika Hausu ve Vídni (obě 1969), víme pouze díky účasti Václava Boštíka, neboť v literatuře se dnes už vůbec nepřipomíná. „V Eisenstadtu rozvinul Boštík všechny výrazové a kompoziční polohy své práce z konce šedesátých let. V ohraničeném časovém úseku provedl mnoho obrazů. Později se však k nim nechtěl hlásit a odmítal je i dodatečně podepsat. Přestože na sympoziích pobýval rád, přece jen si s odstupem let uvědomoval rozdíl mezi obrazy z ateliéru (...) a ze sympozií, kde se jim věnoval pouze krátkou, omezenou dobu.“ Nicméně to vůbec neznamenalo, že by k sympoziím získal záporný vztah, naopak. „Možnost být celý měsíc pohromadě, vidět, jak kdo z které strany na to jde, jak postupuje, vidět ty reakce navzájem, poněvadž jsme měli možnost pracovat jeden vedle druhého, koukat si doslova do rukou...“¹⁷⁹ jej nadchla do té míry, že po příjezdu oslovil Miloše Saxla, ředitele galerie v Roudnici s myšlenkou na tamní sympozium. V Roudnici pak už maloval poučen zkušenostmi z Eisenstadtu – více se koncentroval, pracoval na méně obrazech. V Eisenstadtu též potkal Mariana Bogusze, kterého následně pozval i do Roudnice.

¹⁷⁸ Srp hovoří o účastnících z Rakouska, Polska, Německa a Spojených států. Srp, Karel, op. cit., s. 299 - 301. Zde také fotografie.

¹⁷⁹ V rozhovoru s I. Jirousem. Jirous, Ivan: Roudnice '70. In: Výtvarná práce, 14/1970, s. 1. a 8.

International sculptors symposium for Expo'70, Osaka

Mezinárodní sochařské sympozium pro Expo'70, Osaka

Země: Japonsko

Charakter: jednorázové mezinárodní sympozium v kovu při světové výstavě v Osace

Materiál: kov

Organizátor: Yoshikuni Iida

1969 George Baker **USA**, Heinrich Brummak **D**, Michio Ihara **J**, Yoshikuni Iida **J** >**56-67A, I, D**, Phillip King **GB**, Berhhard Luginbühl **CH**, Eduardo Paolozzi **GB**, Karl Prantl **A**, George Rickey **USA**, Kenneth Snelson **USA**, Jean Tinguely **CH**, Isamu Wakabayashi **J**, Kazuo Yuhara **J**

1. září – 30. listopadu 1969

Literatura:

Dobové katalogy:

International sculptors symposium for Expo'70. Katalog. Osaka 1969.

Další z řady symposií připojených k velké akci, tentokrát poprvé ke světové výstavě. Organizace se - podobně jako v Tokiu Mizui - ujal sochař spojený se symposií, tentokrát Yoshikuni Iida, který se na začátku 60. let zúčastnil hned několika symposií v různých materiálech (1961 SM a Kapfenberg, 1963 Berlín a Kostanjevica).

Sympozium, velkoryse sponzorované Japan Iron and Steel Federation, mělo podobně jako světová výstava demonstrovat technický pokrok a umělci zde dostali příležitost vytvořit opravdu monumentální práce. Nešlo tedy o zcela typické sympozium a najdeme zde projevy, které se jinak na symposiích neobjevovaly (např. sochy na principu strojových mechanismů proslulých Švýcarů Tinguelyho a Luginbühla, kteří se prezentovali i ve švýcarském pavilonu). Kinetickou skulpturu – fontánu provedl i George Baker. Mezi další významné účastníky patřil Phillip King, který spolu s Bridget Riley reprezentoval v roce 1968 Velkou Británii na benátském bienále, nebo Eduardo Paolozzi. Michio Ihara vytvořil *Plaza sculpture*, rozměrnou architektonickou konstrukci z nerez ocele, která však byla po konci výstavy demontována.

Symposion Oggelshausen Symposium Oggelshausen

Země: Německo (Badensko-Württembergsko)

Charakter: mezinárodní symposium v kameni (1969, 1970, 2000)

Materiál: mušlový vápenec z pohoří Jura (Franky)

Iniciátor: lékař Gustav Laib a sochař Elmar Daucher (oba místní) ve spolupráci s Karlem Prantlem

1969 Hiromi Akiyama **J>66F>68?D**, Maria Biljan-Bilger **A**, Elmar Daucher **D**, Miloslav Chlupáč **CS/CZ**, Peter Holowka **A>CH**, Leo Kornbrust **D**, Yasuo Mizui **J>53F**, Karl Prantl **A**, Zdeněk Šimek **CS/CZ**, Olbram Zoubek **CS/CZ**¹⁸⁰

30. 3.-28.6.1969

1970 Kenneth Campbell **USA**, Herbert George **USA**, Makoto Fujiwara **J>D**, Takera Narita **J>66F>89J**, Heinz Pistol **D**

27.6.-28. 6. 1970

Další osudy: Symposium v Oggelshausen skončilo po dvou ročnících a organizátoři nejspíš ani s nějakou dlouhodobou existencí nepočítali. Hlavním důvodem byla absence kamene na místě samém, přestože se tehdy našla specializovaná firma, která ho dodala zdarma. Z dvou ročníků sympozia tu zbyl sochařský park, ke svému sympoziu se však obec hrdě hlásila i nadále. Pečlivě se starala o zdejší sochy a ke dvacetiletému výročí vydala brožurku. Kromě katalogu prací, plánu sochařského parku a dalších obligátních věcí tu najdeme podrobný popis přípravy sympozia. Součástí oslav zmíněného výročí byl i sochařský festival, kam organizátoři pozvali všechny sochaře, kteří se sympozia zúčastnili. Setkali se tu Makoto Fujiwara, Hiromi Akiyama, Heinz Pistol, Leo Kornbrust, Olbram Zoubek a Miloš Chlupáč. Z tohoto setkání vzešla myšlenka na obnovení sympozia, které se konalo v roce 2000. Sochařský park se tak dále rozšířil. K této příležitosti byly také zpracovány kvalitní webové stránky všech tří ročníků.

Literatura:

Monografie:

Ernst Stocker, Symposion Oggelshausen am Federsee 1969/70, Bad Buchau 1976

Dangel, Alois (předmluva) - Reiter, Hans-Peter: Skulpturenfeld Oggelshausen.

Oggelshausen: Gemeinde Oggelshausen 1999.

Internet:

www.symposion-oggelshausen.de

Oggelshausen am Federsee je malé městečko ve Švábsku, ležící zhruba uprostřed mezi 50 km vzdáleným Ulmem a Bodamským jezerem. Kdysi tu vedla stará římská cesta, dnes však je hlavní dopravní tahy míjejí. Tomu odpovídá i ráz zdejšího kraje, velmi konzervativního a nábožensky založeného.¹⁸¹ Krajina je tu rovinatá, charakteristickým rysem jsou vlhké, často podmáčené louky. Jen pět kilometrů odtud leží malé termální lázně Bad Buchau a krajina je tak přímo předurčena pro klidný odpočinek a dlouhé

¹⁸⁰ Dva moskevští sochaři Jurij Vasiljev a Jurij Baculbev (?) nedostali výjezdní povolení a sympozia se nezúčastnili.

¹⁸¹ Díky tomu se prý v neděli nepracovalo, aby nebylo dotčeno náboženské cítění obyvatelstva.

procházky.

Nedaleko jedné takové vycházkové trasy asi dva kilometry od městečka je na jedné z luk umístěno i zdejší „sochařské pole“, před rozšířením v roce 2000 rozčleněné do dvou skupin vzdálených od sebe zhruba 300 metrů. Je důležité, že sochaři pracovali v plenéru. Své sochy, ve většině případů koncipované jako vztyčené stély, tak vztahovali přímo ke krajině, která má podobu roviny bez výrazných dominant. Iniciátorem sympozia byl zdejší lékař-ortoped dr. Gustav Laib z Biberachu, městečka v sousedství, který se o sochařství intenzivně zajímal.¹⁸² Dalším z organizátorů byl sochař Elmar Daucher, který se rok předtím do Oggelshausen přistěhoval, ale už v roce 1966 se zúčastnil sympozia v St. Margarethen. Lze se domnívat, že právě jejich setkání bylo tím prvotním impulsem. A konečně třetím z organizátorů byl Karl Prantl, kterého přivedl právě Daucher, a proto se tu setkáme s prantlovským sympoziálním okruhem, včetně našich Chlupáče a Zoubka.

