

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Markéta Voborníková Mašková

**Podněty a determinanty proměn výtvarného jazyka
v české prostorové tvorbě v letech 1965 - 1975
- na okraji oficiálních struktur**

Incentives and determinants of changes in visual language
in terms of Czech spatial production between 1965 and 1975
- on the fringe of official structures

Praha 2017

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

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Doc. PhDr. Marii Klimešové, Ph.D. za její cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

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

V Praze, dne 8. května 2017

.....
Markéta Voborníková Mašková

Klíčová slova:

socha – objekt – instalace – prostor – neokonstruktivismus – moderna – postmoderna

Key words:

sculpture – object – installation – space – Neo-Constructivism – Modern Art – Postmodern Art

Abstrakt:

Tato bakalářská práce se zaměřuje na komplikované období vývoje českého umění – konkrétně prostorové tvorby v rámcovém mezidobí let 1965 a 1975. Na základě studia dobové situace a životních osudů a tvorby vybraných autorů si klade za cíl přehledně zmapování podnětů a determinantů, které vedly k výrazné metamorfóze jejich vyjadřovacího jazyka na přelomu šedesátých a sedmdesátých let.

Orientuje se na umělce, kteří nebyli tendenční a nacházeli se tak mimo zájem tehdejších oficiálních struktur. I tento druh ostrakizace lze zcela určitě považovat právě za jeden z výše zmíněných impulsů, mezi něž patří například i rozvoj průmyslových technologií, objevování nových materiálů, změna způsobu produkce, historické reference či nezaměnitelná osobní zkušenost autora.

Abstract:

This bachelor thesis focuses on the complicated period of the development of Czech art – specifically spatial production between 1965 and 1975. Based on the study of the former situation, artworks and fates of selected authors it aims to clearly map out all the incentives and determinants which led to a significant metamorphosis of their expressive language in the late sixties and early seventies.

It focuses on artists who were not tendentious and, consequently, were on the fringe of official structures. This kind of ostracism can certainly be regarded as just one of the above-mentioned pulses, which include, for example, the development of industrial technology, exploring new materials, change of the production process, historical references or the unmistakable personal experience of the author.

OBSAH

1	Úvod	9
2	Česká umělecká scéna mezi lety 1965 a 1975	12
2.1	Výstavní činnost v 60. a 70. letech	17
3	Konstruktivistické tendence.....	22
3.1	Hugo Demartini.....	24
3.1.1	Předpoklady – tvorba před rokem 1968.....	24
3.1.2	Proměna – tvorba závěru 60. a první poloviny 70. let.....	28
3.2	Karel Malich.....	32
3.2.1	Kořeny v krajině – tvorba před rokem 1963	32
3.2.2	Emotivní nekonstruktivismus	36
3.2.3	Světlo a vzduch (1972 – 1976)	40
3.3	Stanislav Kolíbal – emocionální geometrie	43
3.3.1	Počátky.....	43
3.3.2	Co se jeví, co vskutku je	44
4	Podněty a determinanty	48
4.1	Politická situace a její vliv na sféru umění	48
4.2	České umění a světovost	50
4.3	Historické reference.....	53
4.4	Nové technologie a materiály	54
5	Závěr	57
6	Seznam použité literatury	59
7	Seznam obrázků.....	62
8	Seznam zkratk	71

Předmluva

Impulsem, který ve mně vyvolal hlubší zájem o problematiku proměny umění na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, byl mimořádný sousled retrospektiv umělců v pražském prostředí v průběhu roku 2013. Během velmi krátké doby bylo veřejnosti souborně prezentováno dílo vybraných autorů, kteří byli v šedesátých a sedmdesátých letech zasaženi proudem neokonstruktivismu – Stanislava Kolíbala ¹, Huga Demartiniho ², Karla Malicha ³ a Radoslava Kratiny ⁴. Tyto výstavy otevřely širší možnost komparace projevu jednotlivých autorů a vytvoření komplexnější představy o kulturním klimatu na přelomu šesté a sedmé dekády dvacátého století. Protože již bylo dílo zmíněných autorů kvalitně monograficky zpracováno, je možné na těchto syntézách založit hlubší zkoumání společných činitelů proměny jejich výtvarného jazyka ve vybraném období, které je doposud v odborné literatuře reflektováno spíše okrajově.

S přihlédnutím k charakteru cíle, kterého se tato práce snaží dosáhnout, tj. zmapování podnětů a determinantů, které způsobily tuto proměnu vyjadřovacího jazyka jednotlivých umělců – byly využity metody pozorování, popisu a komparace uměleckých děl, explanace dílčích jevů a procesů, hledání analogií a zasazování do umělecko-historického kontextu. Metodika této práce má spíše induktivní charakter, z poznatků o jednotlivostech se pokouší vyvodit obecnější závěry.

Práce je členěna do sedmi primárních částí, které se dále větví. Jedná se o úvod, popisující obecněji situaci 60. a 70. let, kapitolu pojednávající o české umělecké scéně mezi lety 1965-1975 včetně přehledu výstavní činnosti, statě o jednotlivých autorech ovlivněných neokonstruktivismem, přehled determinantů a závěr.

¹ Stanislav Kolíbal: Jiný svět, Praha, Jízdárna Pražského hradu, 14. 9. 2012 – 6. 1. 2013.

² Hugo Demartini... a měl rád ženy, Praha, Národní galerie v Praze: Veletržní palác, 1. 3. 2013 - 11. 8. 2013 (prodlouženo).

³ Karel Malich – retrospektiva, Praha, Jízdárna Pražského hradu, 1. 2. 2013 – 8. 5. 2013.

⁴ Radek Kratina (1928-1999), Praha, Galerie hlavního města Prahy, Dům U Kamenného zvonu, 3. 6. 2013 – 19. 7. 2013.

Bohatým zdrojem informací mi byly monografie jednotlivých autorů, přičemž za stěžejní považuji rozsáhlou monografii Karla Malicha od Karla Srpa, dále katalogy samostatných a souborných výstav s doprovodnými teoretickými texty, soudobá periodika a rozhovory s umělci. Zvláštní místo je třeba vyhradit publikaci České umění 1938-1989, kterou sestavila trojice autorů, Jiří Ševčík, Pavlína Morganová a Dagmar Dušková, a která obsahuje množství klíčových programů, kritických textů a dalších dokumentů.

1 Úvod

Abychom dokázali lépe pochopit, jak se působením různých vlivů proměňuje tvorba umělců v šedesátých a sedmdesátých letech, je nejprve třeba nastínit, v jaké situaci se české umění tehdy nacházelo. Jak upozorňuje Josef Hlaváček, v mnohých textech bývá zpětně realita tohoto období zjednodušována – druhá avantgarda 60. let je označována jako levicová, „*jako soupeřnice politické „pseudoavantgardy“*“, umění 70. let pak jako „*bezmocná negace politické bídy normalizace*“⁵. Výklad tohoto dvacetiletí se pak nezřídka kdy nese v duchu uměleckých programů, které však nemohou být jeho plnohodnotným objasněním. Skupiny, které v tomto období vznikaly, byly obvykle pouze volnými sdruženími umělců tvořících v podobném rámci, z nichž každý tvořil prakticky nezávisle a od členství ve skupině očekával spíše možnost kritické reflexe, která by jinak byla vlivem politické situace obtížně dosažitelná.

Příznačným rysem 60. let je polarizace. Polarizace existenciální složky umění a objektivních tendencí, přírody a techniky, transcendentálního a produktivistického, materialistického světa. Tyto střety však nezasahují jen do sféry rozdílů mezi skupinami, potažmo osobnostmi – ale propisují se i do vnitřních rozporů ve tvorbě jednotlivých umělců. Rozpor mezi idealistickým a materialistickým světem není v uměleckém světě šedesátých let ničím novým, ve skutečnosti se jedná o aktualizaci problematiky moderního umění. Druhá polovina 60. let je „*časem fúzí*“⁶ Neokonstruktivistické tendence narušily jednoznačnou situaci v českém umění, polaritu mezi oficiálním uměním – totalitou a antropocentrickým modelem „*nadsazeného obrazu traumatu*“⁷,

⁵ Josef Hlaváček, *Postmoderna a naše 60. a 70. léta*, in: Petr Nedoma, ed. – Josef Prokeš, ed. Pod jednou střechou: fenomén postmodernity v úvahách o českém výtvarném umění: sborník textů, Brno 1994, s. 158.

⁶ Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, *Příběhy programů a manifestů: Obrazoborecký obrat a úzká cesta*, in: Jana Ševčíková – Jiří Ševčík – Terezie Nekvindová, ed. *Texty*, Praha 2010, s. 366-367.

⁷ Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, *O kontextu* (přetištěno z: *Přítomnost*, 1990, roč. 1, č. 1, s. 29), in: Ševčíková – Ševčík - Nekvindová (pozn. 6), s. 322.

který již touto dobou docházel ke svému vyčerpání. „Právě výslovným vztahem k totalitě, dialogem s ní, byli umělci zajati v jejím kruhu: totalita zůstávala vlastním kontextem této komunikace.“⁸ Z okruhu nově vznikajících uskupení a nové citlivosti vzešly zajímavé osobnosti, které dokázaly „originálním způsobem propojit avantgardní a ezoterické zdroje“⁹ (Karel Malich) nebo se osvobodily pomocí definování vlastních pravidel prostoru (Zdeněk Sýkora, Hugo Demartini). Již zde můžeme najít prvky přístupu, typického později pro postmoderní umělce, kteří se snažili s totalitou nevést dialog, „ale paralelně rozvinuli znaky své, proti nimž byla totalita bezmocná.“¹⁰ Paradoxně tak na její absurditu poukázali lépe, než představitelé existenciálních tendencí.

Dočasné otevření domácí scény vůči vnějšímu světu jí dodalo na zajímavosti i pro mezinárodní publikum (výstava ke kongresu AICA). V kontrastu s tímto uvolněním znamenal počátek 70. let převrat, konec samozřejmého pozitivního vývoje věcí, návrat k vnitřnímu světu, „kam modernismus nemá přístup“¹¹.

Dalším typickým rysem umělecké produkce 60. a 70. let je také důraz na komunikační charakter umění, jak ve svém textu z roku 1980 uvádí Jiří Valoch. Nejedná se však o komunikaci s širším obecnstvem, ale o spojení s příjemcem, který je autorovi buď přímo, nebo alespoň rámcově znám. Dalšími charakteristikami příznačnými pro toto období jsou uzavřenost a „vědomá koncentrace na nejsubtilnější problémy, které nemají přímou afinitu s aktuálními problémy společenskými, vědeckými etc.“¹².

Inspirována vývojem ve světě se česká umělecká scéna orientuje také na proces, akci a performanci. V množství výkladů rituálních akcí a performancí

⁸ Ibidem.

⁹ Ševčíková – Ševčík - Nekvindová (pozn. 6), s. 367.

¹⁰ Jedná se zejména o nejmladší generaci umělců té doby – některé členy skupiny Tvrdohlaví a další individuálně tvořící umělce (Císařovský, Kovanda, Gabriel, Skrepl,...).

Idem, s. 322.

¹¹ Jiří Ševčík, Turbulence, in: Karel Malich, Karel Malich: Wires = Dráty, Praha, 2005, s. 21.

¹² Jiří Valoch, Umění v sedmdesátých letech, 1980, in: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, *České umění 1938-1989: (programy, kritické texty, dokumenty)*, Praha 2001, s. 353-354.

té doby nelze opomenout text Františka Šmejkal *Návraty k přírodě* z roku 1981, v němž se zaměřuje na archetypální interpretaci akcí land-artového charakteru, instalací, kolektivních happeningů či body-artových performancí. Zdůrazňuje přechod uměleckého díla od artefaktu k pomíjivosti.¹³

V souvislosti s touto transformací postmoderní umění postupně ruší tradiční způsoby prezentace a distribuce uměleckých děl. „*Umělec opouští klauzuru ateliéru a začíná realizovat své akce za aktivní participace svých přátel nebo náhodných svědků přímo na ulici, ale velmi často také v přírodě.*“ Tento návrat k vlastnímu tělu a přírodě Šmejkal zdůvodňuje snahou umělců vzdorovat přetechnizovanému světu a dobyvačné civilizaci. Soudobé úsilí autorů asociuje s předchozími „romantickými generacemi“, návratem k obřadům a rituálům, čerpáním z prostorově i časově vzdálených zdrojů – archaických a orientálních kultur či prekolumbijského a oceánského umění.¹⁴

¹³ František Šmejkal, *Návraty k přírodě*, 1981, in: idem, s. 360.

¹⁴ Idem, s. 361-362.

2 Česká umělecká scéna mezi lety 1965 a 1975

V rámci umělecké produkce v českém prostředí se období druhé poloviny šedesátých let jeví jako mimořádně bohaté – ale také výrazně nesourodé. „*S jistou nadsázkou se dají celá šedesátá léta přirovnat ke stejně dynamickému období dvacátých let*“¹⁵ a oprávněně jsou považována za „*klíčové období poválečné existence české společnosti, ať už v podobě mytizované periody mimořádného kulturního a občanského vzepětí, nebo jako traumatizující potlačení nadějí na reformy a počátek nejdelšího a zároveň nejdůslednějšího útlaku v moderních českých dějinách*“.¹⁶ Atmosféra v průběhu celého desetiletí mezi roky 1965 a 1975 byla na české umělecké scéně dána zejména hledáním „*pravdivého a mravního uměleckého výrazu*“¹⁷, který by byl v opozici vůči tendenčnímu projevu.

Neoficiální uměleckou tvorbu druhé poloviny šedesátých let lze velmi schematicky a zjednodušeně popsat jako polaritu mezi dozrívající etapou informálního a imaginativního umění na jedné straně a pomalu se rozvíjejícími tendencemi konstruktivistickými a geometrickými na straně druhé.¹⁸ Kromě racionalistického směřování se v tomto období rozvíjí také hnutí nové figurace, které odmítá estetiku odosobněného abstraktního projevu převažujícího v první polovině šedesátých let a obrací se zpět k práci s figurou.

„Imaginativní umění“, tendence přítomná v českém umění od dob generace Devětsilu až po etapu válečného a poválečného surrealismu, za základní princip považovala „*realizaci umělcových fantazijních představ, vyvěrajících z nejhlubších vrstev psychiky, které přetvářejí jeho zážitky a vjemy do ireálných*

¹⁵ Roman Musil, Umění šedesátých let ze sbírek Západočeské galerie v Plzni, in: Roman Musil – Zbyněk Sedláček, *na zkoušku v ráji?: umění šedesátých let ze sbírek Západočeské galerie v Plzni*, Plzeň 2008, s. 2.

¹⁶ Zbyněk Sedláček, *na zkoušku v ráji?*, in: idem, s. 4.

¹⁷ Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková: 1957 – 1963, in: Ševčík – Morganová – Dušková (pozn. 12), s. 189.

¹⁸ Sedláček, *na zkoušku v ráji?* (pozn. 16), s. 5.

celků, jež se stávají výrazem často latentních stavů jeho niterného života“¹⁹. Toto široké pojetí koncepce imaginativního malířství následně umožnilo konfrontovat představitele pražské surrealistické skupiny s příbuznými projevy Šímy či Muziky, mladší tvorbou skupiny Ra či mimo stojícího Mikuláše Medka.

Jak ve svém textu z roku 1956 píše Jan Kotík, Josef Istler a Mikuláš Medek, představitelé imaginativního umění se výrazně vymezili proti racionalistickému nahlížení na tvůrčí proces a upřednostňovali bezprostřední působení předmětů na smyslové orgány před poznáním rozumovým. „*Důležitější roli než abstraktní logika, která chtěla ovládnout svět popisem a kompozičním uspořádáním předmětů,*“ pro ně „*hraje instinkt ruky a oka*“.²⁰

Z širšího proudu imaginativní malby se na počátku šedesátých let vydělila i linie informelu, zvaného někdy také strukturální abstrakce²¹. Její představitelé,

¹⁹ František Šmejkal, k problému fantazijních a imaginativních tendencí v umění obecně, in: František Šmejkal – Jana Šmejkalová, ed., *České imaginativní umění*, Praha 1996, s. 19.

²⁰ „*Za hlavní rys své doby považovali odhalování tvarů, které se nacházejí kolem nás, v nás samotných, v naší práci nebo vznikají z „formálního schématu“. Realitou je pro ně geometrický a biologický tvar, realitou je stejně tak konkrétní předmět jako sen, světlo nebo cokoliv v nás či mimo nás.*“

Jan Kotík – Josef Istler – Mikuláš Medek: Z československého výtvarnictví, 1956, in: Ševčík – Morganová – Dušková (pozn. 12), s. 215.

²¹ (O informelu) „*V terminologii naší tehdejší kritiky se uplatňoval poskrovnu... Bylo to označení dodatečné, neboť pojmenování umění, s nímž účastníci těchto výstav přicházeli, si teprve u nás hledalo cestu. Novost jejich projevů, předně důraz, který byl jimi kladen na sémantickou stránku hmotné matérie netradičních látek bohatých struktur, vedlo k užívání pojmu „strukturální abstrakce“, jež se u nás vžil. Vzhledem k úhrnnému termínu „informel“ jde však o dílčí podtitul, jímž byla zdůrazňována texturální složka díla, aniž jím byla vystižena podstata, o níž projevy zmíněného „hnutí“ ve své komplexnosti usilovaly. Ta nakonec nevyplývá ani z dnes všeobecně přijatého pojmu „informel“, který je ve své neurčitosti a mnohoznačnosti pojmem významově otevřeným.*“ Mezi stoupenci radikálního okruhu kolem Konfrontací byla však nejčastěji užíván termín „autentické umění“, který souvisel se zdůrazňování individuality a individuálnosti tvůrčího projevu, a to u každého ze zúčastněných.

Mahulena Nešlehová: Podoba českého informelu, 1989, in: Antonín Dufek – Mahulena Nešlehová – Jiří Valoch, *Český informel: průkopníci abstrakce z let 1957-1964*, Praha 1991, s. 12-25.

tehdy převážně studenti pražské akademie, se sešli na dvou Konfrontacích v ateliérech Jiřího Valenty a Aleše Veselého v březnu a říjnu roku 1960.

Svého naplnění dosáhl tento myšlenkový směr právě v materiálové malbě účastníků Konfrontací; opíral se o „*primární dotek těla se syrovou hmotou; o bezprostřední styk se světem dosud nepoznaným, se světem, jehož měřítkem byla existence. Ta se také stala jedinou autentickou skutečností, která byla také autenticky zkoumána, jako série neohrazených a nepředvídaných aktů vědomí, nikoli jako útvar statický.*“ Dopad těchto kritérií se projevil mimo jiné i ve zhodnocování netradičních materiálů (hadrů, plechů, provazů,...), tradicím se vymykajících technik, které svými úkony odkazovaly k primárním zkušenostem člověka (škrábání, rytí, propalování, drásání, prosekávání,...). Spektrum projevu bylo v tomto „hnutí“ velmi široké, a to od meditativního přístupu ke tvorbě a kontemplativního nazírání diváka v případě Jiřího Valenty, přes vitalismus a tvůrčí mnohostrannost Jana Koblasy až k dramatu umění Aleše Veselého.²²

Specifickou skupinu, jakési předznamenání nové figurace, tvořili členové skupiny Šmidrové, jejichž tvorba byla syntézou „české grotesky“ s dadaistickými a surrealistickými principy. Jak v katalogu výstavy konané v roce 1965 v Ostrově nad Ohří zmiňuje hlavní teoretik uskupení, Jan Kříž, „*zraňující zkušenosti*“, jejichž registrace byla do této doby umělcům východiskem, jsou ve tvorbě členů této skupiny „*lehce proměňovány v paradox a proti absurditě skutečnosti staví absurditu uměleckého díla*“²³.

Kořeny nové figurace lze však vysledovat i mnohem hlouběji – a to zejména v těch obdobích, kdy se české umění ocitlo v kritické – existenciální situaci. Za hranici tradiční expresivnosti figurální motiviku posouvá již skupina Sedm v říjnu, která se formovala od konce 30. let, a některými novými zřeteli se k figuraci přiblížili i umělci Skupiny 42 – „*František Hudeček metafyzikou chodců, Gross pitoreskně konstruktivním civilizačním monstrem člověka-stroje, Kamil Lhoták narativním principem, posunem významu a času,*

²² Idem, s. 26.

²³ Jan Kříž: Šmidrové, 1965, in: Ševčík – Morganová – Dušková (pozn. 12), s. 267.

civilizačními atributy, koexistencí člověka a technického světa vynálezů a science-fiction.“²⁴

Nová figurace, výrazně se vymezující vůči klasické figuraci – zároveň však částečně oživující její odkaz, je „výrazem nových silokřivek lidských hodnot, jak se utvářejí ve zvláštním napětí integrace a dezintegrace osobnosti“²⁵. Základ figurace druhé poloviny šedesátých a první poloviny let sedmdesátých tvoří nový antropocentrismus, v rámci něhož je lidská osobnost atomizována – a to nejen ve vztahu k vnějšímu světu, ale i uvnitř sebe sama.²⁶ Tříštění, které neustále narušuje jednotu obrazu člověka, poskytuje v témže okamžiku také komplexnější a syntetičtější zprávu o něm.²⁷

Souhrn toho, co se běžně skrývá pod pojmem „nová figurace“, však nelze úzce definovat. Tyto výtvarné tendence se nezřikají inspirace z minulosti a „všežravě spotřebují všechno, z čeho mentálně vzešel dnešní svět“. Mezi zdroji, z nichž čerpají, na jedné straně najdeme debuffetovský art brut, estetiku objektu či informel, na straně druhé optické struktury, série a rastry.²⁸

V totožném období jako nová figurace, tedy ve druhé polovině šedesátých let, se začínají silně prosazovat i konstruktivistické tendence reprezentované jednotlivci, například Hugem Demartinim, ale zejména členy skupiny Křížovatka – Jiřím a Bělou Kolářovými, Karlem Malichem, Zdeňkem Sýkorou či teoretikem Jiřím Padrtou. Ten formuloval v roce 1966 základní principy a umělecká východiska této skupiny.

Dle jeho slov se výzva k novému rozumovému pořádku ozývá jako rezultat působení početných „romantických generací“ na našem území v průběhu

²⁴ Eva Petrová, *Výstavy v čase proměn*, Praha 2009, s. 55.

²⁵ Luděk Novák: k estetice nové figurace, 1967, in: Ševčík – Morganová – Dušková (pozn. 12), s. 315.

²⁶ „Nová figurace na první pohled nevyznívá humanističtěji nebo optimističtěji než tradiční figurace a abstrakce. Spíše naopak. [...] a přece ve všech těchto deformacích je cosi opravdového, malíř se táže, co je to za svět, v němž vše lidské je mi cizí. Antická devíza, která měla paralelu v antickém estetickém ideálu, je tu podkopána samým během událostí. Člověk přestává být pocíťován jako ideální dílo přírody...“

Idem, s. 315-316.

²⁷ Eva Petrová, *Nová figurace*, 1969, in: Ševčík – Morganová – Dušková (pozn. 12), s. 320.

²⁸ Petrová, *Výstavy v čase proměn* (pozn. 24), s. 56.

posledních desetiletí, mezi něž řadí abstraktní expresionismus, action painting, materiálovou abstraktní malbu a novobarokní tendence. Všeobecná únava a chaos vyvolaný heterogenitou uměleckých proudů v průběhu šedesátých let společně vyvolávají přehodnocení dosavadního směřování uměleckého tvoření.²⁹

Rozmanité verze konstruktivního či konkrétního umění se snaží „překonat základní hluboký konflikt mezi psychickými a rozumovými zájmy, který naše pokročilá civilizace prudce vystupňovala“³⁰. Zakládají se na tvůrčím a pozitivním smyslu lidské existence v protikladu ke skepsi a beznaději nedávné minulosti. Pocity nedostatečnosti a tísně člověka tváří v tvář kosmu a věčnosti nezmizely, ale pronikly do podvědomí každého z nás. A právě tato kolektivní profanace přispívá k uzavření předcházející éry a otevření se nové reálnosti, věčnosti a konkrétnosti.³¹

Reflexe jednotlivých směrů nastupujících ve druhé polovině 60. let byla rozdílná. Zatímco „obsahově zatížený, subjektivně a emotivně exponovaný proud“ nové figurace si velmi brzy vybudoval širokou základnu příznivců zejména v řadách kriticky naladěné inteligence, byla odosobněná abstraktní díla s prvky geometrie přijímána o poznání zdrženlivěji. „Nemožnost uchopit verbalizovatelný význam, přítomný alespoň na úrovni psychických stavů,“ pozorovatele mátna a často vedla i „k výtkám formální samoúčelnosti, estetismu a dekorativismu“.³²

Následující tvrdý nástup normalizace zabránil hlubší věcné diskusi a odsudek ze strany režimní kulturní politiky³³ posunul tehdejší netendenční tvorbu do roviny legend, jež heroizovaly určité umělce³⁴. Příležitost poznat umělecká díla této dekády z přímého pohledu vyvstala pro širší veřejnost až ve druhé polovině osmdesátých let a poté v letech devadesátých, která se intenzivně věnovala rekonstrukci uměleckého vývoje předcházejících padesáti let – a zejména pak „mnohovrstevnému dění relativně svobodných

²⁹ Jiří Padrta, k situaci, 1968, in: Ševčík – Morganová – Dušková (pozn. 12), s. 324.

³⁰ Jiří Padrta, Konstruktivní tendence, 1966, in: idem, s. 305-306.

³¹ Padrta, k situaci (pozn. 29), s. 325.

³² Zbyněk Sedláček, *Rýsovaný svět: konstruktivní tendence šedesátých let*, Roudnice nad Labem 2013, s. 3.

³³ Ibidem, s. 3.

³⁴ Sedláček, na zkoušku v ráji? (pozn. 16), s. 5.

šedesátých let“³⁵ (Český informel (1991); Nová figurace (1993-1994); Nová citlivost (1994-1995); Umění frotáže (1995); Kolorismus (1999)³⁶).

Netendenční umělecká tvorba byla v navazujících 70. letech, období hegemonie komunistického režimu, z větší části tabuizována a protagonisté byli postiženi zákazem vystavovat. Jedny z mála možností, ačkoli stále velmi omezené, jak se s jejich tvorbou bylo možno seznámit, představovaly dobové časopisy či publikace a výstavy organizované buď před invazí vojsk Varšavské smlouvy, nebo v navazujícím období doznívání uvolněné atmosféry – tedy v letech 1968 až 1970.

Mnoho autorů se muselo smířit s nemožností jakékoli veřejné prezentace a omezenými příležitostmi ke konfrontaci s ostatními umělci. V součinnosti s dalšími faktory, rozvojem průmyslových technologií, objevováním nových materiálů, změnou způsobu produkce, užíváním historických referencí či nezaměnitelnými osobními zkušenostmi autorů, dochází na přelomu šedesátých a sedmdesátých let k pozoruhodným proměnám výtvarného jazyka několika jednotlivců, Huga Demartiniho, Karla Malicha či Stanislava Kolíbalu.

„V 70. letech definitivně padly naděje na univerzálnější model kultury. Situace se uzavřela, diskurs na stránkách časopisů skončil a umělci stáli znovu před volbou mezi rozumem a svědomím.“ Opět se začal šířit názor, že umění je v krizi a dochází k postupnému vytrácení originality přístupu.³⁷

2.1 Výstavní činnost v 60. a 70. letech

Rok 1960 je pro českou uměleckou scénu klíčovým přinejmenším ze dvou důvodů. Neveřejnými výstavami Konfrontace konanými v březnu a říjnu tohoto roku v libeňském ateliéru Jiřího Valenty a ateliéru Aleše Veselého na Žižkově se ustalují tendence českého informelu a v témže období je také oficiálně založena tvůrčí skupina UB 12, která se vydělila z Umělecké besedy a jejímiž členy se stali i Stanislav Kolíbal a Adriena Šimotová. Společně s dalšími skupinami (Etapa,

³⁵ Sedláček, Rýsovaný svět (pozn. 32), s. 3.

³⁶ Petrová, Výstavy v čase proměn (pozn. 24), s. 75-183.

³⁷ Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, 1969-1989, in: Ševčík – Morganová – Dušková (pozn. 12), s. 337.

Experiment, M, MS 61, Proměna, Trasa) se představila již v následujícím roce na výstavě s názvem Realizace / Blok tvůrčích skupin v pražské Galerii Václava Špály a samostatně poté v roce 1962.³⁸

Průkopnická výstava, Umění 1900 – 1963 / Obrazy, plastika, grafika, která po delší odmlce představila vývoj českého moderního umění bez ideologického zabarvení, se konala v roce 1963 v Hluboké nad Vltavou. Distribuce katalogu, který při příležitosti jejího pořádání vyšel, byla však vzápětí zakázána. Obdobnou prezentací byla také výstava Rychnov 63 / Současná výtvarná tvorba, na níž se představilo celkem 85 umělců z různých uskupení, včetně UB 12, Trasy a budoucí skupiny Křížovatka.³⁹

Skutečnou událostí bylo pro představitele nefigurativního umění uskutečnění Výstavy D v pražské Nové síni v roce 1964. Účelem této expozice, jak jej ve svém textu popisuje František Šmejkal, bylo stát se „*korektivem současné zmatené situace*“ a současně také „*příležitostí k polemickému střetání stanovisek a vyjasnění kritérií*“⁴⁰. Katalog, který byl obohacen o texty Jana Kříže, Bohumíra Mráze a Dalibora Veselého, byl zanedlouho po svém vydání zakázán.

V témže roce došlo v Alšově jihočeské galerii k realizaci retrospektivní výstavy pod názvem Imaginativní malířství 1930 – 1950, jejímž cílem byla rekapitulace surrealistického malířství a s ním příbuzných imaginativních projevů. V případě této události však nedošlo jen k zákazu vydávání a distribuce katalogu, ale také k uzavření samotné expozice. V rámci první poloviny šedesátých let nelze opomenout také po dlouhé době první reprezentativní konfrontaci českých sochařů, výstavu nesoucí název Socha 1964, jíž se mezi jinými účastnili Hugo Demartini, Miloslav Chlupáč, Věra Janoušková, Eva Kmentová, Stanislav Kolíbal, Karel Nepraš, Zdeněk Palcr, Zbyněk Sekal či Hana Wichterlová.⁴¹

Po roce 1965 probíhala čilá výstavní činnost zejména v Praze, stávající výstavní síně se diferencovaly, vznikaly nové. V právě vzniklé Galerii Vincence

³⁸ Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, Chronologie, in: idem, s. 439-442.

³⁹ Idem, s. 444-445.

⁴⁰ František Šmejkal, 1964, Dokumentace, in: Mahulena Nešlehová, *Poselství jiného výrazu: pojetí "informelu" v českém umění 50. a první poloviny 60. let*, Praha 1997, s. 257.

⁴¹ Ševčík – Morganová – Dušková (pozn. 38), s. 446.

Kramáře v Dejvicích se v roce 1965 uskutečnila výstava Františka Hudečka, člena Skupiny 42, a v Galerii Václava Špály proběhla také významná výstava s názvem Objekt, kde se představila asi dvacítka autorů tehdejší mladé a střední generace, a která dokládala schopnost místních umělců reagovat na aktuální dění v zahraničí i navazovat na zdejší tradici.⁴²

Od března do května roku 1965 proběhlo v Ostrově nad Ohří také první veřejné vystoupení skupiny Šmidrové. V doprovodném textu zformuloval vedoucí teoretik Jan Kříž pro skupinu tak podstatnou „estetiku divnosti“.⁴³ Divnost považuje za nepochybné dědictví dada a surrealismu a definuje ji jako „*tajemný ostrov uvnitř skutečnosti... fantaskno, které vystoupilo z předmětného světa a chce s ním v zájmu své mystifikátorské funkce sdílet jeho podobu*“⁴⁴.

Výstava zahraniční figurace, organizovaná francouzským teoretikem Géraldem Gassiot-Talabotem, La figuration narrative, proběhla v Galerii Václava Špály v roce 1966. Při této příležitosti se u nás společně s významnými českými umělci poprvé prezentovali autoři jako Arnal, Atila, Berni či Monory a zpětně bývá tato událost považována za předstupeň výstavy s názvem Nová figurace, konané v Mánesu roce 1969.⁴⁵

Poměrně obsáhlý vzorek tehdejší mladé české umělecké scény byl na podzim roku 1966 představen také v Brně na Výstavě mladých, v prostorách Domu pánů z Kunštátu, kde bylo prezentováno více než 400 uměleckých děl autorů do 35 let.⁴⁶ Souběžně, od září do října tohoto roku, probíhala v Praze také souhrnná výstava s názvem Aktuální tendence českého umění, která se konala při příležitosti IX. mezinárodního kongresu AICA ve všech výstavních sálích v Praze a byla první velkou nezkrácenou přehlídkou českého výtvarného umění 1. poloviny 60. let. Výstavy se účastnilo pět generací umělců a její ambicí bylo podat zprávu o situaci české umělecké scény plejádě českých i zahraničních kritiků umění.⁴⁷

⁴² Petrová, Výstavy v čase proměn (pozn. 24), s. 10.

⁴³ Ševčík – Morganová – Dušková (pozn. 38), s. 447.

⁴⁴ Jan Kříž (pozn. 23), s. 267.

⁴⁵ Ševčík – Morganová – Dušková (pozn. 38), s. 448.

⁴⁶ Petrová, Výstavy v čase proměn (pozn. 24), s. 11.

⁴⁷ Ševčík – Morganová – Dušková (pozn. 38), s. 450.

Z bohatého dění roku 1968 nelze vynechat první výstavu Klubu konkréťistů, která se odehrála v Oblastní galerii Vysočina a dále putovala do Prahy, Ústí nad Labem a Žiliny. Toto umělecké sdružení bylo názorově velice blízké smýšlení dalších představitelů konstruktivního a konkréťního umění, především tedy členů skupin Křižovatka či Syntéza.⁴⁸ Jak v manifestu skupiny definuje Arsén Pohribný, Klub konkréťistů nestavěl svou existenci na „*plnění dogmatických regulí, nýbrž na permanentním dialogu křídla organického s architektonickým, na dialogu přívrženců přírodních zákonitostí s obdivovateli technické civilizace, na dialogu statické monumentality s instabilitou, racionalismu se stoupenci imaginace.*“⁴⁹ V obdobném duchu se nesla také výstava Nová citlivost, pořádaná v témže roce v Domě umění v Brně. Ta vědomě navázala na prezentaci konstruktivních tendencí v roce 1966, výstavu düsseldorfské skupiny Zero, kterou v roce 1967 organizoval Jiří Padrta, či na tvorbu Yvese Kleina.⁵⁰

Po zahájení okupace vojsky Varšavské smlouvy v srpnu roku 1968 ještě v uměleckých kruzích určitou dobu doznívala svobodomyslná atmosféra předcházejících let. Během této etapy, mezi lety 1969 a 1970, se mezi jinými uskutečňuje také další prezentace Klubu konkréťistů či dvě po sobě následující výstavy s názvem Nová figurace, prezentující autory rehabilitující význam předmětnosti a zobrazujícího umění.⁵¹

V prosinci 1970 došlo ke schválení stanov nového svazu, který měl nahradit již zrušený SČSVU. Výstava oficiálního umění, která se konala na přelomu let 1971 až 1972 v Jízdárně Pražského hradu, opět nastolila socialistický realismus a umělci, kteří byli pro systém nepohodlní, se začali prezentovat mimo oficiální výstavní síně.⁵² Souběžně také přestaly vycházet

⁴⁸ Alžběta Rojková, *Výtvarné uskupení a výtvarný kritik Klub konkréťistů (diplomová práce)*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2009, s. 34.

⁴⁹ Dagmar Jelínková – Arsén Pohribný – Jiří Valoch, *Klub konkréťistů 1967-1997*, Praha 1997, s. 140.

⁵⁰ Michaela Ečerová, *Výstava Nová citlivost (bakalářská práce)*, Masarykova univerzita v Brně, Brno 2010, s. 24.

⁵¹ Ševčík – Morganová – Dušková (pozn. 38), s. 456-458.

⁵² Petrová, *Výstavy v čase proměn* (pozn. 24), s. 12.

časopisy Výtvarné umění, Tvar, Výtvarná práce a byl definitivně zrušen spolek Umělecká beseda, jehož činnost byla znovu obnovena až v roce 1989.⁵³

V roce 1973 byla při Městském kulturním středisku v Brně založena Galerie mladých, která se postupem času stala pojmem především mezi začínajícími umělci (stejnojmenná galerie v pražském Mánesu působila již od ledna 1966). Dalším z mála míst, kde se ve druhé polovině 70. let pořádaly výstavy současného umění, bylo pražské Divadlo v Nerudovce na Malé Straně. Souběžně probíhala také soukromá setkání v ateliérech jednotlivých umělců, například Konfrontace pořádaná v ateliéru Josefa Mžyka „Na Mlýnářce“ nebo Tichá Šárka uskutečněná v ateliéru Magdaleny Jetelové. V letech 1976 a 1978 proběhly také „polooficiální“ výstavy Konfrontace I a II, které se uskutečnily v Ústavu Makromolekulární chemie a Mikrobiologickém ústavu ČSAV. Konfrontace I, kterou zorganizoval Jan Rous, se zúčastnili převážně bývalí členové skupiny UB 12 a Trasa, Václav Boštík, Eva Kmentová, Stanislav Kolíbal, Adriana Šimotová či Olbram Zoubek. Konfrontaci II lze samu o sobě chápat i jako neformální skupinu, neboť představila zejména umělce, kteří se později za příznivějších okolností stali členy Volného seskupení 12/15 Pozdě, ale přece⁵⁴, Václava Bláhu, Jiřího Beránka, Kurta Gebauera, Ivana Ouhela, Petra Pavlíka nebo Michaela Rittsteina.⁵⁵

⁵³ Ševčík – Morganová – Dušková (pozn. 38), s. 459-460.

⁵⁴ Volné seskupení 12/15 Pozdě, ale přece bylo založeno v roce 1987 a sdružovalo umělce, kteří na uměleckou scénu vkročili v 70. letech, tj. v nejhorším období tzv. normalizace.

⁵⁵ Ševčík – Morganová – Dušková (pozn. 38), s. 461-462.

3 Konstruktivistické tendence

Nástup objektivních tendencí v Čechách je spojován s „*druhou, poválečnou avantgardou, technickým a sociálním optimismem šedesátých let, okouzlením novými technologiemi a materiály a s důvěrou v sílu lidské racionality... za východisko autonomní geometrické skladby sloužila většině autorů krajina a za transformaci krajiny lze s jistou licencí považovat i geometrické skladby.*“⁵⁶ Tento názor podporují zejména plastiky Karla Malicha, které svým pojetím přesahují obvyklý rámec nekonstruktivismu a nejpřesvědčivěji je lze interpretovat na základě modelace toku energie a tektoniky krajiny.