1. listopadu 1968 se u dr. Laiba sešlo několik sochařů (Karl Prantl, Elmar Daucher, Leo Kornbrust, Herbert Baumann, Zdeněk Šimek), probrali všechny náležitosti a založili spolek „Bemühungen“ (Úsilí), který se měl stát oficiálním organizátorem sympozia. Předsedou byl logicky zvolen dr. Laib, místopředsedou Elmar Daucher. Všechny náklady měly být hrazeny z dobrovolných příspěvků a sponzorské podpory, důležité částky se podařilo získat od orgánů veřejné správy různých úrovní a od místních podnikatelů. V tom je toto symposium typickým příkladem akce, koncipované jako mezinárodní kulturní událost ve venkovském regionu, pro niž se pak relativně snadno mobilizují veřejné i soukromé zdroje.

Protože na rozdíl od většiny jiných kamenosochařských sympozií se toto nekonalo v místě, kde se těžil kámen, musel se zajistit jeho dovoz. Kámen sponzorsky dodala stuttgartská firma Laucher. (Nejspíš je totožná s firmou Lauster, která provozovala lom v Krystalu a sponzorsky podporovala zdejší symposium.) Jednalo se o mušlový vápenec z pohoří Jura (německé Franky). Vyhledal ho a obstaral Prantl, bloky ustály na místě už v létě 1968, tedy ještě před založením spolku. Z velké většiny se jednalo o stély vysoké 380-450 cm o půdorysu 120 x 135 cm, dva bloky byly nižší (280 a 250 cm). Tím byl už dopředu předurčen charakter jednotlivých soch a tedy i jednota výsledného souboru, která byla ve výsledku dodržena. Lze se jen dohadovat o tom, do jaké míry to bylo Prantlovým záměrem. Sám bych se přikláněl k tomu, že celkové vyznění souboru bylo vědomé a bylo sochaři diskutováno. Vztah ke krajině i vzájemné vazby mezi sochami zde totiž musely být řešeny citlivěji, neboť v rovinaté krajině, zde doslova „na zelené louce“ měl vzniknout ucelený soubor, u něhož se od počátku počítalo s tím, že se stane cílem návštěvníků a ozdobou obce. Prantlova přítomnost byla také zárukou dodržení této koncepce - při druhém ročníku; kdy jeho podíl na organizaci už nebyl tak silný, hned tři z pěti sochařů zvolili přízemní horizontální řešení.

Protože zde za sympoziem nestála firma, sochaři si museli všechny nástroje přivést s sebou. Dostali pouze stipendium na úhradu nákladů (měsíčně to bylo 700 DM), sochy zůstaly v jejich majetku, zároveň se však zavázali, že je neprodají a zanechají natrvalo na místě. Původně se počítalo s dvanácti sochaři, dva největší sochaři však nedostali výjezdní povolení. (Jedním z nich byl i Jurij Vasiljev, s nímž se setkáme v roce 1967

¹⁸² Podle vzpomínky Olbrama Zoubka to bylo proto, že se jeho syn chtěl stát sochařem (a později prý i stal) a on mu tak vytvořil jedinečnou možnost poznat sochařskou práci z první ruky.

v Hořicích; možná jej doporučil právě Šimek, který byl v Hořicích v roce 1966.) Dva kameny tedy zbyly a možná právě to se stalo důvodem pro zopakování sympozia následujícího roku.

Deset účastníků prvního sympozia byli vesměs ostřílení matadoři sochařských symposií: Prantl, Mizui, Chlupáč a Biljan-Bilger patří k účastníkům prvních ročníků; také všichni ostatní měli za sebou už alespoň jedno „klasické“ symposium, ať už to byl St. Margrethen, Lindabrunn, Hořice, Krastal atd. Mezi účastníky nakonec nenajdeme Herberta Baumanna, dalšího z této zakladatelské skupiny, s nímž se v Oggelshausen setkáváme i na oné úvodní schůzce. Zoubek to vysvětluje, že Baumann, od roku 1965 profesor akademie ve Stuttgartu, měl námitky proti úrovni některých vyzvaných výtvarníků¹⁸³ a striktně si prý hlídal kvalitu akcí, na kterých se mělo objevit jeho dílo, takže na symposium nakonec nepřišel. Ale v tomto drobném příběhu už můžeme číst první odraz kritik, vyčítajících symposiím kvalitativní nevyrovnanost, což bylo přičítáno právě tomu, že si je umělci organizovali sami bez odborného kurátorského dohledu.

Druhý ročník sympozia byl o něco menší – zúčastnilo se ho pouze pět sochařů, ze tří měsíců se doba trvání zkrátila na dva. A také kvalita zřetelně poklesla. Objevili se tu opět dva Japonci: s Naritou se setkáváme rok před tím v Lindabrunnu, Fujiwara vedl ve stejném roce tým, který v St. Margarethen vytvořil landartovou *Japonskou linii*. Také jeho práce v Oggelshausen se nese v podobném duchu, i když jí chybí ona velkorysost. Campbell byl v roce 1968 na symposiu ve Vermontu, kterého se zúčastnil i Prantl, George v roce 1969 v St. Margarethen – to je dokladem, že se zde Prantl opět podílel alespoň na výběru účastníků.

Již zmíněný jednotný ráz prvního ročníku, kde převažovala forma stély, se projevoval i ve formálním pojetí soch. Převládla sumární nepopisná forma, i Miloslav Chlupáč položil ve své organicky cítěné figuře důraz na siluetu. Olbram Zoubek tu provedl sochu *Kámen pro Jana* jako poctu Janu Palachovi, navazující na jeho blokovité formy ze sympozia v SM s charakteristickým rozšířením postavy. Také Zdeněk Šimek vytvořil dílo s politickým obsahem, v němž se národní tragedie spojila s osobní - jeho těžkou nemocí. Socha s biblickým názvem *Jako hrozny jsme lisováni*, vytvořená v duchu jeho osobité geometrie, však nemá ono krystalické provedení, jako jeho ostatní práce z té doby.¹⁸⁴ [obr. 12] Nicméně Olbram Zoubek ve své vzpomínce píše, že podle něj i jiných šlo o nejlepší dílo na symposiu.¹⁸⁵ Těžce nemocný Šimek se prý k ní chtěl ještě vrátit¹⁸⁶, příští rok však už umírá. Mimořádnou práci tu provedl Elmar Daucher. Jeho minimalistická socha založená na napětí striktní geometrie a jejího

¹⁸³ Nejspíš právě proti ruským účastníkům, což by alespoň zčásti vysvětlovalo zmatený údaj v **Zoubek 1996**, pozn. 18, s. 32-33, založený na Zoubkově vzpomínce. „Představě pořadatelů se vzdálili sovětsí sochaři...“ Zoubek zde má sice na mysli Sankt Margarethen, zde však sovětsí sochaři nikdy nebyli. A Oggelshausen je jediné symposium kromě Sankt Margarethen a Vyšných Ružbachů (těch se to ale týkat nemůže), kterého se Zoubek zúčastnil.

¹⁸⁴ „...Název odráží nejen beznadějnou situaci Československa, roku 1968 obsazeného Sověty a spojeneckými armádami, ale nepochybně rezonuje i osobní situaci těžce nemocného sochaře: dva hrubě otesané kamenné bloky mezi sebou tisknou ležící tvar odlišený přesným opracováním...“ Petrová, Eva: Zdeněk Šimek. Sochař. In: **Šimek 2006**, s. 113.

¹⁸⁵ **Šimek 2006**, s. 115.

¹⁸⁶ Dangel, Alois - Reiter, Hans-Peter: Skulpturenfeld Oggelshausen. ..., s. 31.

jemného narušení má tvar stojícího kvádrů, členěného jemně vytaženými hřebínky linií na tři jakoby na sobě postavené krychle. V druhém ročníku se už jednota vytrácí: oba Američané vnesli do souboru organické tvarosloví, ani jedna z horizontálních prací nepůsobí přesvědčivě.

Symposium v Oggelshausen patří k nejlepším symposiím dosavadní historie. Svým způsobem stojí na přelomu jejich vývoje, kdy už se jednalo o zavedenou formu. Na jedné straně iniciativa zdola, u níž stáli opět sochaři, a sociální pozadí – financování v kombinaci veřejných a soukromých zdrojů, vázaných na danou lokalitu – patří k typickým znakům symposií. Na straně druhé byla myšlenka symposií v té době už natolik rozšířená a jejich veřejná podpora natolik silná, že zde dokázali překonat i tak elementární překážku, jako byla absence kamene. Zmizela vazba na kamenolom, symposium se i ve své kamenosochařské podobě stalo formou, která mohla být aplikovatelná kdekoliv, kde se objevil dostatečně silný zájem. Symposium v Oggelshausen se tak stalo jedním z prvních symposií, později tak častých, kdy nad praktickými aspekty, které přinášela práce v kamenolomu (materiálové a technické zázemí, finanční příspěvek firmy, která kamenolom provozuje), začínají převažovat regionální kulturně-politické zájmy.

Bildhauersymposium in Soest Sochařské sympozium v Soestu¹⁸⁷

Země: SRN (Nordhein-Westfalen)

Charakter: jednorázové mezinárodní kamenosochařské sympozium v lomu v Anröchte, pořádané ve spolupráci s městem Soest, kde byly sochy umístěny

Materiál: vápenec, mírně zbarvený do zelena (Anröchter Stein, nesprávně též Anröchter Dolomit)

Organizátor: tehdejší majitel dolu Heinrich Schulte-Gerling spolu s městem Soest

1969 Hans Etzold **D**, Rolf Jörres **D**, Marcel Leuba **CH**, Takera Narita **J**, Josef Pillhofer **A**, Willi Wimpfheimer **CH**

Další osudy: V Anröchte se později konala další sympozia, která však už s tím prvním nesouvisí.

Literatura:

Internet:

<http://www.anroechter-stein.de/>

<http://www.skulpturenverzeichnis-soest.de>

K sympoziu neexistuje mnoho pramenů, objevuje se pouze v soupisech jednotlivých tvůrců, a sice označováno oběma lokalitami, s nimiž je spojena. Jednak je to podle městečka Anröchte, v jehož blízkosti u vsi Klieve se nachází velký lom, kde se těží zdejší specifická odrůda vápence; jednak podle 20 km odtud vzdáleného padesátitisícového Soestu, kde jsou práce natrvalo osazeny.

Iniciativa k sympoziu vzešla od tehdejšího majitele lomu Heinricha Schulte-Gerlinga. Finančně a organizačně bylo podpořeno právě městem Soest, které pak sochy získalo do svého majetku. Následně sem začali pravidelně jezdit sochaři, kteří si oblíbili zdejší kámen, snadno opracovatelný, zvláště zbarvený s bohatou povrchovou strukturou. Po více než dvacet zde každý rok v květnu pořádal sympozium Jan Koblasa pro okruh studentů a absolventů akademie v Kielu, kde byl profesorem. Dalším významným sochařem, který si zdejší materiál oblíbil, byl Ulrich Rückriem.

Pro všechny práce je společné abstraktní, zjednodušené tvarosloví, jak jej kámen umožňuje, přičemž nechávají vyznít jeho kvality. Mezi účastníky najdeme jak zástupce prvotního sanktmargarethenského okruhu (Jörres byl vedle toho i v Ružbachách, Pillhofer v Portoroži). Japonec Narita objel na přelomu 60. a 70. let hned několik důležitých sympozií (Lindabrunn, Oggelshausen, Mauthausen, St. Wendel) a jsou pro něj charakteristické spíše nízké, horizontálně orientované sochy. Tři další účastníci patří mezi méně významné sochaře, s nimiž se navíc na sympoziích nesetkáváme, práce Williho Wimpfheimera není jako jediná v Soestu vystavena.

¹⁸⁷ Oficiální název se nepodařilo dohledat, alternativně se uvádí „in Anröchte“ podle lomu, např. v **Hartman-Pokorny 1988** Anröchte/Soes.

Medzinárodné sympóziium vo voľnej grafice Banská Bystrica

Země: Československo (Slovensko)

Charakter: každoročně se opakující grafické sympozium pořádané muzeem umění (Oblasťná galéria Banská Bystrica) v různých grafických disciplínách dle volby autora

1969 (předsympozium – nultý ročník) Emil Sedlák **CZ/SK**, Rudolf Klimovič **CZ/SK**, Stanislav Balko **CZ/SK**, Ferenc Czinke **HU**¹⁸⁸

1.-31. srpna

1970: Ferenc Czinke **HU**, Zdeněk Mězl **CZ/CS**, Štefan Prukner **CZ/SK**¹⁸⁹
15.8. – 15.9.

Další osudy: V roce 1972 řízení slovenských sympozií zaštitila SNG, která do statutu dala, že se sympozium koná od 1. července do 30. srpna a že se mohou zúčastnit 4 umělci, z toho jeden domácí. Tomu odpovídala účast v následujících letech, kde šlo pouze o nevýrazná jména z východního bloku.

Literatura:

Monografie:

Banská Bystrica 1980

Dobové katalogy:

Sympóziá 1973

Podrobná historie banskobystrických sympozií je zpracována v monografii o dějinách galerie v letech 1956 až 1975, která je zároveň cenný shrnutím faktů k osudům sympozií po roce 1968.¹⁹⁰ Stredoslovenská galéria v Banské Bystrici se od konce 60. let profilovala jako instituce specializovaná na volnou grafiku. Rozběhla se zde celá řada akcí, které však z velké části spadly do období normalizace, což ovlivnilo jejich úroveň (Medzinárodné bienále / trienále drevorezu a drevorytu, Medzinárodné quadrienále malých grafických foriem, soutěžní výstava / bienále Súčasná slovenská grafika). Jednou z nich bylo i Medzinárodné sympóziium. Vedle keramického sympozia v Bechyni, malířského sympozia v Roudnici a pardubického Archema tak šlo o další akci u nás, napojenou na aktivity muzea umění. Práce, které zde vznikly, se pak staly součástí jeho sbírek.

Dle typické zvyklosti slovenských sympozií (viz Moravany, Vyšné Ružbachy, Košice) proběhl i zde „nultý ročník“ nebo dle zdejšího termínu „předsympozium“. Od začátku se počítalo se stipendiem ve výši 3000 Kč. Každý měl vytvořit pět původních listů v nákladu minimálně dvou kusů. Spolupořadatelé byly zdejší Pedagogická fakulta, kde sympozium probíhalo, a Městský a Okresní národní výbor.

V následujícím roce 1971 se nepodařilo zajistit zahraniční účast (vyzvaní autoři účast odmítli) a sympozium bylo odvoláno; pokračovalo pak až o rok později.

¹⁸⁸ Původně pozvaný Miloš Urbásek účast odřekl, místo něj byl pozván Rudolf Klimovič. **Banská Bystrica 1980**, s. 81, pozn. 268.

¹⁸⁹ Pozván byl ještě Boško Karanović **YU/HR**, který účast odřekl.

¹⁹⁰ **Banská Bystrica 1980**.

Internationales Bildhauer-Symposion Linz-Mauthausen

Mezinárodní sochařské sympozium Linz-Mauthausen

Země: Rakousko (Dolní Rakousko)

Charakter: mezinárodní kamenosochařské sympozium (1970, 71, 73)

Materiál: žula

Iniciátor: zdejší sochař Hannes Haslecker

1970 Hiromi Akiyama **J>66F>68?D**, Makoto Fujiwara **J >D**, Walter Gürtler **CH 62F**, Hannes Haslecker

A, Mathias Hietz **A**, Stefan Kamenyeczky **HU>56A**, Osamu Nakajima **J>69A**, Karl Prantl **A**

1971 Elmar Daucher **D**, G. Höllwarth **A**, G. Müller-Goldegg **D**, Osamu Nakajima **J>69A**, Takera Narita **J**, Jiro Sugawara **J**

Další osudy: Sympozium v Mauthausenu se konalo ještě v roce 1973 (H. Haslecker **A**, K. Kitajima **J**, K. Liedl **A**, H. Mikami **J**, O. Stimm **A** a A. Tuculescu **RO**). V roce 1974 vyšla souborná publikace ke všem třem ročníkům. Práce byly původně instalované na terase nad lomem přiléhající k Dunaji, postupně však byla velká část z nich přenesena do Lince, Vídně i jinam nebo prodána.