Jedním z hlavních rysů nekonstruktivismu je změna pozice a funkce autorského subjektu. Poměr mezi ním a dílem se transformuje v racionální řízení jeho vzniku, v odosobněný vztah, v němž je vůle původce díla podřízena transpersonálním pravidlům – obvykle přírodním silám nebo matematickému řádu. Skutečnost, že autor nerozhoduje o každé podrobnosti artefaktu, dále posouvá Zdeněk Sýkora, který operace standardně prováděné lidskou rukou svěřil počítači, nebo Radoslav Kratina se svými variabilními nabízejícími se zásahům diváka. Další inovaci nekonstruktivistů představuje nová skladba výtvarného díla, která se již neskrývá pod kompozicí odkazující k výtvarné tradici, ale jako struktura ve své základní fakticitě – v rané fázi obvykle vystupující ve formě pravidelného geometrického rastru z opakovaných elementů.⁵⁷

Vzhledem k novosti formujícího se nekonstruktivistického směru byl rozvoj jeho teoretické reflexe velmi pozvolný. Jednu z prvních možností prezentace pro racionálně orientované umělce představovala výstava Skupiny Umělecká beseda konaná v roce 1964. Z popudu vážených členů Umělecké besedy, Jiřího Koláře a Jana Kotíka, tehdy byli nezvykle mladí umělci konstruktivní orientace přizváni, aby vystavovali po boku Cyrila Boudy, Karla

⁵⁶ Sedláček, na zkoušku v ráji? (pozn. 16), s. 5.

⁵⁷ Idem, s. 5-6.

Nepraše a dalších – tehdy již časem prověřených umělců. Míru opatrnosti, se kterou tehdejší umělecký svět k nové tendenci přistupoval, lze odvodit z úvodního textu katalogu výstavy, který sepsal Miroslav Míčko. Ten zde o jejich díle hovoří jako o „*riskantním průzkumu v zatím nezbádaném a nepřehledném terénu*“⁵⁸. Obdobným způsobem výstava překvapila celou výtvarnou kritiku. Čtrnáctideník Výtvarná práce dokonce v návaznosti na ni uspořádal besedu šesti kritiků – zmíněného Miroslava Míčka, Jindřicha Chaloupeckého, Jiřího Šmída, Lud'ka Nováka, Jiřího Padrtu a Miroslava Lamače.⁵⁹

Dobovou teorii v programově-ideologické poloze pro české konstruktivní tendence v průběhu dění vypracovával zejména Jiří Padrta, přičemž se opíral o tehdejší obdobně orientované zahraniční teoretiky a kritiky – Klause Jürgena Fischera, Umbra Appolonia a Pierra Restanyho. Z dnešního pohledu – spíše než k obhajobě konstruktivistických tendencí – vedlo toto počínání k absolutizaci protikladů informelu a konstrukce.⁶⁰

Ani snahy Jana Kříže, který se již kolem roku 1966 snažil osvětlit, že „*vnější rozpornost nevylučuje vnitřní příbuznost motivů a předpokladů, kterou zjistíme, zvolíme-li správný přístup k obsahu nápadných polarit*“ a že „*i nejracionálnější spekulace geometrizujících tendencí nesou v sobě prvek rituálního obsahu, podmíněného zcela archaickou touhou ovládnout svět moderní civilizace takto připodobněným obrazem*“⁶¹, bohužel nevedly k aktuálnímu prohloubení konstruktivistických teorií.

Od konce šedesátých let do druhé poloviny let sedmdesátých prošlo dílo neokonstruktivistů změnami, které Josef Hlaváček interpretoval jako revizi výchozího programu a jeho obohacení o tematikou spjatou spíše s tendencemi,

⁵⁸ výstava *Skupiny Umělecká beseda* (nestr. kat. výst.), Mánes, Praha 1964 – Miroslav Míčko, *Skupina umělecká beseda*, Praha 1964.

⁵⁹ Josef Hlaváček, *Hugo Demartini*, Praha 1991, s. 30-34.

⁶⁰ Idem, s. 50-52.

⁶¹ *Jeden okruh volby* (nestr. kat. výst.), Písek 1967 – Jan Kříž; cit. podle Karla Hlaváčka, *Hugo Demartini*, Praha 1991, s. 52.

vůči nimž se nekonstruktivismus původně vymezoval – existencionální nebo mytické významy, iracionalitu, náhodu.⁶²

Jak již bylo naznačeno v úvodu, teoretická reflexe uměleckých děl řazených k nekonstruktivismu byla negativně poznamenána kontinuální nucenou přestávkou trvající od konce 60. let až do roku 1989. Vzhledem k menšímu ohlasu, který ve srovnání s ostatními soudobými proudy tyto tendence vyvolaly a úzkému okruhu teoretiků blízkých nekonstruktivismu (Jiří Padrta, Miroslav Lamač, Josef Hlaváček, Jan Sekera), byla pro tento směr podstatná rekonstrukce uměleckého vývoje probíhající převážně v 90. letech. Zřejmě největší podíl na těchto snahách o zařazení do historického kontextu měla výstava Nová citlivost konaná na přelomu let 1994 a 1995 v Litoměřicích, Pardubicích, Jihlavě, Opavě a Brně. Dominantní postavení zaujala i expozice z roku 2000, akce slovo pohyb prostor, představená v prostorách Galerie hlavního města Prahy.⁶³

3.1 Hugo Demartini

3.1.1 Předpoklady – tvorba před rokem 1968

Hugo Demartini byl školen v duchu tradice, z níž se – nejdříve neuvědoměle, později vědomě – po celý život pokoušel vymanit. V této souvislosti zmiňuje i definici sochy, kterou od Štursy převzal Lauda, Demartiniho profesor na akademii výtvarných umění.⁶⁴

*„Socha je vědomě budovaná hmota v prostoru, založená na objemu.“*⁶⁵ Demartini k této definici dále dodává, že v Čechách se traduje tradice myslbekovská, což je bezesporu správné, neboť Myslбек byl zakladatelem

⁶² Josef Hlaváček, *Počátky a souvislosti*, in: Konstruktivní tendence šedesátých let (kat. výst.), Litoměřice říjen - prosinec 1990, Praha prosinec 1990 - únor 1991 – Jan Kříž; Severočeská galerie v Litoměřicích 1990, s. 8-9.

⁶³ Sedláček, *na zkoušku v ráji?* (pozn. 16), s. 3.

⁶⁴ Hlaváček, Hugo Demartini (pozn. 59), s. 8.

⁶⁵ Hugo Demartini, *V Čechách se nesmí krákorat / Hugo Demartini o jiné tradici*, in: Sborník památce Václava Navrátila (samizdat), Praha 1987, cit. podle Vít Havránek [et al.], *Demartini*, Praha 2010., s. 140.

českého moderního sochařství. Současně ale také říká, že jejím vyzdvihováním došlo k potlačení ostatních proudů, které se v našem prostředí snažily o vyrovnání se světovými problémy na poli prostorové tvorby. Myslbekovu tvorbu porovnává s dílem jeho žáka, Františka Bílka. Zvláště akcentuje rozdílné zdroje, z nichž oba umělci čerpají, Myslbekovu návaznost na odkaz řeckého a pozděně římského sochařství, tradici českého lyrismu a návaznost na západní umění obecně s Bílkovým projevem, jehož základem byl ve většině případů silný osobní prožitek s náboženským obsahem. V porovnání s Myslbekovým nebylo jeho dílo založeno na objemu. Na již zmíněný lyrismus navazuje později celá generace Myslbekových žáků, mezi nimi i Jan Štursa nebo Demartiniho učitel, Jan Lauda.

66

Ačkoli se během svého studia Demartini projevuje jako velmi talentovaný právě v oblasti klasického figurativního sochařství, kolem roku 1956 svou pozornost obrací od objemu k ploše. Tvoří převážně reliéfy a papírové nepředmětné koláže, které spojuje tendence ke zdůraznění plochy. Odklon od objemovosti, který u Demartiniho v tomto období pozorujeme, jej spojuje i s jeho soukmenovci – Sýkorou, Malichem či Kolářem. Sklon k plošnosti na přelomu padesátých a šedesátých let je znamením, které lze pozorovat u všeho progresivního usilování u nás – jak pólu existencionálně-imaginativního, dadaisticko-surrealistického, taštického – tak i konstruktivního. „*Teprve zde jako by se v českém umění definitivně odvrhnula poslední verze transformací renesanční racionalistické důvěry v analogii perspektivy a reality, teprve zde jako by se – po nedotažených náběžích třicátých let – realizovala potřeba začít znovu a od počátku.*“⁶⁷ Právě tento „nulový bod“ se Demartinimu a ostatním zmíněným výtvarníkům stává odrazovým můstkem.

Dříve než Demartiniho umělecký projev zcela ovládl geometrický řád, prošel si ještě nedlouhým obdobím informelu. Nebyl to však informel v pravém slova smyslu, při srovnání jeho děl s „mainstreamovými“ projevy tohoto směru nalezneme mnoho odchylek. Demartini do hlíny otiskoval předměty a povrch vzniklého bas-reliéfu sjednocoval monochromním červeným nátěrem, který jej odlišoval od „*potemnělé barevnosti českého informelu. Odstup od něj projevil*

⁶⁶ Idem, s. 139.

⁶⁷ Hlaváček, Hugo Demartini (pozn. 59), s. 10-16.

také v absenci syrovosti materiálové struktury a symbolických obsahů. “ Již zde se „*expresivnost zdá utlumená snad zatím nevědomým směřováním k řádu.*“ ⁶⁸

Kromě odklonu od objemovosti lze ve tvorbě Huga Demartiniho pozorovat od šedesátých let i jiný zajímavý fenomén – sklon k experimentování. Ta jej taktéž propojuje s ostatními racionálně orientovanými umělci té doby, se kterými se ale blíže seznámí až roku 1964 při příležitosti setkávání umělců u pověstného Kolářova stolu v kavárně Slavia. Primárními se pro ně shodně stávají možnosti materiálu a zacházení, ke kterému je tento materiál vybízí – nevnučují mu předem dané schéma. K vyjádření současnosti jim již nestačí tradiční postupy a hledají nové. Zatímco Zdeněk Sýkora v cyklu *Zahrad* postupně osamostatňuje obrazovou plochu a Karel Malich abstrahuje své krajiny až k *Bílému reliéfu* z roku 1963, spatřujeme mezi roky 1960 a 1964 obdobný vývoj i u Demartiniho. Jeho řešení se podobá Sýkorovu – vzniká struktura předem daných elementů. Po počátečním chaosu se tato struktura ustaluje – je tvořena čtvercem, ale stále je nepravidelná, rastr se projevuje až později. ⁶⁹

Dominantním prvkem se v průběhu roku 1964 překvapivě stává koule nebo polokoule – nikoli krychle. Kromě sféry Demartini na počátku téhož roku rovněž pracoval s komolým kuzelem v pravidelné struktuře (*Červený a černý* [1]), v pozdějších reliéfech již převažují struktury s prvkem hemisféry. Jednotlivé elementy jsou modifikovány – zbaveny vrchlíků, natočeny. Demartini mísí tradiční techniky s nově vznikajícím projevem založeným na racionálním kalkulu a podstatnou roli přičítá také barvě. ⁷⁰

Šňůru chromovaných reliéfů a objektů, kterými se nejvíce zapsal do povědomí veřejnosti, otevírá Demartini v roce 1965 a proklamuje tak jistý „*optimismus vkládající své naděje do budoucnosti plné příslibů technické civilizace*“ ⁷¹. Ačkoli sám odchován v duchu tradice, přetíná jedno z posledních pojítek s tradiční představou sochařského tvoření – svá díla konstruuje z prefabrikátů na základě zcela racionálního projektu. „*Moje práce v ateliéru spočívá převážně v ověřování si možností (malé sádrové modely, návrhy, skici),*

⁶⁸ Hugo Demartini – Lenka Pastýřiková, ed. – Bedřich Dlouhý, *Hugo Demartini: 1931-2010: --a měl rád ženy = --and he liked women*, Praha 2013, s. 35.

⁶⁹ Hlaváček, Hugo Demartini (pozn. 59), s. 20-26.

⁷⁰ Idem, s. 30.

⁷¹ Idem, s. 34.

konečné výsledky projektují jako konstruktér. Moje práce podle mých kreseb a projektů vyrábějí odborníci – řada lidí z různých výrobních odvětví... Jde o umění vyráběné stroji. Mé práce nemají za cíl být jedinečností.“⁷²

Stejně tak s vlnou civilizačního optimismu souvisí i další nepřehlédnutelný rys Demartiniho prací z tohoto období – chromovaný, dokonale technicky zpracovaný povrch – který je nepochybně inspirován obdivem k blyštivému povrchu tehdejších nejmodernějších výtvorů techniky – automobilům, letadlům, raketám.⁷³ Lesklý povrch Demartini užívá také jako zrcadlo, čímž znovuotevívá otázku participace diváka – vtahuje ho do hry s objektem a snaží se o eliminaci bariéry mezi ním a artefaktem.

Zpočátku je zrcadlení pojímáno pouze jako součást působení reliéfu. Kolem roku 1966 jej však Demartini učinil vládnoucím prvkem, a to tak, že z celku struktury vyjímá detail. Vybírá si malou část a zvětšuje ji až do té míry, že výsledkem je „*jakýsi výzkum vizuálního... Domyslíme-li si ještě pohyby diváka... rovněž se zrcadlíci a uvádějící komplikovanou strukturu do pohybu, získáme přibližný obraz působivosti zdánlivě jednoduché plastiky*“.⁷⁴ V následujících letech Demartini vyzkoušel bezpočet obměn tohoto základního modelu (což lze bezesporu přičítat i významnému vlivu Jiřího Koláře) – navrhoval varianty sestav ze sfér a jejich částí, sestavy koulí protnutých ve středu deskou, později je uzavírá do schránek nebo kombinuje s novými prvky.⁷⁵

Ačkoli to na první pohled není zřejmé, v díle Huga Demartiniho je zastoupena i samotným autorem popíraná existencionální složka. Při sepisování úvodního textu k výstavě Demartini v roce 1971 ji zachytil teoretik Jan Sekera: „*Na povrchu koule se odráží náš svět. Je deformován jejím hltavým povrchem, který se neohlíží na perspektivu, aby mohl do sebe vsát celý obzor. Svým zrcadlením vnucuje prostoru svou kulovitost, a než se nadějeme, jsme v kouli uzavřeni. Nepozorujeme již zrcadlo a dokonalý tvar, ale sami sebe v jakémisi odcizeném mikrokosmu, sami jsme se stali onou pozorovanou koulí. Ale ona se vlastně uskutečnila teprve námi. (...) Hádanka prostoru a existence. Uvnitř*

⁷² Hugo Demartini, Poznámky, *Výtvarné umění*, 1969, č. 8, s. 376; cit. podle Josefa Hlaváčka, Hugo Demartini, Praha 1991, s. 34-38.

⁷³ Hlaváček, Hugo Demartini (pozn. 59), s. 38.

⁷⁴ Idem, s. 42.

⁷⁵ Demartini – Pastýřiková, ed. – Dlouhý (pozn. 68), s. 47.

*tohoto proměnlivého dění mezi námi a Demartiniho plastikami se rozpadá představa naší zakotvenosti v prostoru a objevuje se vědomí, že prostor našeho života je naopak zakotven v nás a v našem vztahu k věcem. Ale jak komplikované, nezajištěné a nebezpečně proměnlivé může být toto zakotvení.“*⁷⁶

3.1.2 Proměna – tvorba závěru 60. a první poloviny 70. let

Snad nejvýraznějším bodem zlomu v Demartiniho tvorbě je období let 1968-1969, kdy uskutečnil svou *Akci v přírodě* a *Demonstrace v prostoru*. Právě v souvislosti s těmito dvěma epizodami je třeba se znovu vrátit k umělcovu vztahu s materiálem. Proces vzniku díla je v jeho případě ve skutečnosti rozhovorem mezi autorem a zvolenou matérií, přičemž si oba účastníci dialogu neustále vyměňují pozice při kladení otázek a hledání odpovědí na ně. Přesně v tomto bodě nacházíme pramen tak podstatné intuitivní složky Demartiniho díla.⁷⁷

Radikálnější experimenty nasměrovaly Huga Demartiniho od řádu a racionálního kalkulu k náhodě. Obdobně jako se to tehdy dělo i jinde v Evropě či Americe, opouští Demartini klauzuru svého ateliéru a vychází do volného prostoru. V roce 1968 – inspirován svým zážitkem z italského města Marina di Pisa [2], kde ho zaujaly kulovité chomáče vegetace vyplavené na břeh mořem – realizuje svou *Akci v přírodě* [3].⁷⁸ Rozmísťuje chromované koule do oranice a vzdaluje se tak striktním nekonstruktivistickým pravidlům. Otevírá novou etapu experimentu ve svém díle.⁷⁹

Nejprve ho zřejmě vedl prastarý zákon kontrastu v rovině haptických i optických kvalit – hladkého povrchu koulí odrážejícího okolní svět a zorané,

⁷⁶ úvodní text katalogu k výstavě „Demartini“ (nestr. kat. výst.), Louny 1971 – Jan Sekera; cit. podle Josefa Hlaváčka, Hugo Demartini, Praha 1991, s. 52-56.

⁷⁷ Hlaváček, Hugo Demartini (pozn. 59), s. 60.

⁷⁸ Demartini – Pastýřiková, ed. – Dlouhý (pozn. 68), s. 73.

⁷⁹ „Ozývaly se tu zřejmě další umělecké tendence, které u nás v šedesátých letech byly živé; zde mám na mysli především vliv akcí, happeningů a eventů, jak je u nás zdomácnoval především Milan Knížák a jeho přátelé.“

Hlaváček, Hugo Demartini (pozn. 59), s. 66.

těžké půdy. Na jedné straně předmět vzešlý z přírody, ale přetvořený člověkem – na druhé pak země, jako kolébka a zároveň hrob techniky.⁸⁰

V roce 1969 následují *Demonstrace v prostoru*, které byly plně doceněny až s odstupem času. Demartini se rozhodl vytvářet díla založená na náhodě - „*bral do rukou špejle, tyčky, konfety, kusy kartonu, trubky, vyhazoval je do vzduchu a sledoval, jak se mění kompozice geometrických tvarů za letu do výšky, při pádu i po něm. (...) Úkolem umělce se stal pouze výběr materiálu a hybný impuls, o podobě díla dál již nerozhodoval, přesto se kompozice zachycené na fotografiích Jaroslava Franty [4] vyznačují silným estetickým působením.*“⁸¹

Na samém sklonku šedesátých let zaznamenáváme nejen v díle Huga Demartiniho jasný obrat⁸². Ačkoli díla obsahující chromované prvky tvoří až do roku 1974, s blížícím se koncem „*krásně samozřejmé a optimistické*“⁸³ dekády přestává být tvorba nekonstruktivistických autorů jasným holdem technickému a vědeckému pokroku. Dělo se tak i v souvislosti s nenaplněnými optimistickými prognózami obsaženými v teoreticko-ideologickém zázemí nekonstruktivismu. Východiskem pro další etapy se Demartinimu paradoxně stal návrat k podstatě sochařské práce, k formulaci klasičtějšího postoje – znamenající příklon k meditativnějšímu projevu. „*V gestu obrany a snad i sebezáchovy před lekcí, kterou mu udělily demonstrace, se sochař vrací ke svým jistotám, odhazuje všechno, co je přetechnizované, všechn chrom, všechny struktury, a snaží se zřejmě zapomenout na všechny programy.*“⁸⁴

⁸⁰ Josef Hlaváček, demartini '80; in: Josef Hlaváček, *Umění je to, co dělá život zajímavější než umění (jak praví r. f.)*, Praha 1999, s. 58.