Literatura:

Monografie:

Internationale Bildhauer-Symposien Linz-Mauthausen, texty Hiromi Akiyama, Peter Baum, Felicitas Frischmuth, Josef Ratzenböck, vydal Verein Internationaler Bildhauer-Symposien Linz-Mauthausen, Linz, b.d. (1974)

Baum, Peter: Das Symposien von Mauthausen und das "Forum Metal" in Linz, in:

Hartmann – Pokorny 1988.

Město Mauthausen v Horním Rakousku nedaleko Lince dnes s necelými pěti tisíci obyvateli vděčí za svou smutnou proslulost koncentračnímu táboru, který tu vznikl ještě před započítáním druhé světové války. Byl to největší a údajně i nejvýkonnější z otrockých pracovních táborů Třetí říše. Vězni pracovali ve zdejších kamenolomech, později začaly levnou pracovní sílu využívat i další firmy. Koncentrační tábor Gusen I, původně zvaný také Mauthausen II byl zřízen v roce 1940 nedaleko žulového kamenolomu Gusen hned za městem. Právě v tomto kamenolomu proběhly na počátku 70. let z iniciativy nepříliš významného místního sochaře Hannese Hasleckera tři ročníky mezinárodního sympozia. Jednou z myšlenek v pozadí sympozia bylo alespoň zčásti toto prokletí minulosti zrušit. Po sympoziu u berlínské zdi je to vlastně druhé sympozium na takto politicky exponovaném místě. Možná i proto se mu dostalo velkorysé podpory z veřejných (ministerstvo, země Horní Rakousko, město Linz) i soukromých zdrojů, zejména pak od místní firmy Granit-Steinwerk Poschacher, která lom v Gusen provozovala.

Teoretik sympozia Peter Baum zdůrazňuje jako význačný rys sympozia skutečnost, že zde bylo velké zastoupení japonských sochařů. Nicméně se jedná víceméně o onu skupinku sochařů, s nimiž se setkáváme i jinde a kteří se v Evropě natrvalo či na delší čas usadili. Pro první ročník, který ještě spadá do námi zkoumaného období, to platí

bezvýhradně: Hiromi Akiyama se po studiích ve Francii (1966-68) usadil v Německu, Makoto Fujiwara pobýval v Rakousku a později v Německu, Osamu Nakajima žil od roku 1969 v Rakousku. Dále tu pracovali zakladatelé dvou z nejvýznamnějších rakouských symposií v SM a Lindabrunnu Karl Prantl a Mathias Hietz. Poněkud záhadnou postavou je Švýcar Walter Gürtler, autodidakt, v té době už usazený ve francouzském Alsasku. Stefan Kameneczky je sice v katalogu sice uvedený jako zástupce Maďarska (snad aby se zvýšil mezinárodní charakter symposia), ve skutečnosti však v té době již 14 let pobýval v Rakousku, kam odešel po událostech roku 1956. Kameneczky, sochař nevelké tvůrčí síly, pracoval v jakési figurativní boulovité stylizaci. Jeho *Obětní kámen*, prostý sloup s jednouchým ornamentálním motivem na obou koncích, byl pak v roce 1991 vztyčen na hranici mezi Maďarskem a Rakouskem nedaleko hraničního přechodu Nickelsdorf-Hegyeshalom (tedy tam, kde stojí i Prantlův hraniční kámen z 50. let, tak důležitý pro historii symposií) jako památník všech obětí železné opony.

Princip symposia byl jednoduchý: díky dobrému finančnímu krytí měli sochaři zdarma materiál, nástroje, ubytování i stravu, dostali i příspěvek na úhradu životních potřeb. Navíc sochy zůstaly v jejich majetku. V případě, že je prodali, s čímž se od počátku počítalo, zaplatili firmě materiál a vedle toho šlo určité procento do pokladny symposia. (Tedy ojedinělý případ použití stejného principu, jako byl v SM.) Některé práce byly hned zakoupeny do Lince a integrovány do městského prostředí kolem nově vybudovaného Brucknerova domu na nábřeží Dunaje nebo do areálu vysokých škol v městské části Urfahr, další se pak rozběhly jinam. Pracovalo se přímo v lomu mezi bloky surových kvádrů, následně byly sochy přeneseny na terasu nad lomem, vybíhající k Dunaji, kde se mohly uplatnit v krajinném rámci.

1. mezinárodní malířské symposium Roudnice '70

Země: Československo (Česká republika)

Charakter: mezinárodní malířské symposium, koncipované jako bienále, další ročníky se však už nekonaly

Organizátoři: Okresní galerie výtvarného umění Roudnice n./L. - Miloš Saxl, ředitel; Jaromír Zemina, komisař sympozia; Václav Boštík – iniciátor a tajemník sympozia

1970 Endre Bálint **HU**, Marian Bogusz **PL**, Václav Boštík **CS/CZ**, Jacques Busse **F**, Stanislaw Fijalkowski **PL**, Bohdan Kopecký **CS/CZ**, Branko Miljuš **YU/SRB**, Gradimir Petrović **YU/SRB**, Otakar Slavík **CS/CZ>A**, Miloš Ševčík **CS/CZ**, Lorenzo Taiuti **I**, Karel Machálek – Zlín **CZ/CS>F**

25. května – 18. června

Literatura:

Dobové texty:

Jírouš, Ivan: Roudnice '70. Kritický text a rozhovor s Václavem Boštíkem a Milošem Saxlem. In: Výtvarná práce, 14/1970, s. 1. a 8.

Padrta, Jiří: Ještě jednou Roudnice. In: Výtvarná práce, 18/1970, s. 1 a 5.

Saxl, Miloš: proč mezinárodní malířské symposium v Roudnici? In: Kulturní měsíčník. Vydává GVU v Roudnici n. L. 6/1970, s. 83-84.

Monografie:

Roudnice 2010

Film

Česká televize, odvysílán v srpnu 1970, jeho dnešní osud neznámý

Okresní galerie výtvarného umění Roudnice nad Labem (dnes Galerie výtvarného umění) patřila v druhé polovině šedesátých let k neaktivnějším muzeím umění u nás. Hlavní zásluhu na tom měl tehdejší ředitel Miloš Saxl. Nádherné prostory barokní zámecké jízdárny s horním osvětlením, kde byla vystavená stálá sbírka moderního českého umění zcela mimořádných kvalit, se v roce 1970 staly dočasným ateliérem, v němž 12 umělců po tři týdny intenzivně pracovalo v rámci prvního malířského sympozia v Čechách (v tehdejší Československu mělo primát symposium v Moravanech, probíhající od roku 1967). „Magická atmosféra prostředí inspirovala umělce k jedinečným výkonům.“¹⁹¹ Vytvořili zde 96 prací, podle statutu měl každý darovat galerii jedno dílo, někteří darovali dokonce dvě a Maďar Endre Bálint zde šest prací zanechal jako trvalou zápůjčku.

Iniciátorem sympozia byl malíř Václav Boštík. Ten se předtím zúčastnil symposií na Korčule v městě Vela Luka (1968) a v rakouském Eisenstadtu (1969). Zejména to druhé pro něj představovalo natolik silný zážitek, že se obrátil na ředitele roudnické galerie Saxla s myšlenkou na podobný podnik u nás. Společně oslovili tehdejšího ředitele Sbirky moderního a současného umění Národní galerie Jaromíra Zeminu, který v letech 1968 a 69 organizoval symposium Artchemo a stal se i kurátorem sympozia v Roudnici.

¹⁹¹ Potůčková, Alena. In: **Roudnice 2010**, s. 9.