⁸¹ Demartini – Pastýřiková, ed. – Dlouhý (pozn. 68), s. 73.

⁸² „*Poznamenejme zde, že podobné zlomy lze tehdy pozorovat např. i u Demartiniho konstruktivistických druhů: Zdeněk Sýkora přechází roku 1973 ke svým liniím; Karel Malich přestává tvořit plné reliéfy a věnuje se prostorové kresbě drátem (...); Radek Kratina opouští dřevo a věnuje se tvorbě pokovovaných variability (...). Cosi bylo ve vzduchu. Byl tu samozřejmě moment společenský, který díky známým okolnostem nebyl příznivý veřejné podpoře konstruktivisticky, tedy „formalisticky“ orientovaného umění. Zdá se však, že při práci tu byly i okolnosti další, některé z nich asi mnohem vlivnější.*“

Hlaváček, Hugo Demartini (pozn. 59), s. 66.

⁸³ Idem, s. 64.

⁸⁴ Josef Hlaváček demartini '80; in: Hlaváček, *Umění je to, co dělá život zajímavější než umění* (pozn. 80), s. 58.

Ať už si prohlížíme fotografie *Akci v přírodě* nebo *Demonstraci v prostoru* a srovnáváme je s dosavadní tvorbou Demartiniho, klademe si stejně jako Josef Hlaváček otázky. Kam se poděla agresivita a expanze plastiky? Kam zmizel sen básníků o věčnosti a spásnosti druhé, nové přírody, do které patří u umění? Kam sochařova touha vytvářet prostor v čase? ⁸⁵ Odpovědí je čas. Na jedné straně zachycení věčnosti při pohledu na chromované koule rozmístěné do podmáčené krajiny, na druhé pouhý okamžik, než předměty vyhozené do vzduchu lidskou rukou dopadnou na zem.

V letech 1973-1976, opět v ateliéru, vytvářel Demartini reliéfy z fragmentů různých materiálů, jejichž výsledná poloha ve formátu byla taktéž určena náhodou - místem jejich dopadu po vyhození do vzduchu. Jak sám Demartini zmínil, měl samozřejmě představu o tom, kam by předměty měly dopadnout, ale vždy byl výsledek absolutně odlišný. Tomu nasvědčuje také název pozdějšího souboru děl – *Mimo vymezené místo*. Několikrát jej dokonce napadlo, že by polohu předmětů upravil dle své estetiky, ale napětí, které autor není schopen rozumově ani jiným způsobem docílit, ihned zmizelo. ⁸⁶

Petr Wittlich hodnotí *Demonstrace v prostoru* jako čin, jímž se Hugo Demartini zapsal do dějin moderního sochařství, neboť „*tradiční statiku nahradil záznamem dynamického procesu a zapojil tak do vzniku sochařského objektu veličinu času a moment náhody* ⁸⁷“, ale souběžně zmiňuje důležitost jeho tradičního školení u Otakara Velínského i profesora Laudy. ⁸⁸ Sám umělec tyto

⁸⁵ Idem, s. 57.

⁸⁶ *Výtvarnické konfese II – Hugo Demartini* (rozhovor), Česká televize, Praha 2010, <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10267558128-vytvarnicke-konfese/210572233650003-hugo-demartini/titulky>, vyhledáno 3. 12. 2016.

⁸⁷ Začlenění náhody do procesu vzniku díla provází v první polovině sedmdesátých let i další autory. Mezi nimi například Zdeňka Sýkoru, který na počátku sedmdesátých let uzavírá své období struktur tzv. makrostrukturami. Nově se zajímá o linii, která se v roce 1973 osamostatňuje a stává se základním elementem jeho obrazů. Sýkorovy linie již nejsou svázány jen s přísným řádem, ale i náhodou. Sílu čar i jejich barevnost a umístění náhodně generuje počítač.

Jiří Machalický, Zdeňk Sýkora, in: Zdeňk Sýkora et al., *Zdeňk Sýkora, Karel Malich: linie a dráty - Dialog = lines and wires - a Dialogue*, Praha 2009, s. 61.

⁸⁸ Petr Wittlich, Demartiniho maličkosti, in: Demartini – Pastýříková, ed. – Dlouhý (pozn. 68), s. 14.

skutečnosti neopomněl zdůraznit snad v žádném rozhovoru „*Málokomu se daří spojovat tak lehce experiment a řád, jako to uměl Hugo Demartini.*“⁸⁹

Ačkoli Demartini neuznával přímý vliv politického klimatu na jeho tvorbu, zcela jistě její proměny reagovaly i na dobovou atmosféru. Touha po obsahu deroucí se na povrch právě v letech 1968 a 1969 – jasně koresponduje s blížícím se nástupem normalizace.⁹⁰

Josef Hlaváček používá pro genezi díla Huga Demartiniho obzvláště výstižnou metaforu, a totiž, že jednotlivá období, z nichž se jeho tvorba sestává, si nosné problémy předávají jako „štafetový kolík“⁹¹. Vskutku – pokud blíže studujeme proměny forem – najdeme vše propojující vnitřní nit, táhnoucí se napříč časem. Paradoxně tedy můžeme získat dojem, že Demartiniho dílo si žije samo svým životem a přítomnost umělce si žádá jen v klíčových okamžicích, kdy je třeba definovat pravidla proměny. Druhou stranu téže mince nám ve svém textu ukazuje Vít Havránek, který se snaží sledovat „*myšlenkovou kontinuitu autorova záměru*“, jinak řečeno, „*nutnost vždy znovu a jinak definovat rozvrh mezi uspořádáním prvků, a místy, kde tato uspořádání mohou nastat*“ - tím osamostatňuje myšlenkovou nutnost od Hlaváčkovy štafety a vidí jednotlivá období jako „*symptomy hlubší síly*“⁹².

Kvality Demartiniho díla, které dnes nejvíce obdivujeme, si s sebou tento umělec nese dál celým svým tvůrčím životem. Údajně po matce zděděný aristokratický smysl pro přesnost, důslednost, ale také velkorysost⁹³ jsou zakořeněny hluboko v jeho bytosti. Pod povrchem zdánlivě chladných konceptuálně orientovaných prací znovu a znovu nacházíme „*velkorysost ironie a to, že vše může být tak, jak to je, ale také úplně jinak*“⁹⁴.

⁸⁹ Idem, s. 15.

⁹⁰ Demartini – Pastýřiková, ed. – Dlouhý (pozn. 68), s. 93.

⁹¹ Hlaváček, Hugo Demartini (pozn. 59), s. 76.

⁹² Vít Havránek, Léta šedesátá, mnohostranná modulární metoda Huga Demartiniho, in: Vít Havránek [et al.], *Demartini*, Praha 2010, s. 89.

⁹³ Dalibor Veselý, Hugo Demartini, rozhovory a vzpomínky, in: Demartini – Pastýřiková, ed. – Dlouhý (pozn. 68), s. 12.

⁹⁴ Ibidem.

„*Takové je dobrodružství Demartiniho prostoru: od expanze se všemi prvky násilnosti „nové přírody“ přes mystické splnutí s bytím k bezradné autonomizaci a separaci.*“⁹⁵

3.2 Karel Malich

3.2.1 Kořeny v krajině – tvorba před rokem 1963

Malichovo – stejně jako Kolíbalovo – dílo platí tradičně za příklad konstruktivistického myšlení. Spíše než racionální řád nás však při pozorování Kolíbalových děl zaujme napětí vyvěrající z křehké rovnováhy, u Malicha pak pozoruhodná světelná režie. Tato diference vychází z odlišných východisek obou autorů. Zatímco Kolíbalovo dílo se počíná u schematizovaných figurálních soch, Malich byl krajinářem, který využil řady technik k vyjádření své osobní zkušenosti volné přírody. Kolíbalův a Malichův prostor – a tedy i pojetí uměleckého díla – je v návaznosti na jejich kořeny diametrálně odlišné. Oba přístupy však vycházejí z mladých let obou umělců. Zatímco Kolíbal svůj bipolární umělecký jazyk připisuje vzpomínkám na předměty z raného dětství (skleněná baň petrolejové lampy, naškrobený přehoz přes postel,...), které kontrastovaly s realitou hornického města, Malich svému projevu vděčí za tíseň, která jej v prostoru domova sužovala – a nutila uniknout do svobodné krajiny.⁹⁶

Již od mala projevoval Malich velké nadání pro kresbu, ale jeho zájem o umění se ustálil až ve vyšším věku, kdy většina jeho vrstevníků mezi umělci byla již osobnostmi s individualizovaným výtvarným jazykem. Soustavně se zabýval krajinou v okolí rodných Holic, přičemž právě jeho vztah k ní vytvořil předpoklady pro celou jeho budoucí práci. Od konce šedesátých let Malich stále více odkazoval na své dětství jako na věk nevinosti, kdy byl v opravdovém

⁹⁵ Josef Hlaváček demartini '80; in: Hlaváček, Umění je to, co dělá život zajímavější než umění (pozn. 80), s. 59.

⁹⁶ Jindřich Chalupecký, úryvek delšího textu napsaného patrně pro Studio International; in: Kolíbal, Stanislav, *Stanislav Kolíbal: retrospektiva* [kat. výst.], Praha 1997, s. 180.

sepětí s přírodou. Snažil se uchovat si kvality získané v raných letech svého života, původní schopnost vidění světa, spontaneitu a svobodu. S tím souvisel i skeptický postoj k přijímání tvrzení tak, jak mu byla předkládána ve vzdělávacím systému. Institucionalizované vzdělání začal chápat jako brzdu, která jej vzdaluje od jeho intuice. Výtvarné umění pro něj představovalo jediné pole svobodného výrazu.⁹⁷

Erbovním námětem Malichových děl konce 50. let se stal kamenecký kopec, jediná dominanta rodné krajiny. Ten je obvykle zobrazován v kontrastu s lidskými obydlími. V obecnější rovině lze tyto polarities chápat jako rozpor mezi přírodou a civilizací, s nímž se Malich tehdy vyrovnával. Nemalou roli sehrála v tomto období raných krajin, ale také v celé další tvorbě, Malichova senzitivita. Umělec bývá považován za velmi citlivou osobu, která je schopna ve své mysli vyvolat uplynulé zážitky a použít je s nezměněnou naléhavostí.⁹⁸

Na přelomu 50. a 60. let dochází v Malichově díle k výrazné tvarové i barevné redukci, která je počátkem cesty od realistického zpodobení k abstraktnímu. Stejně jako u jeho vrstevníků sledujeme v jeho krajinách vzniklých mezi lety 1958 a 1962 přechod od iluzivního prostoru k ploše. Toto období je pro něj etapou hledání, jejíž zakladatelský význam pro celou Malichovu tvorbu odhalily již rozsáhlé rekapitulace autorova díla na přelomu 80. a 90. let⁹⁹. Škála užitých technik zahrnovala kromě kvaše a tempery také kresbu a koláž. Pro inspiraci Malich sahal až k přehodnocování modernistických směrů – fauvismu, expresionismu, analytickému kubismu či dokonce suprematismu. Předělem mezi zjednodušováním krajinných předloh a osvobozením od nich se staly tzv. *Bílé krajiny* – vzniklé v létě roku 1960 [5]. Malichovo dílo je od této doby nezávislejší na empirické realitě, prosazuje se monochromní barevností, tvarově je však odvozené od raného umělcova díla. Tatáž krajina, která v této době ukazuje umělci cestu k abstrakci, bude v jeho díle latentně přítomna i v těch nejabstraktnějších obdobích.¹⁰⁰

⁹⁷ Karel Srp: Místa dětství; in: Karel Srp, *Karel Malich*, Praha 2006, s. 21-22.

⁹⁸ Idem, s. 22-23.

⁹⁹ Výčet samostatných a skupinových výstav Karla Malicha – viz. Srp (pozn. 97), s. 436-442.

¹⁰⁰ Karel Srp: Krajiny utržené od země; in: Srp (pozn. 97), s. 24-37.

Energie, považovaná za další klíčový pojem spojovaný s Malichovými pracemi, získává v průběhu autorova vývoje rozličné podoby. V raných šedesátých letech přímo tryská ze „*střetů hmot (...), kdy se zobrazované vymaňuje ze svazujícího sepětí s jevovou realitou a nabývá vlastních významových a tvarových hodnot*“¹⁰¹. Společně s energií si kolem roku 1960 neochvějnou pozici v Malichově tvorbě buduje i fenomén světla, který sehrál významnou roli již v období umělcova mládí. „*Jako dítě jsem šel v létě ze zahrady po ní cestou na kameneckej kopec, pod kopcem vedly kolejnice z Borohrádku do Holic, když se v létě rozžhavily, vlnil se nad nimi vzduch a kopec přede mnou se oddělil od země a byl ve vzduchu.*“¹⁰² Zážitky tohoto typu – znovu vyvolané v autorově mysli – se stejnou intenzitou zasáhly i do Malichových odhmotněných uhlových kreseb z počátku 60. let.

Světlo později sehrálo klíčovou roli v Malichově tvorbě 80. a 90. let. Bylo to „*světlo barevné*“¹⁰³, které nás vtahuje do středu jeho kreseb, pastelů, temper i spletitých drátěných plastik. Někdy v podobě náhlé ohromující záře vystupující z tmavého pozadí, jindy jako věčně sálající bod. Ovoidy, které obklopují tyto zdroje, jsou výrazem integrované dynamiky – připomínající rozpínající se kruhy na vodní hladině.¹⁰⁴

Proces abstrahování, který se odehrával kolem roku 1960 na poli Malichových krajin, zasáhl nápadně také autorův způsob zobrazení lidské postavy a proměnil ženské akty z konce předchozí dekády v odhmotněné sestavy abstraktních elementů s prvky koláže. Malichův zájem o figuru znovu probudila náhoda, kdy ze schodiště domu, kde tou dobou umělec bydlel, zmizel krucifix, který zde visel po dlouhá léta. Stopy pavučin a prachu, které kříž po svém sejmutí na stěně zanechal, autora natolik upoutaly, že si je nechal vyfotografovat. V návaznosti na tuto událost pak vznikl *Kristus* a obě *Motýlí krajiny* [6], v nichž Malichův projev dosahuje výrazného odlehčení. „*Prchavé světelné vibrace*“ těchto krajin, „*ocitajících se snad nejvíce z celé autorovy tvorby na pomezí lyrické*

¹⁰¹ Idem, s. 45.

¹⁰² Idem, s. 39 (Písemné sdělení Karla Malicha autorovi monografie z konce osmdesátých let).

¹⁰³ Josef Hlaváček, Malichův prostor; in: Hlaváček, Umění je to, co dělá život zajímavější než umění (pozn. 80), s. 92.

¹⁰⁴ Ibidem.

abstrakce, zpřístupňují křehké stavy proměnlivých pásem jeho vědomí. Světelný tok poskytl možnost vyjádření vysoce sublimovaného prožitku, zbaveného jakýchkoli přímých čar a ostrých hran.“¹⁰⁵ Vrcholu tato éra návratu k figuře dosahuje v cyklu *Vztahů*, který se zaměřuje na konfrontaci muže a ženy.

Souběžnou – statictější – linii Malichovy tvorby počátku 60. let tvoří koláže, které jsou protipólem dynamických temper a kvašů. Škála užívaných barev je jemná, převážně v zemitých tónech. Nejprve se nalepované ústřížky objevovaly v menších plochách, později se rozvinuly v rozměrná monochromní pole, která potlačila výrazný autorův rukopis. Z tohoto úhlu pohledu byla koláž progresivnější technikou a vedla bezprostředně k přijetí abstrakce. V roce 1963 navíc Malich dospěl ke kolážím v podobě reliéfu, kdy na plochu „obrazu“ připevňoval jednotlivé prvky z papíru, kovu, kamenů, nití či provazů. I tyto koláže – objekty pojmenovává „Krajiny“ [7], ačkoli již krajinu nezobrazují. Užitými prvky ji spíše evokují.¹⁰⁶

K definitivnímu přechodu ke geometrickým formám přispěla také tragická událost v Malichově osobním životě – smrt otce v roce 1962. Tehdy vytvořil jednoduchou kresbu tuší s názvem *Otcova smrt* [8], která stála na počátku jeho snahy přiřknout „*anonymním, nezúčastněným geometrickým prvkům, stojícím mimo lidský svět*“¹⁰⁷ existencionální významy. Touto kresbou se autor ujistil o možnosti vyjádření silných emocí prostřednictvím pevných minimalistických forem. Právě napětí mezi obsahem a formou bude v celé jeho následující tvorbě ústředním zdrojem napětí.

V *Otcově smrti* a na ni navazujících dílech se k prvku oblouku, odvozeného z tvaru Kameneckého kopce, a ovoиду – připojuje také kruh – obvykle interpretovaný jako symbol osudu či zásadní události v životě autora. Ovál, vyskytující se v Malichově tvorbě již na konci 50. let, se na počátku 60. let ustálil v navracející se motiv, provázející autora až do současnosti. Malby ovoídů z let 1962 a 1963, centrálně umístěných ve formátu, se staly epitafem první Malichovy malířské etapy.

¹⁰⁵ Srp (pozn. 97), s. 47.

¹⁰⁶ Idem, s. 56-73.

¹⁰⁷ Idem, s. 78.

3.2.2 Emotivní nekonstruktivismus¹⁰⁸

V roce 1963 došlo v Malichově tvorbě ke zlomu – radikální simplifikaci, která čerpá z obou poloh předchozího období, střízlivějších koláží i vysoce intuitivních kvašů a temper. Vlajkovou lodí přelomového roku 1963 je dílo *Krajina*, zvané častěji *Bílý reliéf* [9]. Malich v něm symbolicky završuje svůj dlouholetý zájem o krajinu, jednoduše ji vyjadřuje užitím neušlechtilého materiálu – vlnité lepenky, uchycené k napnutému plátnu a natřené bílou temperou s akronexem. Jednotvářná plocha – členěná pouze horizontálními rýhami – byla autorem interpretována jako analogie zvlněného povrchu pole. Na *Bílý reliéf* se lze dívat ze dvou úhlů. Z prvního „představuje nejodosobněnější Malichovu práci první poloviny šedesátých let, stojící na prahu chladné bezzájmovosti,“ z druhého, který nemusí být na první pohled zřejmý, „je prodchnut individuálním prožitkem, vyslovujícím co nejpříměji autorovy smyslové stavy úzce spojené s jeho psychikou“¹⁰⁹.

I do díla Malicha na přelomu padesátých a šedesátých let evidentně zasahuje snaha oprostít se od evropského historismu – příznačná pro toto období v západoevropském i severoamerickém areálu. Tato tendence, asociovaná obvykle se skupinou Zero, achromy¹¹⁰ Piera Manzoniho či geograficky bližšími projevy polské skupiny A. R., spočívala ve zjednodušování uměleckého díla, eliminaci barevných a tvarových kontrastů a potlačení rukopisu autora. Malichův projev pak obzvláště rezonoval s unismem Władysława Strzemińskiego¹¹¹, člena skupiny

¹⁰⁸ Název převzat z idem, s. 174.

¹⁰⁹ Idem, s. 91.

¹¹⁰ Piero Manzoni (1933-1963) vytvořil svůj první achrom v roce 1957. Byl přímo inspirován monochromy Yvese Kleina, které měl možnost zhlédnout na jeho výstavě v Miláně v lednu 1957. Již koncem téhož roku přešel Manzoni od prací inspirovaných informelem k achromům, při jejichž tvorbě experimentoval až do roku 1963 s různými materiály – křídou, kaolinem, látkami, polystyrenovou pěnou, vatou či kožešinou. Germano Celant, *Manzoni*, New York, 2009, s. 74, 218.

¹¹¹ Władysław Strzemiński (1893-1952) byl polský malíř, teoretik a průkopník konstruktivismu. Strzemiński byl také tvůrce teorie unismu, kterou podrobně vyložil ve své publikaci *Unizm w malarstwie* (1928). Opíral se přitom o Malevičův suprematismus a neoplasticismus Pieta Mondriana a Theo van Doesburga.

Irena Jakimowicz, *Witkacy, Chwistek, Strzeminski*, Varšava, 1978, s. 77-108.

A. R., s jehož dílem se český umělec seznámil až později a jehož práci velmi obdivoval.

Bílým reliéfem se otevírá etapa “čisté“ abstrakce v Malichově tvorbě. Tu v letech 1963-1964 reprezentují tužkové kresby, v návaznosti na něž v letech 1964-1967 vznikají i první abstraktní reliéfy s leitmotivem kruhu a ovoиду. Obecně bývá rozmezí let 1963 až 1971 v Malichově tvorbě považováno za velmi plodné, což bylo dáno i rychlým rozvojem navazujícím na oproštění se od jevové reality. Ve stejné etapě autor expanduje také do hlubšího prostoru a konstruuje první složené plastiky, do prostoru postupně proniká pomocí plošných tvarů zasazených do sebe. V roce 1964 vzniklá *Bílá plastika* [10] pracuje již s vnitřním prostorem. Kvádrovým blokem materiálu diagonálně prochází otvor, při jehož ústí zkosením vzniká poutavá světelná hra. Myšlenky nastíněné *Bílou plastikou* bezprostředně rozvíjí série tzv. *Černobílých plastik*, kterými se Malich reprezentoval na mezinárodní výstavě *Sculpture from Twenty Nations* konané v Guggenheimově muzeu v New Yorku.¹¹²

Ve druhé polovině šedesátých let realizoval Malich ze svých návrhů objektů jen malou část, dochovalo se však velké množství skic a modelů z papíru, lepenky a dřeva. Díky těmto stopám můžeme dnes dobře sledovat proces vzniku Malichova díla. Některé z vizionářských kreseb z období mezi lety 1964-1967 byly zveřejněny v časopise *Výtvarné umění* v roce 1969. Padrtův článek, *Pracovat v souladu s kosmem a živly: K současné tvorbě Karla Malicha*¹¹³, poodhalil další klíčovou součást autorovy tvorby druhé poloviny šedesátých let – nerealizované projekty a skici, které se však stejnou, ne-li větší měrou než dokončené objekty, podílely na dalším vývoji jeho tvorby.

Mezníkem v autorově tvorbě druhé poloviny 60. let se stala v kovu provedená *Prostorová plastika* [11], sestavená z kruhové podesty, na níž jsou umístěny fragmenty dutých nebo plných trubek a čtyřhran pronikající dynamicky jednou z ploch. Stejně jako u *Černobílých plastik* je i v tomto díle patrné využívání plochy jako nástroje k proniknutí do prostoru. Opět se výrazně projevuje i autorův bipolární vztah k prostoru, z dětství pramenící „*touha*

¹¹² Srp (pozn. 97), s. 98-114.

¹¹³ Jirí Padrta, *Pracovat v souladu s kosmem a živly: K současné tvorbě Karla Malicha*, *Výtvarné umění*, 1969, č. 1, s. 2-15.

po úplném obchvácení prostoru“¹¹⁴ zápasila s autorovými pochybami o sobě samém.

Stejně emotivně přistupoval Malich i k užívaným geometrickým tvarům a významům, které jim připisoval. Bod chápal jako zdroj napětí, koncentrovanou energii, kruh vnímal nejen jako věčnou smyčku – ale poukazoval i na jeho nesvobodu, kterou se snažil narušit událostmi na jeho obvodu (*Událost na kruhu*, 1963) nebo jeho stlačení. „*Uzavřený – pocit nekonečnosti pohybu, omezenosti, nesvobody. Oběh energie, průtok, únik pohybem, jiskření. Neuzavřený – svoboda, vyjítí ven, tendence otevírání až v přímku. Vede energie a vypouští.*“¹¹⁵ Inspiraci tehdy Malich hledal mezi lidmi – sedl-li si do biografu nebo divadla, cítil neustále toky energií.¹¹⁶ Jejich trvání, kolísání, zvraty, vznik i zánik byly tématem Malichových *Koridorů*, které jsou charakteristické kovovými prvky, přecházejícími přes jejich plochu, či seříznutými a zařezávajícími se do ní. S koncem šedesátých let mizí i dynamizující vrypy a plocha se stává čistým jevištěm, na němž jsou umístěny prvky z kovu či plexiskla. V roce 1970 dochází k absolutní redukci těchto prvků a zbývá pouze monochromní plocha (*Modrý koridor*).¹¹⁷

Potřeba vymezit se vůči nové figuraci a neosurrealismu vedla ve druhé polovině šedesátých let pod taktovkou teoretika Jiřího Padrty k formování jasnějšího programu nekonstruktivismu. Plastiky z konce šedesátých let Malicha řadí k čelním představitelům tohoto směru, současně jej však také staví do pozice heretika. Sám Malich se necítil být součástí žádného směru, neboť mu bylo jasné, že podhoubí, z něhož jeho tvorba vyrůstá, je odlišné a unikátní – stejně jako cíle, které sleduje. Padrta jej proto – vzhledem k nutnosti vytvoření společné platformy – v rozsáhlé studii *Pracovat v souladu s kosmem a živly* zahrnul do svého „širšího, vysloveně neoavantgardního teoretického plánu“¹¹⁸. Poukazuje zde na Malichovy vazby na ruskou avantgardu¹¹⁹ prvních dvou desetiletí dvacátého

¹¹⁴ Srp (pozn. 97), s. 148.

¹¹⁵ Padrta (pozn. 113), s. 14.

¹¹⁶ Idem, s. 15.

¹¹⁷ Srp (pozn. 97), s. 148-166.

¹¹⁸ Idem, s. 174.

¹¹⁹ Mezi Malichem a avantgardou dvacátých let lze shledat mnohé paralely – než o totožnosti lze však mluvit spíše o volných podobnostech. Shodu najdeme ve výběru

století. „Stejně jako někteří z pionýrů konstruktivní myšlenky před padesáti lety, jmenovitě Tatlin, Gabo a Pevsner, pochopil v počátcích své dnešní tvorby na počátku šedesátých let, že prostor je, řečeno slovy Gabova a Pevsnerova *Realistického manifestu* – jednou z objektivních forem, na nichž spočívá sám život a na nichž musí tedy stavět i umění.“¹²⁰ Padrtovi nelze upřít, že Malichovu tvorbu precizně umístil do dějinného kontextu, když jej uvedl i jako dědice linie Malevičovy hypersenzibility. Přesto je třeba zdůraznit, že Padrta pod křídly nekonstruktivismu sdružil umělce, jejichž dílo bylo po omezenou dobu vizuálně podobné, vnitřně však výrazně různorodé. To se projevilo již v průběhu sedmdesátých let, kdy se tito autoři rozešli odlišnými směry.

Období mezi lety 1968-1972 Malich zasvětil dalšímu stupňování dematerializace svých objektů, a to na základě objevení nových materiálů. Na jedné straně to bylo plexisklo, s nímž dostal příležitost pracovat na prvním ročníku sympózia Artchema v Pardubicích v roce 1968. V sériích *Rozlomených kvádrů* [12] a *krabic* neprůhledné materiály, překližku či kov, nahradily vylehčené tabule čirého či barevného plexiskla, které dokonale splynuly s okolním prostorem. Dalším materiálem, který Malicha v této době zaujal, byl mosazný drát a z něj tvořené jednoduché konstrukce vyjadřující objem pouze lineárním obrysem. Zprvu se jednalo o krychle a kvádry, které představovaly kostru vhodnou pro fixování toků energií (*Struktura*, 1967-1970, [13]), později se tyto proudy osamostatnily. Oba materiály, mosaz i plexisklo, Malich zúročil ve vrcholných dílech druhé tvůrčí etapy, takzvaných *Projektech*. Toto označení si kladlo za cíl charakterizovat spojení „země-vzduch“ či „země-vzduch-voda“. V porovnání s *Koridory* jsou *Projekty* významně dynamičtější – a to nejen díky změně půdorysu, ale také celkové koncepcí lépe vystihující spolupůsobení země a vzduchu.¹²¹

současného materiálu (po roce 1968 Malich tvoří z umělé hmoty) a práci s prostorem – zavěšování objektů (László Moholy-Nagy). Od avantgardy se Malich naopak odlišoval tím, že čistota výrazu nebyla cílem jeho práce, do plastiky převáděl své emoce.

Zdenka Volavková-Skořepová, ed., *Myšlenky moderních sochařů*, Praha, 1971, s. 417-422.

¹²⁰ Jiří Padrta (pozn. 113), s. 3.

¹²¹ Srp (pozn. 97), s. 180-188.

Specifický prvek v Malichově tvorbě přelomu šesté a sedmé dekády představuje spirála, o jejíž souvislosti se soudobou architekturou psal Josef Kroutvor. „*Malichova spirála vyjadřuje dynamismus světa, časoprostorový puls integračního a entropického napětí. Univerzální technologie této spirály obklopuje člověka, ale na druhé straně mu otevírá svět v nové a neznáme kosmické hloubce.*“¹²² Koncem šedesátých let představovala spirála jakousi mezní formu, a to v mezinárodním měřítku, jak dokazuje *Spirálové molo* Roberta Smithsona (1970) či instalace a kresby Maria Merze (*Spirale di Cera*, 1970-1981). Pro Malicha byla zejména nositelem energie v prostoru.

3.2.3 Světlo a vzduch (1972 – 1976)

První kresby vyjadřující snahu o expanzi do volného prostoru spadají již do druhé poloviny šedesátých let. Malich tehdy promýšlel na nylonových vláknech zavěšené varianty *Koridorů*. Když však zjistil, že Takis¹²³ na počátku téhož desetiletí dokázal držet objekty ve volném prostoru pomocí silných magnetů, vzdal se na čas dalšího rozvíjení svých zavěšených plastik. Nový impuls k návratu mu na počátku sedmdesátých let poskytla inspirace přírodními fenomény.¹²⁴

Překotnou změnu Malichovy tvorby urychlily dvě zkušenosti z roku 1970 – let z Prahy do Benátek a zejména pak z Benátek do Neapole, při němž letadlo prolétlo bouří. Malichovi se při něm opět vybavily jeho dětské zážitky, kamenecký kopec vznášející se v horkém vzduchu. Uvědomil si, že jej již od raného mládí nepřestávají fascinovat prchavé přírodní děje. Plochy *Koridorů* jej svazovaly a neumožňovaly mu hlouběji se propojit s těmito procesy, snaha postihnout rychle se pohybující bouřkové mraky nebo proudící vzduch si vyžádala změnu výrazových prostředků. Ještě v témže roce se Malich navrátil k vysoce

¹²² Josef Kroutvor, *Spirála jako projekt*, *Výtvarná práce*, 1970, č. 9, s. 7.

¹²³ Panagiotis "Takis" Vassilakis (nar. 1925, Athény) je umělec řeckého původu, trvale žijící v Paříži. Řadí se mezi představitele kinetického umění, ve svém díle hojně využíval principy elektromagnetismu, souboru jevů, který jej již od mládí fascinoval.

Takis – Biography, <https://www.artsy.net/artist/takis>, vyhledáno 16. 4. 2017.

¹²⁴ Srp (pozn. 97), s. 147.

intuitivní improvizované poloze kresby, kdy držel v jedné ruce více barevných fixů a souběžně jimi pohyboval po ploše papíru. Po úvodní kresbě *Mraky nad mořem* (1970), kde jsou ještě patrná rezidua viděné reality, chomáče mraků a náznaky pobřežní krajiny, vznikl cyklus *Proudění energie*, mapující již jen skryté toky energie.¹²⁵

V prostorových realizacích barevnou stopu fixy nahradily ohnuté dráty, které se v průběhu sedmdesátých let staly Malichovým hlavním výtvarným prostředkem. V přechodných plastikách (*Model mraku* [14], 1970) autor postupně objevuje nový typ vnitřního prostoru, který dráty vymezily. „*Jestliže během šedesátých let Malich o živlech pouze mluvil, nyní se jimi přímo zabýval.*“¹²⁶ Postupující dematerializace je nejzřetelnější ve chvíli, kdy z jádra závěsné konstrukce mizí tělo mraku a vnitřní prostor zanechává nevyplněný. Tak se to děje v nejvýznamnější plastice první poloviny sedmdesátých let – nazvané *Světlo-vzduch* [15] (tzv. Kosmické vejce, 1973), která „*spojuje dva snad vůbec nejvylehčenější, prchavé a nepřetržitě se proměňující jevy, světlo a plynoucí vzduch*“¹²⁷. *Kosmické vejce* je směřováním od chaosu k řádu, vrcholem harmonického vyvážení, které ostatně může být také jen „*předzvěstí dalšího znejistění a rozbití formy*“¹²⁸.

Těsně před rokem 1975 vznikají v Malichově vinohradském ateliéru *Krajiny*, které přinášejí významné přehodnocení starších námětů temper a kvašů z období kolem roku 1960. V těchto objektech se jako leitmotiv znovu navrácí oblouk kameneckého kopce, tvořící pevný bod okolního dění. Po roce 1974 mají plastiky dokonce poměrně jasně daný řád a složení – pod horizontálně orientovaným kruhem visí oblouk kopce, jenž nese další náměty: otevřený pětiúhelník, jednoduchý obdélník připomínající pole pod kopcem, spirály, drátěné pletivo, různě dimenzované ovoidy a samostatné linie. Paradoxním návratem k jevové realitě dochází k uzavření kruhu Malichovy tvorby a jejímu provázání. Jeden a ten samý motiv je předveden v různých podobách.¹²⁹

¹²⁵ Idem, s. 202-205.

¹²⁶ Idem, s. 206.

¹²⁷ Idem, s. 207.

¹²⁸ Jiří Machalický, *Světlo-vzduch* (Kosmické vejce) – Linie č. 118, in: Machalický – Sýkora (pozn. 87), s. 55.

¹²⁹ Idem, s. 219-221.

Tento návrat, vykládaný obvykle jako „šok z technizace, retrospektivní posun od dobových módních proudů 60. let, návrat k lidské figuře a vnitřnímu světu, kam modernismus nemá přístup“¹³⁰, souvisí nepochybně s důsledky, které pro umělce plynuly z nastupující normalizace – ale i s nástupem postmoderny. Opětovný hluboký zájem o přírodní fenomény byl pro Malicha ochrannou bariérou před záplavou nesnází vnějšího světa, když se na přelomu šedesátých a sedmdesátých let jednoznačná víra v technický pokrok spěšně přetavila v silný proud existencionálních otázek. Symbolickou tečkou za pozitivním klimatem předchozí dekády byla pro Malicha lounská výstava v roce 1972, po níž nastala šestnáctiletá pauza ve vystavování – zaviněná jak vnějšími okolnostmi, tak změnou přesvědčení samotného autora. Skepsi, dopadající s postupujícím časem i na Malichovu hlavu, cítíme hlavně z jeho zápisků ve skicářích. „*A tak se kruh pomalu uzavírá. Cítím se jednoznačně určen, to vše kolem je úplné zoufalství. Čím dál se mi zdá, jako bych patřil k něčemu, co již není pravda. Ten zvláštní optimismus – víra v umění a tím i etiku jako by se pomalu vytrácela. Všichni chtějí jen žít. Víc nic. (...) Jde jen o holou existenci.*“

¹³¹ Byla to právě tato silná nedůvěra v okolní svět, která přimkla Malicha ještě blíže k víře v přírodní síly a energie.

Malichovo nekonstruktivistické období let 1963-1976 bývá označováno za prozatímní odloučení se od prvotních autentických zkušeností dětství. Je pravdou, že Malich se v průběhu šedesátých let záměrně vyhýbal místům, kde své první klíčové zkušenosti prožil. Tato dočasné odloučení mu však souběžně poskytlo i možnost osvobodit se od zastaralé „*tyranie symbolů a figurativního vyprávění*“¹³².

¹³⁰ Jiří Ševčík (pozn. 11), s. 20-21.

¹³¹ Karel Malich, Záznam ze skicáku, *Umění XLIII*, 1995, s. 293, cit. podle Srp (pozn. 97), s. 220.

¹³² Jiří Ševčík (pozn. 11), s. 20.

3.3 Stanislav Kolíbal – emocionální geometrie ¹³³

3.3.1 Počátky

Stanislava Kolíbala lze ve všech ohledech považovat za individualitu, autora, který se spíše než mimo hlavní proudy nachází mezi nimi. Vyplňuje prázdné prostory a prokazuje, že různá směřování uměleckého tvoření 60. a 70. let jsou propojena více, než se na první pohled zdá. Jeho – v našich končinách tak neobvyklý – projev se zpětně jeví o to cennější, že jej dosáhl bez osvojování cizích vzorů a aniž by se poddával aktuálním trendům. To, „že Kolíbalovo umění v některých rysech předběhlo americký minimalismus a konceptualismus a že se vyvíjelo téměř současně – i když bez přímých kontaktů – s italským arte povera“ ¹³⁴, prokazuje existenci trvalých estetických hodnot spojených se základními otázkami „bytí a přírody“ ¹³⁵.

Těžištěm tvorby Stanislava Kolíbala před rokem 1961 bylo téma lidské postavy, které pečlivě rozpracovával v mnohých řešeních. Pro budoucí vývoj jeho tvorby se nejpodstatnější jeví jeho soubor *Torz s rukama v bok*, který předznamenává zájem o obrys – tedy spíše o plochu než o objem, který byl před přelomem padesátých a šedesátých let považován za jednu z neodmyslitelných charakteristik sochařské tvorby. Navazující dekáda znamená pro Kolíbala přechod ke geometrii vyvolaný mimo jiné i novými příležitostmi na poli spolupráce s architekty ¹³⁶. Obsahem jeho soch se postupně stává

¹³³ autorem pojmu je kritik Tomáš Pospiszyl; cit. podle Martin Dostál, *Tehdy a teď*, in: Stanislav Kolíbal, *Sochy a projekty = Sculptures and projects*, Řevnice 2012, s. 9.

¹³⁴ Gillo Dorfles, *Řeč neukončeného*, in: idem, s. 5.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Kolíbalova spolupráce s architekty se datuje od roku 1963 dále a spojuje se s liberalizujícím se společenským klimatem. V rámci rodícího se brutalismu se jednalo o pozoruhodná řešení, z nichž velká část bohužel nebyla realizována. „Zdaleka v nich nešlo o „výzdobu“, ale o pokus integrálně zapojit strukturální geometrické prvky do systému a smyslu stavby. Konceptuální myšlení se týkalo stejnou měrou exteriéru i interiéru.“

Martin Dostál, *Tehdy a teď*, in: Stanislav Kolíbal, *Sochy a projekty* (pozn. 133), s. 7.; na s. 131-172 obsahuje i seznam projektů.