Saxl symposium viděl v první řadě jako možnost obohatit sbírky roudnické galerie o mezinárodní kolekci, a sice v rámci širšího záměru, když uvažoval o návratu proslulé lobkovické obrazárny na zdejší zámek, kde by pak mezinárodní kolekce současného umění v Jízdárně tvořila její důstojný pandán.¹⁹² I proto byla velká pozornost věnována výběru účastníků. Část zahraničních kontaktů získal Boštík na zmíněných sympoziích v Jugoslávii (Endre Bálint, Jacques Busse, Stojan Čelić, který doporučil své kolegy na bělehradské akademii) a v Rakousku (Bogusz), další dodal Zemina. Ten společně se Saxlem vybral českou účast, která z dnešního pohledu představuje mimořádně kvalitní výběr. Také polští účastníci (Bogusz, Fijalkowski), stejně jako Maďar Bálint patří dodnes k absolutní špičce umění svých zemí. Problematictější je účast ostatních zahraničních umělců, např. Lorenzo Taiuti, kterého ve své kritice tak chválil Jirous, se později věnoval výhradně teoretické činnosti. Z českých účastníků lze vyzdvihnout práce Otakara Slavíka, podle Jirouse to nejlepší, co na sympoziu vzniklo, Václava Boštíka, který zde vytvořil některá ze svých nejvýznamnějších *Poli*¹⁹³, nebo cyklus Karla Machálka *Záznam nejrozmanitějších faktorů*. Symposium však mělo pro české umělce ještě další význam: „Pro řadu autorů, zejména ty z Československa, představovalo roudnické symposium a následná přehlídka vytvořených prací jednu z posledních příležitostí k prezentaci na oficiální půdě.“ (Alena Potůčková)¹⁹⁴ Autorka má na mysli výstavu v roudnické galerii (dvě třetiny vytvořených prací), na níž navázala další v Galerii Čsl. spisovatele v Praze (25 prací od všech autorů kromě Kopeckého, jehož účast výslovně zakázal MěstNV v Litoměřicích). Výstava v čs. kulturním středisku ve Varšavě připravovaná Boguszem se však už neuskutečnila.

¹⁹² Turjanicová, Andrea. In: **Roudnice 2010**, s. 13 a 14. Václav Boštík to v rozhovoru s Ivanem Jirousem vyjádřil slovy: „Jde prostě o to, aby tady vznikla sbírka evropského malířství.“ Jirous, Ivan: Roudnice '70. Kritický text a rozhovor s Václavem Boštíkem a Milošem Saxlem. In: *Výtvarná práce*, 14/1970, s. 1. a 8.

¹⁹³ *Obraz pole* je dodnes prezentován ve stálé expozici GAVU Cheb.

¹⁹⁴ Potůčková, Alena. In: **Roudnice 2010**, s. 9.

Mediterranski kiparski simpozij Labin

Středomořské sochařské symposium Labin

Země: Jugoslávie (Chorvatsko)

Charakter: mezinárodní kamenosochařské symposium, koná se každoročně až dodnes (pouze s jedním přerušením)

Materiál: istrijský vápenec

Iničiátoři: sochařka Milena Lah a dva místní výtvarníci sochař Josip Diminić a malíř Quintin Bassani

1970 Ivan Kožarić **YU/HR**, Milena Lah **YU/HR**, Antonio Paradiso **IT**¹⁹⁵

srpen - září

Další osudy: Druhé symposium se konalo v roce 1973 a pak každoročně až do dnešní doby.

Literatura:

Monografie:

Ekl, Vanda (es.): *Mediterranski kiparski simpozij u kamenu 1969-1979*. Zagreb 1980.

Labin je sedmitisícové historické městečko v jihovýchodní části Istriie, 5km severozápadně od přístavu Rabac, jeden z turistických cílů na chorvatském pobřeží. V roce 1970 zde z iniciativy několika osobností - sochařky Mileny Lah, která patřila k častým účastníkům symposií (1963 Kostanjevica, 1968 Krastal, 1971 SM), a dvou místních výtvarníků Josipa Diminiće a Quintina Bassaniho - proběhl první ročník sochařského symposia. Diminić se pak stal jeho uměleckým vedoucím. Politickou zámlinkou, která podpořila jeho konání, byly oslavy 50. výročí Labinské republiky.¹⁹⁶ Jako materiál je používán zdejší bílý vápenec z nedalekého kamenolomu Vinkuran, který ho dodává sponzorsky. Tento materiál asi nedovoluje příliš velké realizace, které jen zřídka dosahují nadživotní velikosti. Symposium se koná v části Dubrova, kde vznikl rozsáhlý sochařský park. Na symposiu jsou zastoupeny různé polohy, silně však převažují geometrické kompozice. V prvním ročníku vytvořil Kožarić, nejvýznamnější chorvatský umělec 2. pol. 20. st., abstraktní sochu *Útes*, mohutný blok kamene přitesaný do tvaru mnohostěnu. Ital Paradiso, který se později proslavil sochami aut rozmačkanými mezi dvěma bloky kamenů, je autorem trojice semiabstraktních soch (*Rackové, Kus řeky, Obilné zrno*).

V roce 1997 přibyla další atrakce - tzv „Bílá cesta“, 850 metrový úsek několik metrů široké cesty, rozdělený na 14 částí, kde vybraní umělci mohli vyskládat kamennou mozaiku - na projektu se podíleli nejvýznamnější žijící chorvatští umělci (Dušan Džamonja, Edo Murtić a další).

¹⁹⁵ **Hartmann – Pokorný 1988**, s. 138 uvádí ve svém soupisu bez rozlišení pouze symposia 1970 a 1973 se třemi sochaři - Milenou Lah i Japoncem Hiroshi Mikamim a Američanem Robertem du Bourgem. Z několika odkazů na internetu však vyplývá, že prvního symposia se zúčastnili pouze tři sochaři, takže Mikami a du Bourg tu nejspíš byli až v roce 1973.

¹⁹⁶ Území tehdy patřilo k Itálii. Otročká práce ve zdejších dolech byla spojena se silnou italianizací celého území a protifašistickými metodami útisku. To vše v roce 1921 vyvolalo stávkou horníků, kteří vyhlásili nezávislost území na Itálii. Tato epizoda z místních dějin bývá interpretována jako první protifašistické povstání na světě.

Internationales Steinbildhauersymposion Sankt Wendel

Mezinárodní kamenosochařské symposium Sankt Wendel

Země: Německo (Sársko)

Charakter: mezinárodní kamenosochařské symposium, konalo se celkem 19 ročníků někdy s mnohaletými přerušeními

Materiál: dovezený kámen různého druhu (basalt, žlutý a červený pískovec, krastalský mramor)

Iniciátor: Leo Kornbrust

1971 Hiromi Akiyama **J>66F>68?D**, Elmar Daucher **D**, Leo Kornbrust **D**, Wolfgang Kubach a Anna Kubach-Wilmsen **D**, Takeru Narita **J**, Fran Xaver Ölzant **A**, Karl Prantl **A**, Gernot Rumpf **D**, Adolf Ryszka **PL**, Rudi Scheuermann **D**, Paul Schneider **D**

Další osudy: Symposium se dále konalo v letech 1972 (tři sochaři). Později bylo obnoveno v souvislosti s budováním Cesty soch a konalo se v letech 1977, 1979-1988, 1993 a 1996-2001.

Literatura:

Dobové katalogy:

Internationales Steinbildhauersymposion St. Wendel 1971/72, St. Wendel 1972

Monografie:

Frischmuth, Felicitas: St. Wendel 1971 – 1988. Von Steinbildhauersymposium zur Skulpturenstrasse

Internet:

[http://de.wikipedia.org/wiki/Stra%C3%9Fe_der_Skulpturen_\(St._Wendel\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Stra%C3%9Fe_der_Skulpturen_(St._Wendel)) (zde i seznam všech vytvořených soch s podrobnými údaji)

V létě 1971 se konal první ročník symposia v sárském St. Wendel, kde žil sochař Leo Kornbrust, jeden z okruhu prvních účastníků symposií v SM. Protože poblíž nebyl k dispozici žádný místní zdroj kamene, byl sem materiál dovážen. Symposium, které se konalo sochařů na návrší Baltersweiler, trvalo tři měsíce a vedle sanktmaragarethenského okruhu (Prantl, Daucher, Ryszka, Ölzant) se ho zúčastnili i dva japonští sochaři Akiyama a Narita, kteří v druhé polovině 70. let patří k nejčastějším účastníkům symposií. Následujícího roku symposium pokračovalo účastí tří dalších sochařů. V roce 1977 na ně navázal Kornbrustův projekt Cesta soch – Die Straße der Skulpturen, věnovaný sochaři a malíři Otto Freundlichovi zabitému nacisty, který s podobnou myšlenkou sochami vroubené cesty spojující národy přišel už ve 30. letech. Podle jeho utopické představy měla vést z Paříže do Moskvy. Zde se podařilo uskutečnit malý 25 km úsek mezi Sankt Wendel a Bostalsee, do kterého byly integrovány i sochy z prvních dvou symposií. Nyní je její součástí 57 soch od 51 umělců z 12 zemí. V roce 2002 byla Straße der Skulpturen propojena s jiným podobným projektem Steine an der Grenze (jeho účastníkem byl např. Chlupáč), jehož iniciátorem byl další sárský sochař a účastník symposia v Košicích nebo prvního ročníku Sankt Wendel Paul Schneider. Na průsečíku obou projektů byly symbolicky vztyčeny sochy obou iniciátorů Schneidera a Kornbrusta.