*„myšlenka lability a pomíjivosti v čase, ať už ve formě přerušení, nedokončenosti, či samotné destrukce, kontrastující s dokonalostí geometrických tvarů či těles.“*¹³⁷

Zkoumání polarit se stává základem jeho projevu. Čerpá z napětí mezi racionální a emocionální stránkou, v obecné rovině pak z nejasného vztahu mezi protiklady řádu a chaosu, trvalého a pomíjivého, lability a stability.¹³⁸

3.3.2 Co se jeví, co vskutku je¹³⁹

Proměnná času, podobně jako tomu bylo u Huga Demartiniho, vystupuje do popředí tvorby Stanislava Kolíbala na konci šedesátých let, kdy *„redukováná abstraktní forma tvoří analogii k základní ose našeho bytí“*¹⁴⁰. Tehdy, v roce 1968, Kolíbal odjel na rezidenční pobyt Karolyiho nadace do Vence na jihu Francie a vrátil se se sedmi sochami a cyklem kreseb, ve kterých nadále pokračoval až do roku 1976 – a které jsou dnes běžně označovány jako *Bílé kresby* [16]. Motiv lability je v těchto sochách i kresbách převeden na problematiku času. Vše, co autora tehdy zajímalo, je v nich vyjádřeno pomocí linky – *„tím, jaká je, ať přímá, neukončená či zborcená. (...) Tento systém byl schopen vyjádřit vše, co Kolíbala tehdy zajímalo: téma času a jeho pomíjení či nejistoty. Co nás obklopuje, roste, mění se a chátrá. A v určité chvíli končí.“*¹⁴¹

Kolem roku 1973 se v prostorových pracích kreslená linka transformuje v provázek [17] (tzv. provázkové kresby vznikají již od srpna roku 1970). V souvislosti s nimi mluvíme o prvních Kolíbalových instalacích vznikajících za doby prohlubující se komunistické normalizace v soukromí jeho ateliéru. Ty *„žijí vlastně osud dějů Bílých kreseb“*¹⁴², jsou dočasné a po vyfotografování

¹³⁷ Stanislav Kolíbal, II. Fáze (1963-1987), in: Stanislav Kolíbal, *Stanislav Kolíbal: čtyři fáze = four phases*, Litomyšl - Praha 2014, s. 3.

¹³⁸ Hana Rousová, Úvod, in: Kolíbal, Stanislav Kolíbal: retrospektiva (pozn. 96), s. 8.

¹³⁹ Převzato z: idem, s. 99.

¹⁴⁰ Martin Dostál, Stanislav Kolíbal – Čtyři fáze, in: Stanislav Kolíbal, Stanislav Kolíbal: čtyři fáze (pozn. 137), s. 19.

¹⁴¹ Stanislav Kolíbal – Zuzana Novotná, ed, *Stanislav Kolíbal: kresba za kresbou = drawing by drawing*, Praha 2015, s. 40.

¹⁴² Martin Dostál, Tehdy a teď, in: Stanislav Kolíbal, Sochy a projekty (pozn. 133), s. 8.

Janem Svobodou mizí. Tato díla jsou umístěna do Kolíbalova zvláštního prostoru – reálného a zároveň imaginárního – do něhož jsou promítány¹⁴³. Umělec používá prvky trojrozměrných – reálných (kovové desky, kusy dřeva, objekty ze sádry), ale také těch myšlených, které prostorovost pouze naznačují. Ty jsou obvykle zhmotněny právě subtilními provázky napnutými mezi dvěma body nebo náhle přerušeny a jen volně visícími v prostoru.

Mimořádné postavení v Kolíbalově tvorbě první poloviny sedmdesátých let zaujímá instalace *Trojí podoba* [18] (1973), která se sestává ze třech zrcadel obdélníkového tvaru umístěných na zemi kolmo ke stěně a třech dalších obdélníků totožných rozměrů – narýsovaných nad zrcadly na stěně. Další linie díla obsahuje odrazy světla na stěně, ale také odrazy stěny v zrcadlech. Kolíbal zde bezpochyby sleduje tři stupně materiálovosti, ale navrácí se také k dialogu mezi polaritami, který se tentokrát odehrává mezi hmotným a nehmotným, stálým a proměnlivým. Na první pohled intelektuální charakter díla zde zčásti ustupuje latentnímu lyrismu, který Kolíbalovo dílo propojuje se zdánlivě vzdálenými uměleckými projevy – například Václava Boštíka.¹⁴⁴

Abychom plně pochopili zrod instalace v Kolíbalově tvorbě – musíme se vrátit v čase a zaměřit se na období jeho studií. Neprošel totiž standardním sochařským školením, ale ateliérem užité grafiky Antonína Strnadela na Vysoké škole uměleckoprůmyslové a studiem scénografie u Františka Törstera na DAMU. Studium v těchto dvou ateliérech bezpochyby Kolíbalovi poskytuje jinou perspektivu. Myšlení v prostoru, s jeho definováním iluze a skutečnosti, význam jednotlivých prvků uměleckého díla na ohraničené scéně, a také ve vztahu k dění, k účinku při procesu vnímání, či v průběhu času, vazba na kresbu jako výchozí koncept scénického myšlení¹⁴⁵ – to vše byly elementy, které bylo možné si uvědomit v divadelní praxi – a které Kolíbal následně zúročil při zrodu svých instalací.

Jak si povšiml Jiří Valoch, realizacemi *Co je pevné a co je nepevné a Co je odkud, co je kam* (obě z roku 1975) – formuloval sám umělec velmi exaktně své

¹⁴³ Gillo Dorfles, Řeč neukončeného, in: Kolíbal, Stanislav Kolíbal: retrospektiva (pozn. 96), s. 15.

¹⁴⁴ Jiří Valoch, Stálost nestálosti, jistota nejistoty, in: Kolíbal, Stanislav Kolíbal: retrospektiva (pozn. 96), s. 20.

¹⁴⁵ Martin Dostál, Tehdy a teď, in: Stanislav Kolíbal, Sochy a projekty (pozn. 133), s. 7.

problémy. „Odkud může být i kam, směry, propojení, vztahy mohou mít různé významy, lokalizace i směřování lze zaměnit, z vizualizovaného paradoxu se stává svědectví zaměnitelnosti významů, „různosti čtení“, možnosti vkládat do určité vizuální struktury třeba protikladné významy. Je to proměnlivost jediného, měnící se s hlediskem pohledu, je to otevřenost různým interpretacím.“¹⁴⁶ Právě možnost rozličných interpretací je také kořenem pronikání iluze do Kolíbalova díla v polovině sedmdesátých let, kde je nadále využívána jako ideální nástroj zkoumání možností. Na konci dekády se povaha iluze stává dokonce leitmotivem umělcovy práce.

Ve srovnání Hugem Demartinim – Kolíbal příliš nepopírá přímý vliv politické situace na jeho osobu a dílo. Ve svých textech často zdůrazňuje důležitost alespoň skrovné možnosti vystavovat, která mu napomáhala udržet chod vývoje jeho tvorby: „*Neboť je nezbytné, aby tvorba nebyla jen samomluvou vězně – což bylo zajisté cílem různých zakazů. (...) Jestliže je umělci bráněno, aby se vyslovil ve svém čase, je to základní porušení smyslu jeho existence a nelze se utěšovat, že příležitost jednou přijde. (...) Umění se s dobou svého vzniku bytostně propojuje.*“¹⁴⁷ Například o sochách, které tvořil v období Bílých kreseb, Kolíbal píše jako o dílech, „*kteřá odrážela právě prožívané události předcházející srpnový vpád.*“¹⁴⁸

V rámci netendenční tvorby vznikající v šedesátých a sedmdesátých letech na našem území vnímáme Stanislava Kolíbala jako jednoho z mála autorů, který se dokázal prosadit i v zahraničí a stal se integrální součástí mezinárodního dění. A to zejména proto, že ačkoli zde neměl prakticky žádné možnosti vystavovat, podařilo se mu svá díla představit v cizině – v roce 1967 na *Sculptures from Twenty Nations* v Guggenheimově muzeu v New Yorku a v roce 1970 v expozici *Between Man and Matter*, premiérované v Tokiu na místním X. bienále.

Ještě silněji než u Demartinioho vnímáme u Kolíbala důležitost existencionální složky v jeho díle. Jak zmiňuje Martin Dostál, „*umělcova*

¹⁴⁶ Jiří Valoch, Stálost nestálosti, jistota nejistoty, in: Kolíbal, Stanislav Kolíbal: retrospektiva (pozn. 96), s. 20.

¹⁴⁷ Stanislav Kolíbal, Slovo autora, in: Kolíbal, Stanislav Kolíbal: retrospektiva (pozn. 96), s. 10.

¹⁴⁸ Kolíbal – Novotná (pozn. 141), s. 15-16.

*originalita nespočívá jen v čistě abstraktní tvořivosti, která je kupříkladu tak proklamovanou devizou amerického minimalu, ale ve schopnosti obsahového smyslu vytvářených děl (...) - obsah navýsost filosofický, sémanticky abstraktní, dotýkající se základních premis lidské existence.“*¹⁴⁹ Geometrická forma – ve své univerzalitě – tak nejlépe vyhovuje myšlenkové bohatosti Kolíbalova světa. Ten svým způsobem představuje jeden z vrcholů modernismu – pro nějž je umění jednou z nejvyšších forem projevu bytí.¹⁵⁰

Přiřazení Stanislava Kolíbalu ke konstruktivistickým tendencím může být v mnoha ohledech zavádějící. Ačkoli je jeho vazba na ně evidentní, nikdy zcela nepřijal konstruktivistické myšlenky. Jak píše Jiří Valoch, s tímto myšlením vstupuje spíše do dialogu, chápe jej pouze jako jednu z možností řešení problému. Výsledek je tedy jiný, ale opírá se o konfrontaci s konstruktivistickými východisky. Jazyka geometrie Kolíbal využívá nikoli pro přímou afinitu s nekonstruktivismem, ale z důvodu jeho variability a potřebné obecnosti.¹⁵¹

¹⁴⁹ Martin Dostál, *Tehdy a teď*, in: Stanislav Kolíbal, *Sochy a projekty* (pozn. 133), s. 7.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Jiří Valoch, *Stálost nestálosti, jistota nejistoty*, in: Kolíbal, Stanislav Kolíbal: *retrospektiva* (pozn. 96), s. 18.

4 Podněty a determinanty

4.1 Politická situace a její vliv na sféru umění

Charakteristickým rysem československé společnosti šedesátých let je její svobodnější kulturní klima a postupující intelektualizace umožňující mimo jiné i rozkvět v oblasti umění. Tyto změny ve společnosti byly vyvolány pádem totalitní fáze nedemokratického režimu spjatého s kultem osobnosti, který započal ekonomickým selháním státu v dubnu 1962 a následnou likvidací kultovních symbolů dle sovětských vzorů (odstranění těla Klementa Gottwalda v témže roce). Reformní režim nastolený v prosinci roku 1962 vytvořil předpoklad pro existenci autonomie názorů.¹⁵²

Tvůrci reformem byli akademičtí teoretici, intelektuálové, spisovatelé a umělci, důsledkem čehož byla progresivita nového pojetí komunismu spojována s provázáním politiky se současnými vědeckými poznatky. Debaty o vztahu ideologie a vědy následně vyústily v uznání nezávislosti vědecké práce. Převaha socialismu nad „*živelným chaosem nespravedlivého kapitalismu*“¹⁵³ měla spočívat ve schopnosti vědecky usměrňovat společenské procesy, dát civilizačnímu rozvoji a ekonomickému růstu racionální humánní smysl.

Působilo také mezinárodní uvolňování mezi Sovětským svazem a Západem. Československo se více otevřelo světu, rozvíjel se cestovní ruch i zahraniční kontakty vně sovětské sféry. Vlivem prolomení kulturní izolace se umělci do jisté míry mohli seznámit se širokou škálou amerického i evropského umění. Po událostech v roce 1968 nedošlo k okamžité změně diskursu. Období reálného socialismu lze vymezit až citelnými změnami v roce 1969, které se opíraly o pět základních pilířů nového systému: sjednocení KSČ na myšlenkách marxismu-leninismu, obnova vedoucí úlohy KSČ ve společnosti, řešení ekonomických nesnází, posílení moci dělnické třídy a „normalizace“

¹⁵² Jan Rataj, Reformní ovzduší a myšlení let 1963-1967, in: Přemysl Houda – Jan Rataj, *Československo v proměnách komunistického režimu*, Praha 2010, s. 181-187.

¹⁵³ Idem, s. 188.

vztahů s ostatními socialistickými zeměmi, především se Sovětským svazem. S postupnou „konsolidací“ poměrů přibývala kritičnost vůči reformnímu komunismu a jeho představitelům, byl odsouzen pokus o reformu roku 1968 a ospravedlněna invaze pěti armád zemí Varšavské smlouvy.¹⁵⁴

Kultura v době tzv. normalizace se pohybovala na ose oficiální struktura – masová zábava – alternativa – underground, přičemž mezi těmito skupinami nebyla jasně vymezená hranice. V porovnání s oblastí televizní či literární lze za výhodu výtvarného umění považovat jeho méně čitelný jazyk. Ten mu ve srovnání s mluveným slovem, jasně čitelným – a tedy i snáze postižitelným, zajistil větší míru svobody¹⁵⁵

Ačkoli je jasné, že změny v umění nelze vysvětlit jen z umění samotného, a že vliv politické situace, potažmo společnosti, na umění není zanedbatelný – je komplikované, ne-li nemožné, jej přesně vymežit. Zaměříme-li se například na počátek šedesátých let u nás, najdeme tam početný zástup uměleckých slohů a směrů a také skoro všechny jejich ekonomické a společenské příčiny. „*Jedna a táž společnost – a tak je tomu velmi často, ne-li vždy – tedy podmiňuje celý rejstřík uměleckých reakcí, mnohdy velice protikladných. (...) Sama společenská realita je protikladná. (...) Rozpornost umění je obrazem rozpornosti reality, společenské skutečnosti.*“¹⁵⁶

Jak již uvádím v úvodu této práce, realita totality výrazně ovlivnila zejména starší a střední generace aktivní v neoficiální sféře, které přílišně trvaly na soukromém prožívání obtížné situace a „*realitu si navykly interpretovat v ustrnulém, vesměs politickém schématu*“¹⁵⁷ Narušení tohoto schématu přišlo s nastupující nejmladší generací, která dokázala vyvinout funkční systém vlastního vyjádření, který nebyl definován pouze na základě opozice totality.

¹⁵⁴ Idem, s. 188-204, 355.

¹⁵⁵ Idem, s. 423-428.

¹⁵⁶ Josef Hlaváček, Sociologické momenty mutace v českém umění počátku 60. let; in: Hlaváček, Umění je to, co dělá život zajímavější než umění (pozn. 80), s. 188.

¹⁵⁷ Ševčíková – Ševčík (pozn. 6), s. 321.

4.2 České umění a světovost ¹⁵⁸

Jak poznamenává Martin Dostál, české umění bylo po velkou část druhé poloviny dvacátého století vystaveno velké, místy menší společenské a politické izolaci. Ta byla jak vnitřní, znamenající převážně nemožnost veřejně prezentovat svá díla, tak vnější – asociovaná s odtržením od světového vývoje na poli umění.
¹⁵⁹

Při bližším ohledání důsledků pro české prostředí se setkáme s diametrálně odlišnými stanovisky. Někteří kritici neváhají vyslovit stanoviska směřující k nedostatečnosti českého umění – pravděpodobně vyjadřující i latentní pozadí úvah mnohých dalších. ¹⁶⁰ Najdeme však i tvrzení opačná – například Jindřich Chaloupecký několikrát vyslovil názor, že právě v těchto letech vzniká na našem území cosi, co jinde ve světě nemá obdoby – a to právě proto, že místní prostředí bylo izolováno, že nebylo vystaveno diktátu trhu, uměleckých časopisů, přeorganizovaných výstav a tyranii kritiků. ¹⁶¹ I přesto je výčet českých umělců, kteří byli tehdy přijati mezinárodním prostředním, vskutku krátký – Jiří Kolář, Stanislav Kolíbal, Magdaléna Jetelová a několik málo dalších. ¹⁶²

Ať již na potenciál českého prostředí té doby nahlížíme z toho či onoho pohledu – vždy se jeví jako rezultat mimořádné situace. Zamyslíme-li se nad ní blíže, zjistíme, že jde o situaci „enklávy“ ¹⁶³, tedy území uvnitř jiného území, kde evoluce probíhá odlišně. Enklávě je jednak něco odepřeno, jednak je naopak obohacena o něco, co v mainstreamu nenajdeme. Pokud vycházíme z tohoto

¹⁵⁸ název převzat z: Josef Hlaváček, České umění a světovost; in: idem, s. 225.

¹⁵⁹ Martin Dostál, Tehdy a teď, in: Stanislav Kolíbal, Sochy a projekty (pozn. 133), s. 7.

¹⁶⁰ „Ani neočekáváme, že by z naší půdy a setby mohlo vzejít něco, co překvapivě osloví svět. Spíše nám jde o to, abychom nezmeškali nic z toho, co ve světě běží.“

Josef Hlaváček, České umění a světovost; in: Hlaváček, Umění je to, co dělá život zajímavější než umění (pozn. 80), s. 225.

¹⁶¹ Jindřich Chaloupecký, cit. podle Josef Hlaváček, České umění a světovost, Literární noviny, 1990, č. 1, s. 6.

¹⁶² Josef Hlaváček, České umění a světovost; in: Hlaváček, Umění je to, co dělá život zajímavější než umění (pozn. 80), s. 225.

¹⁶³ Ibidem.

předpokladu, jeví se nám česká scéna té doby místy jako „netečná – jindy zase až předjímavě se podílející na světovém dění“¹⁶⁴.

Čechy jako země pozdních stylů - tedy i čeští umělci – ochotně zvedají a rozvíjejí to, co běh velkého uměleckého světa již zdánlivě využil a odhodil do příkopu. Jak píše Josef Hlaváček - stalo se tak nejen tehdy, když se gotika přetavila v krásný sloh, ale také v případě českého impresionismu, kubismu, land-artu či postmodernismu. Kořeny schopnosti české enklávy oslovit hlavní proud světového umění můžeme tedy hledat i v jejím talentu – domyslet a dotáhnout to, co svět již dávno minul.¹⁶⁵

Období rozdělené Evropy, do kterého 60. a 70. léta spadají, s sebou nutně přineslo i snahu kategorizovat odlišné umělecké projevy. Ačkoli je v postkomunistických zemích termín „umění východní Evropy“ chápán spíše jako vojensko-politický, stále si drží svou platnost právě v zemích „s jinou existenciální zkušeností“¹⁶⁶. Průzkum nesynchronního vývoje v západním a východním areálu reflektuje například skupina *IRWIN* a jejich projekt *East art map: Contemporary art and Eastern Europe*¹⁶⁷, který zpochybňuje schopnost Západu porozumět umění mimo jeho kontext. Umění, skrývající se pod nálepkou „východní“, se po znovu sjednocení obou světů integrovalo do západoevropského kontextu postupně, přičemž klíčovou roli sehrály tzv. „eratické či bludné postavy“¹⁶⁸ Kromě zahraničních postav – chorvatského umělce Mangelose, Poláka Edwarda Krasínského či slovenského Stana Filka – mezi ně řadíme například i českého Karla Malicha.

Otázka identity ve střední Evropě, je silně prožívána, což je dáno zejména společnou koloniální minulostí malých národů, které se zde nacházejí. Z předválečné kultury dlouhodobě čerpal i umění 60. a 70. let a uměle se tak prodlužovala životnost starší tradice. Došlo tak k propojení dvou absolutně odlišných světů – přetrvávající myšlenky moderního umění žádající si ze své povahy svobodu a omezená realita období totality. Rozpad východního bloku,

¹⁶⁴ Idem, s. 226.

¹⁶⁵ Josef Hlaváček, *České umění a světovost*; in: Hlaváček, *Umění je to, co dělá život* zajímavější než umění (pozn. 80), s. 227-228.

¹⁶⁶ Jiří Ševčík (pozn. 11), s. 17.