International Sculpture Symposium, New York

Mezinárodní sochařské sympozium, New York

Země: USA

Charakteristika: jednorázové kamenosochařské sympozium

Materiál: kámen (Jenkins pracoval ve francouzském vápenci)

Organizátor: Smithsonian Institution

1971 Paul Jenkins **USA**, Minoru Niizuma **J>59USA**, Philip Pavia **USA**, Karl Prantl **A**¹⁹⁷
léto

Newyorské sympozium se ve výčtech sympoziálních účastí a seznamech sympozií objevuje poměrně často zejména proto, že se ho zúčastnil i Karl Prantl, aniž by v literatuře o něm bylo uvedeno o mnoho více. Kromě newyorského Paula Jenkinse, který byl především malířem a představitelem širšího newyorského okruhu abstraktního expresionismu, se všichni zbývající sochaři zúčastnili v roce 1968 symposia v americkém Vermontu. Symposium uspořádal Smithsonian Institution, výzkumná a vzdělávací instituce, provozující síť muzeí, nejspíš se záměrem vybudovat sochařskou sbírku pod širým nebem, což byla v té době aktuální muzejní výstavní forma. Symposium se konalo v zahradě Cooper-Hewitt Museum, významného muzea designu, které Smithsonian Institution v roce 1967 získal do své správy. Když se muzeum v roce 1976 přestěhovalo do současného sídla v Carnegie Mansion, byly sochy odstraněny a jejich další osud zůstává autorovi nejasný. Pouze socha Paula Jenkinse – jediná, která je autorovi známa alespoň z fotografie - byla v roce 2005 přemístěna do Hofstra Sculpture Garden, kde má autor jinou monumentální sochařskou instalaci.¹⁹⁸ To naznačuje, že se tehdy nejspíš vrátila do jeho majetku.

¹⁹⁷ Smithsonian Year 1971. Annual report of the Smithsonian institution for the year ended 30 june 1971. City of Washington: Smithsonian institution press 1971.

¹⁹⁸ <http://www.pauljenkins.net/works/scul.html>

Symposion Urbanum Nürnberg Symposium Urbanum Norimberk

Země: SRN (Bavorsko)

Charakter: jednorázové mezinárodní sympozium v různých materiálech, jehož výsledkem byly sochy pro městský prostor

Organizátor: sdružení, které k tomu účelu bylo založeno, v němž se angažoval zejména galerista Hansfried Detlef

1971 Hiromi Akiyama **J**, Andreu Alfaro **E**, Joachim Bandau **D**, Raffael Benazzi **I**, Marian Bogusz **PL**, Hans-Jürgen Breuste **D**, Nicola Carrino **I**, Davite **ARG**, Erich Hauser **D**, Haus Rucker & Co. **A**, Leo Kornbrust **D**, Alf Lechner **D**, Jacques Moeschal **B**, Ansgar Nierhoff **D**, Georg Karl Pfahler **D**, Karl Prantl **A**, Paul Reich **D**, Barna von Sartory **HU**, Buky Schwartz **IL**, Hein Sinken **D**, Maciej Szańkowski **P**, Mitsuyuki Takeda **J**, Hajime Togashi **J**, Günter Tollmann **J**, Arthur D. Trantenroth **D**, Wilhelm Uhlig **D**, Joachim Wolff **D**, japonský tým se společnou prací (Makoto Fujiwara, Takao Hirose, Osamu Nakajima, Yoshimitsu Obajashi, Satoru Shoji, Hajime Togashi, Tetsuo Yamamoto).

10. 7. – 3. 12. 1971

Literatura:

Dobové katalogy:

Symposion Urbanum Nürnberg 71. Berichte, Fakten, Daten, Meinungen und Denkanstöße zum praktischen Gebrauch gesammelt, zusammengestellt und ergänzt von Wolfgang Horn, und Wolfgang Loefftz. Norimberk: 1972.

Další literatura:

Büttner 1997, s. 31, 32

Jednou z akcí, které v Norimberku v roce 1971 proběhly v rámci Dürerova roku - oslav 500 let od narození Albrechta Dürera – bylo i sochařské sympozium Symposion Urbanum. Popud k němu dal už na podzim 1970 sám Karl Prantl. Po rozhovorech s ředitelem Kunsthalle Nürnberg E. Rotersem byla zvolena koncepce sochařského sympozia v různých materiálech včetně objektové sochařství, jehož výsledkem budou sochy trvale integrované do městského prostředí. Organizace šla rychle kupředu a 26. ledna bylo založeno sdružení „Symposion Urbanum Nürnberg 71 e. V.“ v něm se angažoval jako jednatel galerista H. Defet, který se stal hnacím motorem celé akce. Výzvu k účasti organizátoři zveřejnili v domácích i zahraničních časopisech, jako podklady byly vyžádány fotografie starších prací nebo konkrétní návrhy projektů. Akce měla ohromný ohlas a sešlo se více než 700 nabídek. 55 návrhů bylo vybráno do předvýběru a prezentováno veřejnosti v Galerii Defet. Zde si 25 patronů z řad firem vybralo své umělce. Jejich příspěvek ve výši 25 000 DM byl rozdělen na honorář ve výši 10 000 DM, 8 000 vždy připadlo na materiál, realizaci a dopravu, 4 000 na cestovní a pobytové náklady a zbytek na režijní náklady a na ty umělce, kteří se do výběru sponzorů nedostali, ovšem pak byli vybráni přímo jury (prostředky vybyly na 4 další umělce). Co se výběru týče, překvapí široké zastoupení sympoziálních klasiků (vedle Prantla i Akiyama, Moeschal, Sartory, Schwartz nebo japonský tým pod

vedením Fujiwary, který rok předtím realizoval týmovou práci v SM); největší osobnosti sympozia však pocházely ze sféry konstruktivní kovové plastiky (Španěl Andreu Alfaro, Haus Rucker & Co. a další).

Zahrančním umělcům byla již předem zaslána fotografie s místem, které jim bylo pro jejich práci určeno. Pro kamenosochaře dodaly žulu kamenolomy z Fichtelgebirge (Smrčina). Oproti původním podmínkám se nakonec organizátoři rozhodli nechat některé kamenosochaře pracovat přímo v lomu, kde měli lepší podmínky pro vytvoření velkoformátových soch, nikoliv tedy uprostřed města v kontaktu s publikem. Pouze Karl Prantl, Marian Bogusz a Hajime Togashi tvořili své žulové sochy přímo na hlavním náměstí. Také další práce z kovu a umělých hmot musely být realizovány v příslušných továrních provozech a symposium tak nesplnilo původní účel, tedy komunikaci s publikem. To se pak nepřímo odrazilo i v negativních reakcích veřejnosti, když se v tisku objevily útoky proti umístování moderních soch do historického města. Celá polemika nabyla rázu ostrého konfliktu až skandálu (starosta města Urschlechter přezval celou akci Katastrophium Urbanum). Celý spor pak následujícího roku shrnul katalog sympozia.¹⁹⁹

Podle Büttner jde o doklad neúspěšného přenesení sympozia z kamenolomu do městského prostředí. Akce se totiž důsledně deklarovala jako symposium, aniž by podle ní naplnila hlavní sympoziální prvky, zejména práci na místě „pro diváky“ a práce ve společenství umělců (práce byly koncipovány pro různé čtvrti města, takže umělci nepřišli příliš do kontaktu). Celá akce prý pak byla samotnými organizátory vnímána jako nezdar, neboť výsledky příliš nekorespondovaly s lokalitami. Přestože akce měla některé rysy soutěže na veřejnou zakázku (umělci byli vybíráni na základě konkursu), absolutní tvůrčí svoboda se nakonec ukázala jako negativum, neboť umělce nikdo netlačil k zapojení jejich prací do kontextu města. Nikdo tedy nevykonával roli, kterou při objednávce umění do veřejného prostoru hraje investor. Büttner tak dospívá k závěru, že přesun do městského prostoru znamená pro symposium ztroskotání a jde proti základním principům sympozia jako takového.²⁰⁰

¹⁹⁹ Symposion Urbanum Nürnberg 71. Berichte, Fakten, Daten, Meinungen und Denkanstöße zum praktischen Gebrauch gesammelt, zusammengestellt und ergänzt von Wolfgang Horn, und Wolfgang Loefftz. Norimberk: 1972.

²⁰⁰ Büttner 1997, s. 31, 32

10. Závěr

Sympozia vznikla v kamenosochařském kontextu s velmi konkrétně formulovaným cílem, připravit mladé sochaře na zakázky pro veřejný prostor a zároveň se tímto gestem o ně přihlásit v konkurenci etablovaných výtvarníků. Silná osobnost Karla Prantla, která za nimi stála, je však doprovodila ještě celým souborem dalších programových tezí a inovací. Jednou z nich bylo přehodnocení vztahu ke kameni jako materiálu, zpracovávaném v prostředí jemu vlastním na principu *taille direct*. Dále to bylo zdůrazňování pospolitosti a vzájemná pomoci jako prvek postavený proti sobeckému individualismu, který je spojen s nutností prosadit se na trhu s uměním. Sympozia dokonce představovala pokus o nový komplexní systém sociálního zakotvení sochařství, který by obcházel stávající struktury muzeí a komerčních galerií. Sympozia by v něm zajišťovala kontakt s divákem (namísto institucionálních výstav), zakázky pro veřejný prostor zase sociální existenci umělců. Tyto teze se však vztahovaly pouze k té podobě sympozia, ustavené v SM. Když se záhy ukázalo, že se Prantl se svým počinem střelil do určité jedinečné situace vhodné pro takovýto typ akce, začala se sympozia - už oprostěná od této prantlovské ideologie - masově šířit do dalších disciplín a zemí.

Tato jedinečnost spočívala zaprvé v ekonomicko-politické konstelaci, kdy se Evropa již vzpamatovala z následků války a všeobecná konjunktura byla vhodným pozadím pro financování velkých kulturních akcí i v mimogalerijním prostředí. Naopak organizátoři těchto akcí typu městských festivalů, olympijských her či světových výstav měli zájem o kulturní podniky, jež s sebou nesly mnohé výhody – byly mediálně vděčné, skýtaly okamžité výstupy v podobě monumentálních soch, které pak většinou zůstávaly organizátorům, a na rozdíl od standardních výstav nebyly nikterak náročné na muzejní logistiku.

Vedle ekonomicko-politické byla sympoziím nakloněna i situace geopolitická. Druhým základním cílem vedle zmíněné přípravy na budoucí monumentální úkoly, který tentokrát formuloval druhý ze zakladatelů sympozia v SM Friedrich Czagan, byla totiž teze, že sympozia budou nástrojem propojování zemí a politických bloků. Z odstupu lze konstatovat, že tento cíl se Prantlovi s Czaganem opravdu naplnit podařilo. Zajímavá je cesta, jakou tohoto dosáhli: mohli samozřejmě oslovit národní svazy socialistických zemí s výzvou k pořádání tohoto typu akce, případně - jako to později udělal Czagan – zapojit UNESCO a obstarat si jeho záštitu. Ale to by šlo proti tomu, jak byla sympozia od počátku Prantlem nastavena, tedy jako akce pořádaná „zdola“. Rozšíření na východ se podařilo vlastně automaticky díky spojení dvou okolností: zaprvé že pozvali sochaře ze socialistických zemí; zadruhé díky onomu principu organizace „zdola“, kdy sympozia na další místa přenášeli samotní sochaři. Podařilo se jim tak nastartovat fenomén, který expandoval jaksi samopohybem a zcela přirozeně se uchytil jak na západě, tak i v těch socialistických zemích, kde panovalo jen trochu liberálnější prostředí.

Z vývojového pohledu lze konstatovat, že sympozia vytvořila širokou, ale poněkud mělkou brázdu. Nelze jim upřít, že stála na počátku rehabilitace kamene jako sochařského materiálu, která ovšem nebyla podpořena nějakým jiným uměleckým impulsem - Prantlovo směřování k abstrakci a k archetypální podobě sochy mělo své aktuální konotace, brzy se však vyčerpalo. Už na konci šedesátých let nastal stav, kdy vznikaly sochařské parky relativně podobných abstraktních soch, které postrádaly

osobitost výrazu, materiálovou zajímavost a vlastně působily nudně. Sympozia tak o něco později mnohem více souzněla s dobovým fenoménem kovové plastiky a mezi účastníky symposií v kovu najdeme opravdu velká jména. S koncem tohoto trendu také přirozeně v tomto materiálu ustala, takže zde problém, s nímž se setkáváme v kameni, nenastal. Na začátku sedmdesátých let se pak sympozia vymanila z omezení na klasická média a zcela přirozeně rozšířila svůj záběr, když se jejich tématem staly intervence do městského prostoru nebo instalace v přírodě, které byly typické pro tuto dekádu; zároveň se tím začala proměňovat a rozvolňovat jejich podoba.

V letech šedesátých sympozia korespondovala s tendencí umísťovat do městského prostoru rozměrné monumentální sochy. Sympozia s jejich přirozenými vazbami – na jedné straně na průmyslové provozy, které umožňovaly jejich realizaci, na straně druhé na velké akce, které zase zajišťovaly jejich financování – byla ideálním typem akcí, v jejichž rámci mohly velké sochy vznikat, ať už to byly mexická Ruta de la Amistad, Long Beach v USA, Toronto nebo Osaka. (Sochařské parky měly v té době ještě komornější podobu a jejich expanze do monumentálního měřítka přišla až se zakládáním nových o něco později.) Na těchto akcích se setkáme i s nejvýznamnějšími postavami světového sochařství, jako byli Jean Tinguely, Bernhard Luginbühl, Mark di Suvero či Herbert Bayer. Světovou hvězdu sympozia koneckonců udělala i z Prantla a výčet kvalitních sochařů, kteří se jich zúčastnili, by byl dlouhý.

Zásadním způsobem sympozia v šedesátých letech ovlivnila výtvarné scény Československa, Rakouska, Jugoslávie či Polska. Sympozia v Československu přispěla k navázání četných mezinárodních kontaktů a už samotný fakt, že jsme na konci šedesátých let byli absolutní sympoziální velmocí, je výmluvný. Měla tu jiný charakter než v ostatních zemích: v Polsku byla spojena se směřováním ke konceptuálnímu umění a potkávala se na nich celá polská avantgarda; v Jugoslávii nebo Rakousku naopak tento avantgardní náboj zcela chybí a konají se tu výhradně sympozia sochařská, navíc převážně v kameni. Československo se nacházelo někde mezi těmito dvěma póly.

Asi nejvýznačnějším rysem českého prostředí bylo to, že zde sympozia proběhla v nejrůznějších disciplínách, což mj. souviselo i s bohatstvím výtvarného života v regionech: sympozia v Bechyni, Hořicích či Jablonci mají v pozadí zdejší lokální tradice spojené se středním uměleckým školstvím, v Roudnici zase souvisí se zdejším aktivním muzeem a v Pardubicích a Ostravě s krátkým dobovým probuzením zdejších scén, reprezentovaných jmény František Kyncl a Jiří Toman, respektive Eduard Ovčáček či Jiří Bielecky. Sympozia v Československu byla ale v první řadě podmíněna politickou situací, zejména vstřícným postojem Svazu, jehož podpora byla pro konání mezinárodních akcí, na které byli zváni umělci z východu i západu, klíčová. Ani tato vstřícnost nebyla něčím samozřejmým – sympozia tu mohla probíhat i proto, že už na konci roku 1964, tedy mnohem dříve než v jiných oblastech uměleckého i společenského života, proběhla ve Svazu demokratická volba kandidátů a kompletní obměna jeho vedení. Sympozia jsou jedním z nejviditelnějších důsledků tohoto kroku. A právě díky tomu je historie zdejších symposií v šedesátých letech relativně dlouhá. Sympozia tak jsou dalším fenoménem, který spoluutvářel podobu silných šedesátých let v českém výtvarném umění.