¹⁶⁷ Viz. *East art map: contemporary art and Eastern Europe*, Londýn, 2006.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

předpokládaný klíč k plnému osvobození, tak v našich podmínkách paradoxně znamenal ztrátu dosavadní identity a otevření se „nezadržitelné westernizaci“¹⁶⁹ Po uvědomění si této situace, je univerzální model kultury, na kterém se ještě v 60. letech podíleli například Milan Knížák nebo Stanislav Kolíbal, náhle v obranném gestu odmítán jako „*módnost, vázanost k cizí kultuře, narušující autentické hodnoty, jimiž má společnost žít a vybudovat na nich svou národní identitu*“¹⁷⁰ Nové umění tak vyrůstalo z protikladů globalizace a regionální kultury.

Opomíjenou kapitolou je problematika prosakování informací o nových směrech v západním umění v období totality. Povědomí bylo samozřejmě omezené, ale i přes tuto skutečnost se některé zprávy za železnou oponu dostaly. Často značně zkreslené nebo neúplné.¹⁷¹ Členové kulturních elit, Mikuláš Medek, Jan Kotík, Jiří Kolář, Jindřich Chaloupecký, Vladimír Burda, Josef Hiršal a Bohumila Grögerová, se o dostupné informace dělili s ostatními. Neměli sice osobní zkušenosti s danými výstavami nebo akcemi, ale byly pro ně obvykle dostupné katalogy, časopisy nebo knihy. Dobový tisk reflektoval aktuální dění v uměleckém světě spíše sporadicky a pokud k tomu došlo, byly informace podávány velmi zkresleně. Například o festivalu Fluxu v Praze na jaře 1966 se psalo jako o kuriózní studentské recesi.¹⁷²

¹⁶⁹ Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Duch překračuje práh východu, in: Ševčíková – Ševčík (pozn. 6), s. 230-231.

¹⁷⁰ Jana Ševčíková – Jiří Ševčík: Nový konzervativismus, in: Ševčíková – Ševčík (pozn. 6), s. 345.

¹⁷¹ - *tentokrát to bylo u Medků obzvlášť vzrušující. Rozčilený Mikuláš nám, jak jsme dosedli, ukázal katalog pop-artu, nového výtvarného směru, jehož první díla se prý objevila v Londýně a New Yorku už vloni. A co tomu říkáme. Vidíme ro poprvé a nevycházíme z úžasu. Už ten Santa Claus na obálce! [...] A Kolář přidává: - V New Yorku uspořádal nedávno jeden umělec, jmenuje se Allan Kaprow, první takzvaný happening. – Nikdo si dobře neumí představit, oč vlastně jde, ale dá se tušit, že to nějak s pop-artem souvisí.*

Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, Let let, Praha, 2007, s. 225.

¹⁷² Tomáš Pospiszył, Zlatá šedesátá, in: Petr Bílek et al., (A)symetrické historie - zamlčené rámce a vytěsňené problémy: sborník k sympoziu o antologiích českého a slovenského umění 2. poloviny 20. století, Praha, 2008, s. 135-139.

4.3 Historické reference

Neexistuje žádný model vztahu nového umění a avantgardy univerzálně aplikovatelný na země východního bloku. Po dvojité porážce, kterou avantgarda v Rusku utřžila od stranického aparátu a umírněných modernistů a konzervativců, v ní již umělci 50. a 60. let nemohli pokračovat. Jejich zájem se obrátil k neideologickému prostoru, k banálním každodenním situacím.¹⁷³

Ve středoevropských končinách levicově orientování intelektuálové spatřovali v krotším modernismu ideální protiváhu socialistického realismu. Toto oživení samo o sobě podvracelo oficiální estetiku – a mělo tedy i vhodný politický podtext. Poté, co pozici legitimního neoficiálního proudu zaujala strukturální abstrakce, provedla skupina umělců, kteří kombinovali avantgardní zdroje a novou konstrukci, „*ikonoklastický obrat*“.¹⁷⁴ O ten se významnou měrou zasloužil Jiří Kolář, který navázal na obrazovou báseň poetismu 20. let, ale dává jí jiný smysl. Pracuje sice kontinuálně s jazykovými prvky, ale v pozadí jasně tušíme, že jeho tvoření je poznamenáno uvědoměním, „*že poezie nestačí na to, co přinesla válka*“¹⁷⁵. Koláře (ani Malicha) už nezajímá apokalyptická příběhovost a antropocentrický model světa, nezaměřuje se na figuru, ale na to, co se za ní skrývá.

Dematerializace, nabývající na důležitosti s objektivními tendencemi ve druhé polovině šedesátých let, byla částí umělecké obce chápána jako návrat k předtotalitární kultuře a nový druh spiritualismu. Typický je zejména zájem o ruský konstruktivismus, konkrétně pak suprematistický program, který hlásal obnovení vztahů se silami univerza. Odkazy ke staršímu umění Františka Kupky nebo Zdeňka Pešánka byly tehdy pro české prostředí aktuálnější než dobové zdroje, tvorba Yvese Kleina nebo Lucia Fontany.¹⁷⁶

Dobrym příkladem reflektování rané avantgardy v prostředí objektivních tendencí 60. let je Karel Malich, jehož dílo je tradičně dáváno do souvislostí nejen s ruskou konstruktivistickou avantgardou (Malevičem, Rodčenkem

¹⁷³ Jana Ševčíková – Jiří Ševčík: Šedesátá léta a východ, in: idem, s. 378-379.

¹⁷⁴ Idem, s. 380.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ Ševčík (pozn. 11), s. 19.

a El Lisickým), ale také s duchovními proroky, Wassilym Kandinsky, Paulem Klee či Pietem Mondrianem. Jiří Padrta dokonce interpretoval a šířil mezi přívržence nekonstruktivismu texty Kazimíra Maleviče. Malich ostatně nebyl jediným, kdo si transcendentální zkušeností prošel, oba póly, materialistický i duchovní, jsou alfou a omegou výtvarného usilování celého dvacátého století a projevíly se ve tvůrčích etapách mnoha umělců. V uvolněné atmosféře šedesátých let nejenže oba proudy pokojně koexistovaly vedle sebe, ale dokonce se i prolínaly.

4.4 Nové technologie a materiály

Silný vliv na podobu uměleckého projevu mělo také využívání nových technik, které k nám obvykle byly importovány. Umění v této době hojně využívá fotografismus a dokumentarismus, nově také metody *mec-artu* (Jiří Kolář – problém figurace řešený spojenými metodami *mec-artu*) či antropometrie, snímání živé formy lidského těla, případně drapérie a šatu pomocí metody odlitku v sochařství a pomocí metody otisku v malířství, jejichž hlavními představiteli mezi zahraničními umělci byli George Segal a Yves Klein (Eva Kmentová).¹⁷⁷

Zejména u autorů rámcově náležejících k nové figuraci se opět ožívuje tzv. *narrativní princip*, který je „*geneticky starší*“ než figurace sama. Ve tvorbě umělců se projevuje například tvorbou cyklů zachycujících konkrétní dějové fáze. Proces ovšem nemusí postupovat jen v řadě obrazů jednoho cyklu, ale též se může více fází seskupit do jednoho vyobrazení.¹⁷⁸

Zajímavým fenoménem 60. a 70. let je kvantifikace, která je ve světovém umění reprezentována například Warholovými mnohonásobnými reprodukcemi slavných uměleckých děl seskupených do jednoho obrazu (*Třicet je lepší než jedna*, 1963). Ve srovnání s tvorbou pracující s tímto fenoménem na našem území je zde více akcentována kritika kvantifikované masové civilizace. Zdánlivý protipól kvantifikace, fragmentarizace, vychází z totožných zdrojů. Člověk,

¹⁷⁷ Luděk Novák, *Nová figurace*, Praha 1970, s. 13.

¹⁷⁸ *Idem*, s. 14-15.

odcizený sobě, jako by ztrácel svoji vnitřní integritu a rozpadal se na jednotlivé části. S fenoménem fragmentarizace úzce souvisí i záliba umělců v destruování či opouštění klasické sochařské formy (Stanislav Kolíbal) a pravoúhlé uzavřenosti obrazu v dvojrozměrném vyjádření.¹⁷⁹

Nové materiály hrály důležitou roli také ve tvorbě Karla Malicha a Huga Demartiniho. Jejich užití si vyžádal proces dematerializace a snaha o nalezení čistého tvaru, která ačkoli navazovala na úsilí avantgardy o univerzální kulturu soustředěnou na jednoduché geometrické formy, měla daleko blíže k transparentci ve smyslu snahy o „*odideologizování*“¹⁸⁰ umění – než k ideologicky zaměřeným proudům konstruktivismu a funkcionalismu. Tuto ideologickou atribuci českému objektivnímu umění nejčastěji přiřazují západní kritici umění a svým způsobem tak potlačují revolučnost myšlenek těchto autorů.

Užívání nových materiálů – plexiskla a mosazného drátu u Malicha, pochromovaného povrchu koulí u Demartiniho – souviselo také s novým úsilím o pojetí plastiky „*jako otevřeného prostoru*“¹⁸¹ Malich nejprve perforoval plochy svých objektů zářezy a otvory, později přešel přes díla realizovaná z plexiskla ke zcela permeabilním projektům z mosazného drátu. Další progresivní materiál představovalo sklo, jehož devíz využívali Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová nebo René Roubíček.

Jiným způsobem realizovali novou zkušenost otevřeného prostoru další umělci, kteří využívali tradičnějších materiálů, Radoslav Kratina, František Kyncl či Stanislav Kolíbal. Ten v šedesátých a sedmdesátých letech aktivoval reálný prostor pomocí vztahů „*pevného a neviditelného, přítomného a nepřítomného, geometricky jasného a náhodně nejasného*“¹⁸², jak je patrné například u jeho sochy *Závěj* z roku 1968.

Kromě pochromovaného povrchu koulí, který Demartinimu umožnil funkčně propojit plastiku s okolním světem, přispěl tento autor k rozvíjení otevřeného prostoru svými *Akcemi*, v nichž našel možnost dematerializovat

¹⁷⁹ Idem, s. 15-16.

¹⁸⁰ Tomáš Vlček, Touha po čistě, in: Lenka Pastýřiková, ed., *Xin gan jue: 1960 zhi 1980 nian dai de Jieke diao su yi shu zhan = New sensitivity: Czech sculpture of the 1960s-1980s = Nová citlivost: české sochařství 60. - 80. let 20. století*, Praha, 2010, s. 35.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Ibidem.

hmotnou plastiku a otevřít ji tak do „*dalších dimenzí skutečnosti, nedosažitelných staticky hmotným a stereometricky uzavřeným dílem*“¹⁸³.

Významné postavení v oblasti přechodu od konstruktivismem poznamenané geometrie k novým médiím zaujímá tvorba Stanislava Zippeho, který již od šedesátých let navazoval na světlené plastiky Zdeňka Pešánka.

¹⁸³ Idem, s. 36.

5 Závěr

Výrazná proměna vyjadřovacího jazyka u netendenčních umělců na přelomu 60. a 70. let byla vyvolána spolupůsobením mnohých faktorů, přičemž každá osobnost reagovala na tyto podněty s odlišnou mírou citlivosti. Vlivy, které na umělce působily, lze obecně charakterizovat a jejich účinek doložit na díle jednotlivých autorů.

Politická situace v šedesátých letech velice výrazně zapůsobila na formování existencionálního proudu umění, který definoval sám sebe převážně na základě vymezení se vůči totalitě. Do reality této krajní polarizace vstoupily v průběhu tohoto desetiletí objektivní tendence, které nejenže čerpaly z dědictví předválečné moderny, ale vytvořily i vlastní nezávislý jazyk. Relativně svobodná šedesátá léta poskytla těmto nekonstruktivisticky laděným autorům prostor k rozvoji, teoretické zázemí jim za pochodu vytvářel Jiří Padrta. Optimistické naladění, pramenící z vidiny budoucnosti plné příslibů technické civilizace, je patrné i z děl autorů před rokem 1968. Po plném odeznění svobody v letech 1969 a 1970 byli umělci nuceni se vyrovnat s tíživou situací nastávající normalizace. Zákaz vystavovat a nucená klauzura ateliéru se promítly do díla autorů individuálně. Hugo Demartini se po experimentálních *Akcích* a *Demonstracích* navrátil zpět k jistotám tradičních sochařských materiálů, Malich se uzavřel a v protikladu k apokalyptické narativitě se koncentroval na subjektivní dramata, které neměla žádnou afinitu k sociálnímu či politickému dění, Kolíbal ve svých *Bílých a Provázkových kresbách* reflektoval nejistotu a pomíjení času.

Nové technologie a materiály, importované na naše území ze zahraničí, poskytly vhodné prostředky zejména k vyjádření nového otevřeného prostoru. Využil jich zejména Karel Malich, když ve svých *Koridorech* a *Rozlomených kvádrech* upotřebil bílé i barevné plexisklo, později pak také tehdy, kdy kresebnou linku převedl do prostoru pomocí mosazného drátu. Podobně využil nový materiál i Hugo Demartini, když k vyjádření optimismu technické civilizace zvolil techniku pochromování svých objektů.

Velký podíl na proměně jazyka umělců měly také nepřenositelné osobní zkušenosti a zážitky. To platí nejen pro osobu Stanislava Kolíbala, ale zejména pro nesmírně senzitivního Karla Malicha, kterému bylo dětství nevyčerpatelným zdrojem emocionálních prožitků. Obecně lze říci, že ve srovnání se západními protějšky vykazuje dílo umělců působících ve středoevropském areálu silnější integritu a větší vliv na jejich tvorbu mají právě autobiografické momenty.

6 Seznam použité literatury

Knihy

- 1 Petr Bílek et al., *(A)symetrické historie - zamlčené rámce a vytěsněné problémy: sborník k sympoziu o antologiích českého a slovenského umění 2. poloviny 20. století*, Praha, 2008.
- 2 Germano Celant, *Manzoni*, New York, 2009.
- 3 Hugo Demartini, *V Čechách se nesmí krákorat / Hugo Demartini o jiné tradici*, in: *Sborník památce Václava Navrátila (samizdat)*, Praha 1987, cit. podle Vít Havránek [et al.], *Demartini*, Praha 2010.
- 4 Hugo Demartini – Lenka Pastýříková, ed. – Bedřich Dlouhý, *Hugo Demartini: 1931-2010: --a měl rád ženy = --and he liked women*, Praha 2013.
- 5 Antonín Dufek – Mahulena Nešlehová – Jiří Valoch, *Český informel: průkopníci abstrakce z let 1957-1964*, Praha 1991.
- 6 *East art map: contemporary art and Eastern Europe*, Londýn, 2006.
- 7 Michaela Ečerová, *Výstava Nová citlivost (bakalářská práce)*, Masarykova univerzita v Brně, Brno 2010.
- 8 Vít Havránek [et al.], *Demartini*, Praha 2010.
- 9 Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, *Let let*, Praha, 2007.
- 10 Josef Hlaváček, *Hugo Demartini*, Praha 1991.
- 11 Josef Hlaváček, *Umění je to, co dělá život zajímavější než umění (jak praví r. f.)*, Praha 1999.
- 12 Přemysl Houda – Jan Rataj, *Československo v proměnách komunistického režimu*, Praha 2010.
- 13 Irena Jakimowicz, *Witkacy, Chwistek, Strzeminski*, Varšava, 1978.
- 14 *Jeden okruh volby* (nestr. kat. výst.), Písek 1967.
- 15 Dagmar Jelínková – Arsén Pohribný – Jiří Valoch, *Klub konkréťistů 1967-1997*, Praha 1997.

- 16 Stanislav Kolíbal, *Stanislav Kolíbal: čtyři fáze = four phases*: Litomyšl - Praha 2014.
- 17 Stanislav Kolíbal, *Sochy a projekty = Sculptures and projects*, Řevnice 2012.
- 18 Stanislav Kolíbal, *Stanislav Kolíbal: retrospektiva* [kat. výst.], Praha 1997.
- 19 Stanislav Kolíbal – Zuzana Novotná, ed, *Stanislav Kolíbal: kresba za kresbou = drawing by drawing*, Praha 2015.
- 20 *Konstruktivní tendence šedesátých let* (kat. výst.), Litoměřice říjen - prosinec 1990, Praha prosinec 1990 - únor 1991, Severočeská galerie v Litoměřicích 1990.
- 21 Karel Malich, *Karel Malich: Wires = Dráty*, Praha, 2005.
- 22 Pavlína Morganová, ed. – Dagmar Svatošová, ed. – Jiří Ševčík, ed., *České umění 1938-1989: (programy, kritické texty, dokumenty)*, Praha 2001.
- 23 Roman Musil – Zbyněk Sedláček, *na zkoušku v ráji?: umění šedesátých let ze sbírek Západočeské galerie v Plzni*, Plzeň 2008.
- 24 Petr Nedoma, ed. – Josef Prokeš, ed. *Pod jednou střechou: fenomén postmoderny v úvahách o českém výtvarném umění: sborník textů*, Brno 1994.
- 25 Mahulena Nešlehová, *Poselství jiného výrazu: pojetí "informelu" v českém umění 50. a první poloviny 60. let*, Praha 1997.
- 26 Luděk Novák, *Nová figurace*, Praha 1970.
- 27 Lenka Pastýříková, ed. *Xin gan jue: 1960 zhi 1980 nian dai de Jieke diao su yi shu zhan = New sensitivity: Czech sculpture of the 1960s-1980s = Nová citlivost: české sochařství 60. - 80. let 20. století*, Praha, 2010.
- 28 Eva Petrová, *Výstavy v čase proměn*, Praha 2009.
- 29 *Rýsovaný svět: konstruktivní tendence šedesátých let: 11. 4. - 2. 6. 2013* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem 2013.
- 30 Karel Srp, *Karel Malich*, Praha 2006.

- 31 Zdeněk Sýkora et al., *Zdeněk Sýkora, Karel Malich: linie a dráty - Dialog = lines and wires - a Dialogue*, Praha 2009.
- 32 Jana Ševčíková – Jiří Ševčík – Terezie Někviňová, ed. *Texty*, Praha 2010.
- 33 František Šmejkal – Jana Šmejkalová, ed., *České imaginativní umění*, Praha 1996.
- 34 *výstava Skupiny Umělecká beseda* (nestr. kat. výst.), Mánes, Praha 1964.
- 35 Zdenka Volavková-Skořepová, ed. *Myšlenky moderních sochařů*, Praha, 1971.

Periodika

- 1 Josef Hlaváček, České umění a světovost, *Literární noviny*, 1990, č. 1.
- 2 Josef Kroutvor, Spirála jako projekt, *Výtvarná práce*, 1970, č. 9.
- 3 Jiří Padrta, Pracovat v souladu s kosmem a živly: K současné tvorbě Karla Malicha, *Výtvarné umění: časopis Svazu československých výtvarných umělců*, 1969, č. 1.

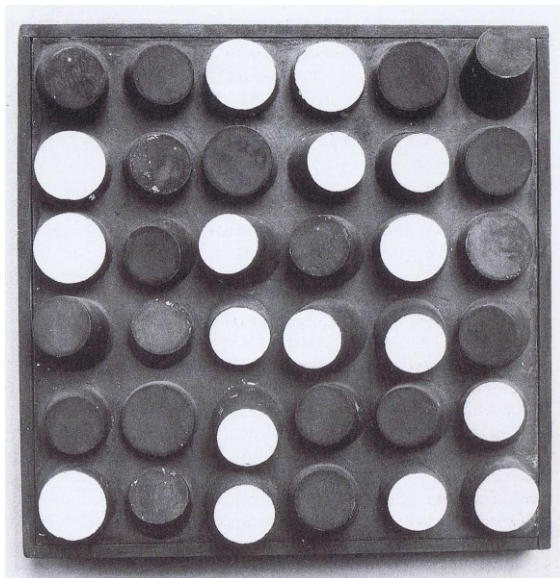
Diplomové práce

- 1 Alžběta Rojková, *Výtvarné uskupení a výtvarný kritik Klub konkréťistů (diplomová práce)*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2009.