11. Soupis literatury

Zde uvádím jen literaturu obecnějšího rázu, kterou za použití níže uvedených zkratk cituji na různých místech práce. Větší část literatury se váže pouze k jednomu sympoziu, a proto tyto položky uvádím pouze jak součást katalogového hesla jednotlivých symposií.

- Banská Bystrica 1980** Alberty, Július: Oblastná galéria Banská Bystrica. 20 rokov činnosti 1956-1975. Banská Bystrica: Oblastná galéria, 1980, s. 81 – 83.
- Bartošová 2007** Bartošová, Zuzana: Sochárske sympóziá na Slovensku v šesťdesiatych rokoch 20. storočia a niektoré z ich osobností. In: *Prostor Zlín*, 2/2007, s. 15-21.
- Büttner 1997** Büttner, Claudia: Art goes public: von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum. München: Schreiber 1997, s. 30 – 34.
- Forma Viva 1983** Čopič, Špelca – Bernik, Stane (eds.): *Forma Viva 1961-1981*. Ljubljana 1983.
- Hartmann - Pokorny 1988** Hartmann, Wolfgang – Pokorny, Werner (eds.): *Das Bildhauersymposion. Entstehung und Entwicklung einer neuen Form kollektiver künstlerischer Arbeit*. Stuttgart: Hatje Verlag 1988.
- Chlupáč 1995** Chlupáč, Miloslav: O kameni a symposiích. In: Miloslav Chlupáč. *Katalog výstavy*. Litoměřice: SG Litoměřice 1995.
- Chlupáč 2000** Jan Kapusta ml. (ed.), Miloslav Chlupáč, texty Jan Kapusta ml., Miloslav Chlupáč, *Arbor vitae*, Praha a SGVU Náchod: 2000
- Kára 1967** Kára, Ľubor: K problematice medzinárodných sochárskych sympózií Vyšné Ružbachy 65 - 66. *Výtvarný život*, 1967, roč. 12, č. 7, s. 299.
- Kára 1969** Kára, Ľubor: Sochárske sympóziium Vyšné Ružbachy. *Výtvarný život*, 1969, roč. 14, č. 4, s. 1 – 7.
- Morschel 1979** Morschel, Jürgen: Kunst unter neuen Voraussetzungen. Anmerkungen zur zwangigjährigen Geschichte des Bildhauersymposions. *Das Kunstwerk*, 32, č. 35, říjen 1979, s. 3-39.
- Prantl 1976** Karl Prantl. *Steine 1964 – 1976*. Katalog výstavy. St. Gallen: Erker-Galerie AG 1976. S. 31 n.
- Prantl 2004** Prantl, Katharina: *Gehen über den Hügel von St. Margarethen, von Stein zu Stein*. Wien: Passagen Verlag 2004.
- Preclík 2005** Preclík Vladimír, *Přišel jsem pozdravit sochy*. Praha: Gallery 2005.
- Roudnice 2010** *Vzpomínka na 1. mezinárodní malířské sympozium Roudnice '70*. Katalog výstavy v GMU Roudnice nad Labem. Texty Alena Potůčková, Miloš Saxl, Andrea Turjanicová, Jaromír Zemina. Roudnice nad Labem: GVU Roudnice n. L. 2010.
- Québec 1997** Fissette, Serge: *Symposiums de sculpture au Québec 1964 – 1997*. Katalog výstavy. Québec: Centre de Diffusion 3D 1997.
- Șerban 2005** Șerban, Dumitru: *Sympozionul de sculptură. Fenomen al artei contemporane*. Timișoara: Fundația Interart Triade, Editura Universității de Vest 2005.
- Sympóziá 1973** *Medzinárodné výtvarné sympóziá na Slovensku*. Bratislava: Slovenská národná galéria v nakladateľstve Pallas (1973)

Šimek 2006 Petrová, Eva: Zdeněk Šimek, sochař, in: Zdeněk Šimek 1927 – 1970, katalog výstavy, Arbor vitae 2006, s. 95 a 113.

Tunn – Wally 2006 Tunn, Susanne – Wally, Barbara (eds.): 20 Jahre Steinbildhauersymposion am Untersberg 1986 – 2006. Salzburg: Internationale Sommerakademie für bildende Kunst 2006.

Zemina 1967 Zemina, Jaromír, Výtvarná práce, XV, č. 2, 26. 1. 1967, s.1 a 3.

Zoubek 1996 Olbram Zoubek. Katalog výstavy v SGVU Náchod, Nadaci Universitas Masarykiana, Domě umění v Opavě, Muzeu a galerii v Litomyšli. Texty Jan Kapusta ml. Náchod: SGVU Náchod, Nadace Arbor vitae 1996.

Wortmann 2006 Wortmann, Jutta Birgit: Bildhauersymposien: Entstehung – Entwicklung – Wandlung. Frankfurt am Main – Berlin – Bruxelles – Bern – New York – Oxford – Wien: Peter Lang 2006.

12. Obrazová příloha



1] Karl Prantl.



2] Karl Prantl: *Kámen pro Josefa Matthiase Hauera*, 1964-66. Symposium europäischer Bildhauer St. Margarethen.



3] Olbram Zoubek: *Žena-krajina*, 1966. Symposion europäischer Bildhauer St. Margarethen.



4] Dino Paolini: *Žena s dítětem*, 1959. Symposion europäischer Bildhauer St. Margarethen.



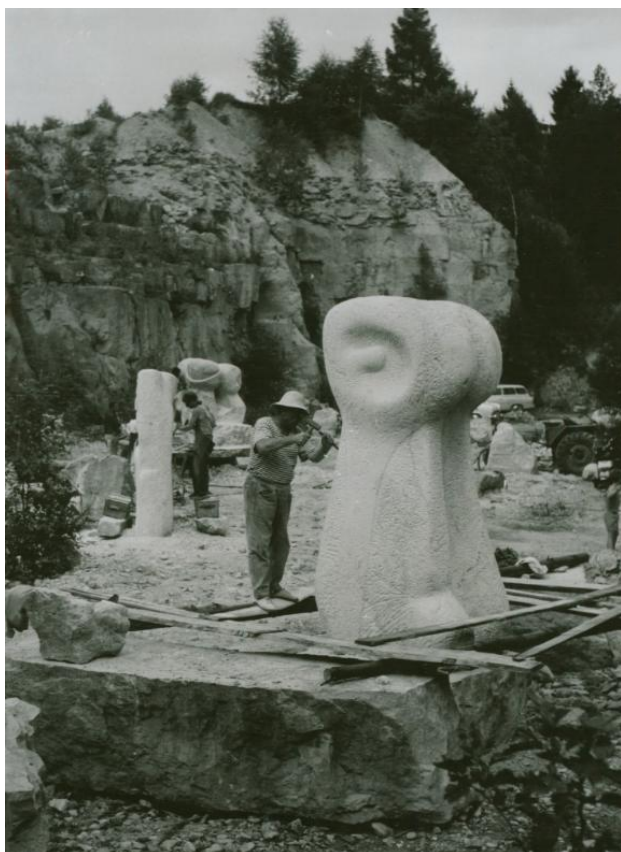
5] Ajit Chakraborty: *Bez názvu*, 1961. Symposion europäischer Bildhauer St. Margarethen.



6] Janez Lenassi: *Bez názvu*, 1965-66. Symposion europäischer Bildhauer St. Margarethen.



7] Ladislav Zív: *Kmen*, 1966. Mezinárodní sochařské symposium Hořice v Podkrkonoší.



8] Ladislav Zív při práci na soše *Srostlice* v lomu sv. Josefa v Hořicích, 1966.



9] Zdeněk Palcr: *Sedící žena*, 1966. Medzinárodné sochárske sympóziium Vyšné Ružbachy.



10] Aleš Veselý: *Kaddish*, 1967. Mezinárodní sympozium prostorových forem Ostrava.



11] Miloslav Chlupáč: *Sloup*, 1969. Symposion Krastal.



12] Zdeněk Šimek: *Jako hrozny jsme lisováni*, 1969. Symposion Oggelshausen.