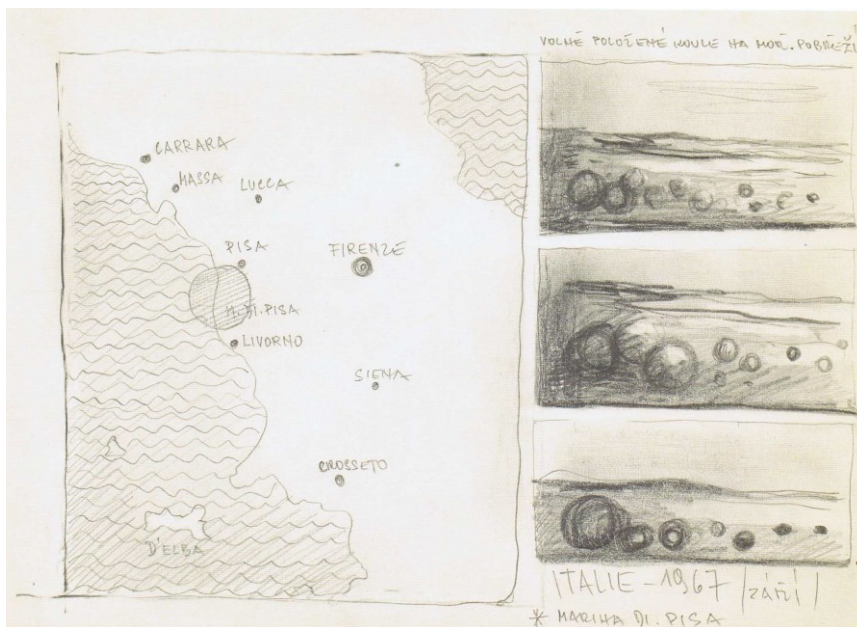
Internetové zdroje

- 1 *Takis – Biography*, <https://www.artsy.net/artist/takis>, vyhledáno 16. 4. 2017.
- 2 *Výtvarnické konfese II – Hugo Demartini* (rozhovor), Česká televize, Praha 2010, <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10267558128-vytvarnicke-konfese/210572233650003-hugo-demartini/titulky>, vyhledáno 3. 12. 2016.

7 Seznam obrázků



Obrázek 1 Hugo Demartini, Reliéf (Červený a černý), 1964. Foto: Josef Hlaváček¹⁸⁴



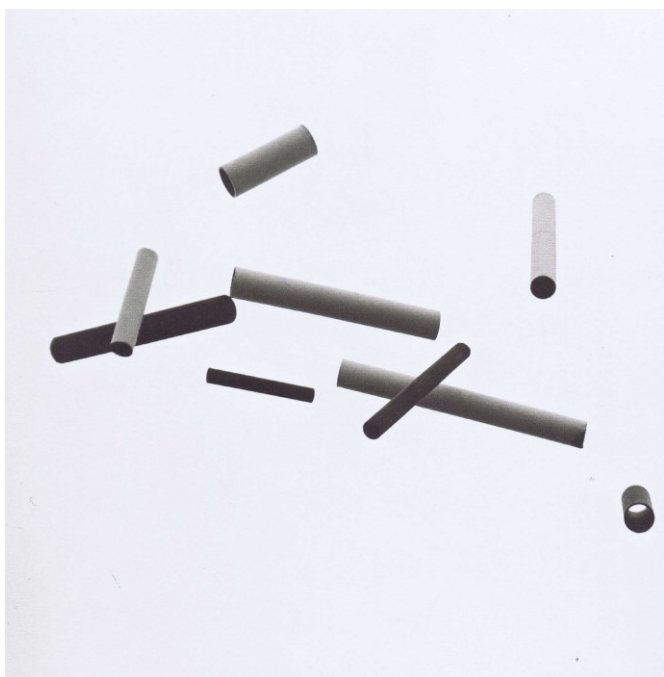
Obrázek 2 Hugo Demartini, kresba ze skicáku, 1967. Foto: Národní galerie v Praze¹⁸⁵

¹⁸⁴ Hlaváček, Hugo Demartini (pozn. 44), s. 21.

¹⁸⁵ Demartini – Pastýřiková, ed. – Dlouhý (pozn. 54), s. 75.



Obrázek 3 Hugo Demartini, Akce v krajině, 1968. Foto: Josef Hlaváček ¹⁸⁶



Obrázek 4 Hugo Demartini, Demonstrace v prostoru, 1968. Foto: Jiří Franta
187

¹⁸⁶ Hlaváček, Hugo Demartini (pozn. 44), s. 33.

¹⁸⁷ Demartini – Pastýříková, ed. – Dlouhý (pozn. 54), s. 79.



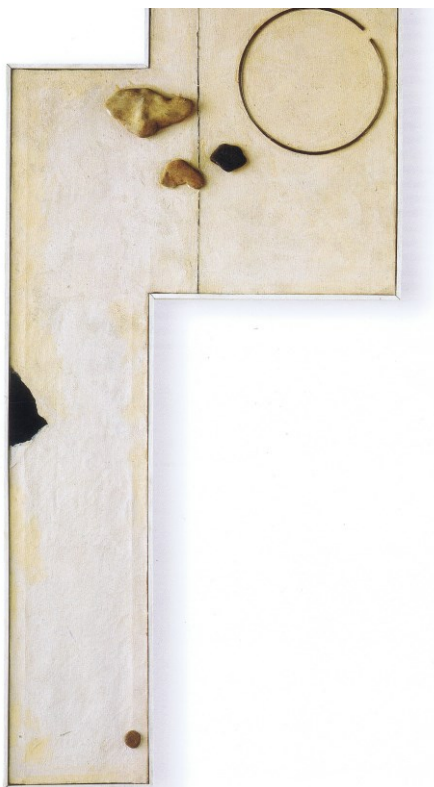
Obrázek 5 Karel Malich, Bílá krajina I (detail), 1960. ¹⁸⁸



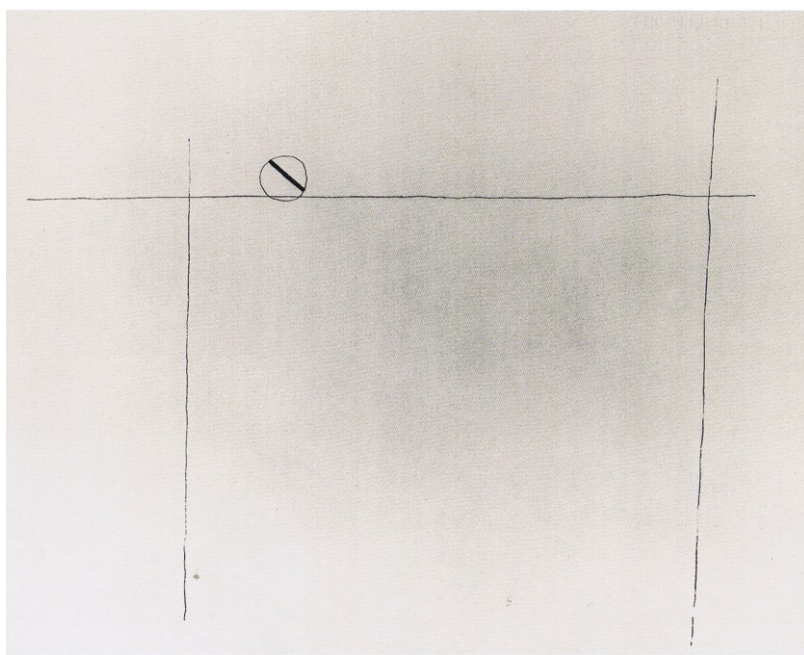
Obrázek 6 Karel Malich, Motýlí krajina (detail), 1962. ¹⁸⁹

¹⁸⁸ Srp (pozn. 85), s. 35.

¹⁸⁹ Idem, s. 49.



Obrázek 7 Karel Malich, Bílá krajina, 1963.¹⁹⁰



Obrázek 8 Karel Malich, Otcova smrt, 1962.¹⁹¹

¹⁹⁰ Idem, s. 75.

¹⁹¹ Idem, s. 78.



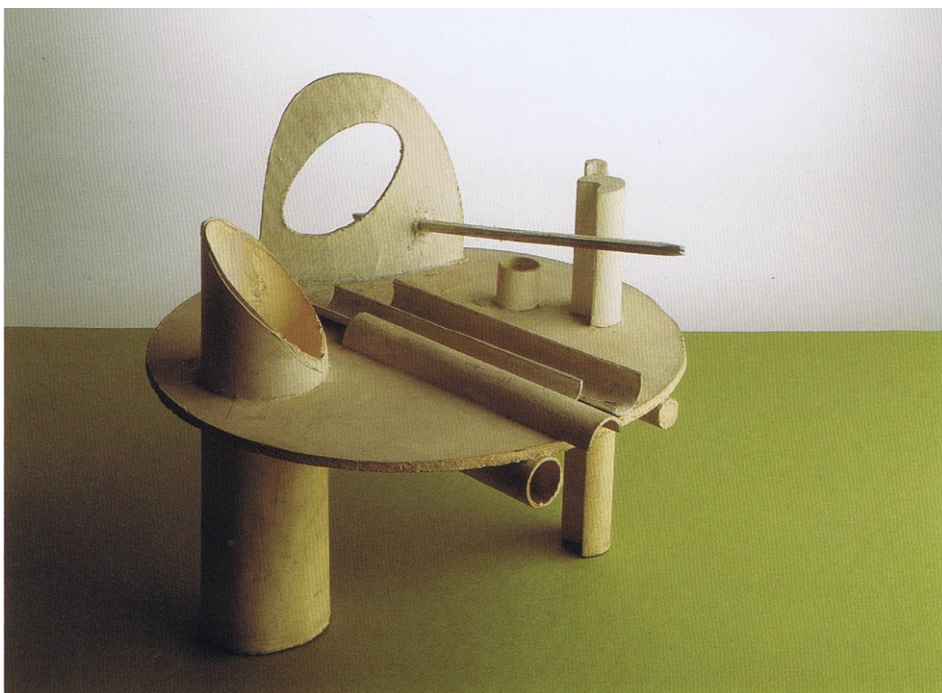
Obrázek 9 Karel Malich, Krajina (Bílý reliéf, detail), 1963. ¹⁹²



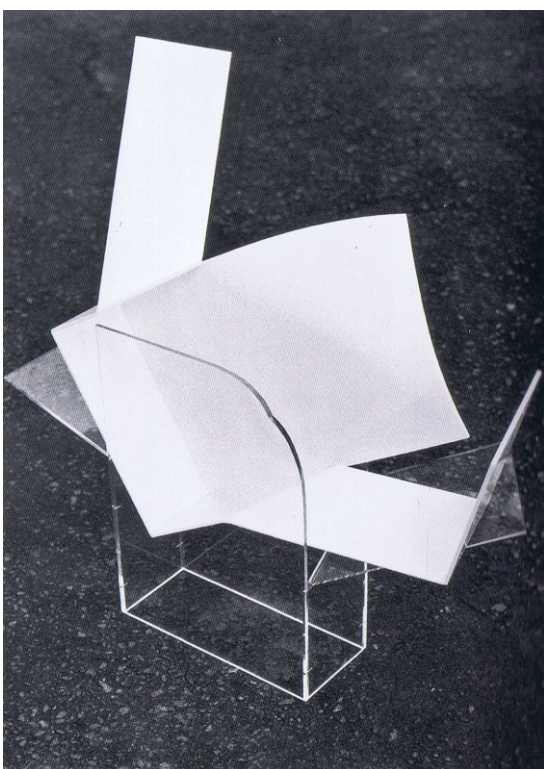
Obrázek 10 Karel Malich, Bílá plastika, 1964-1965 ¹⁹³

¹⁹² Idem, s. 94.

¹⁹³ Idem, s. 119.



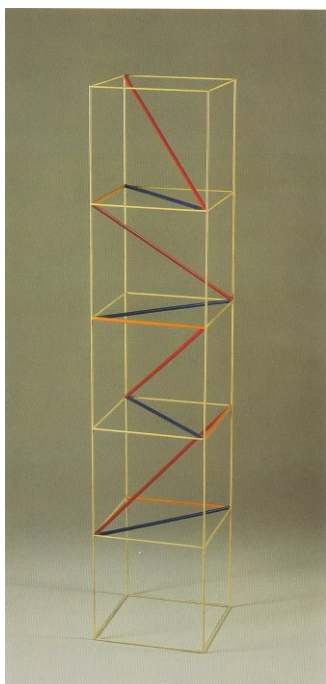
Obrázek 11 Karel Malich, Model Prostorová plastika, 1967 ¹⁹⁴



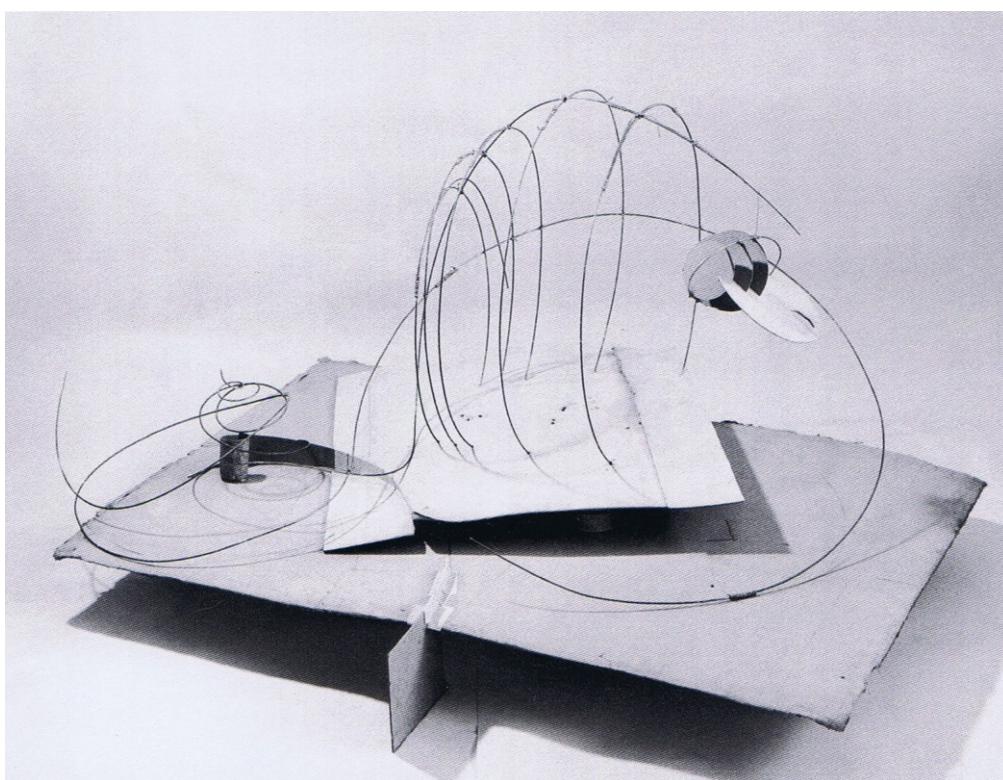
Obrázek 12 Karel Malich, Rozlomený kvádr, 1967-1972 ¹⁹⁵

¹⁹⁴ Idem, s. 140.

¹⁹⁵ Idem, s. 180.



Obrázek 13 Karel Malich, Struktura, 1967-1970 ¹⁹⁶



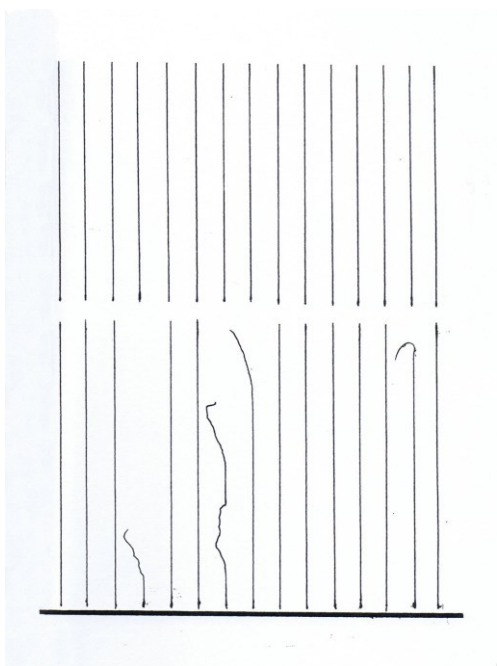
Obrázek 14 Karel Malich, Model mraku, 1971 ¹⁹⁷

¹⁹⁶ Idem, s. 185.

¹⁹⁷ Idem, s. 208.



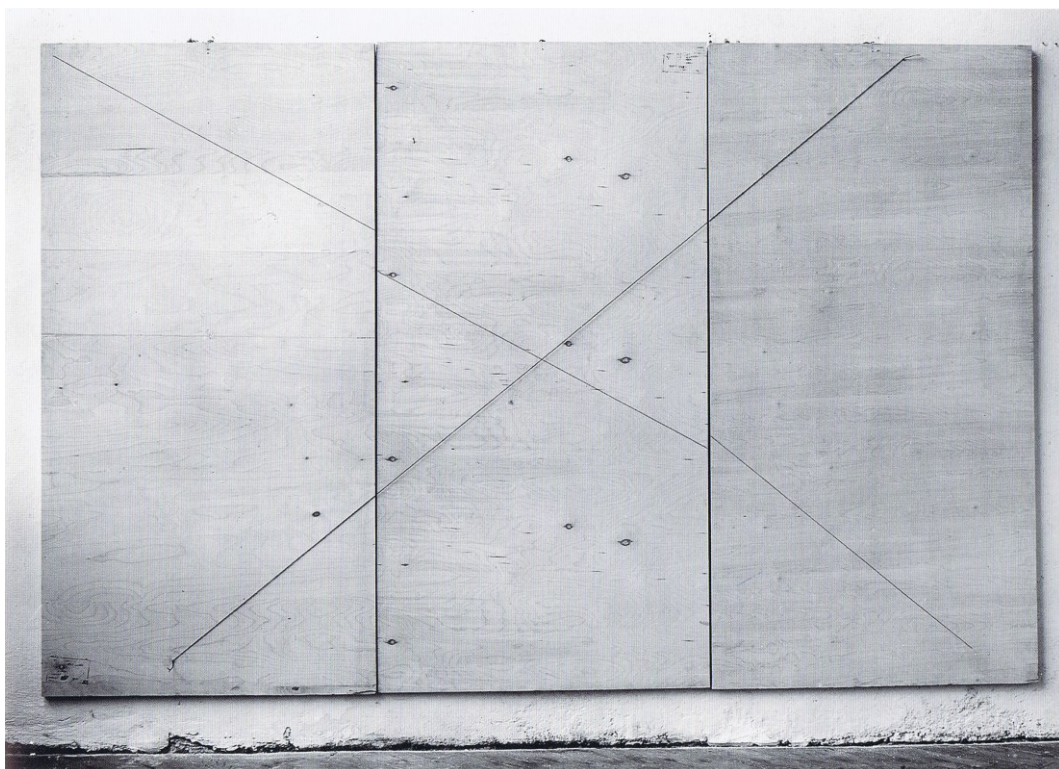
Obrázek 15 Karel Malich, Světlo-vzduch (tzv. Kosmické vejce), 1973-1974 ¹⁹⁸



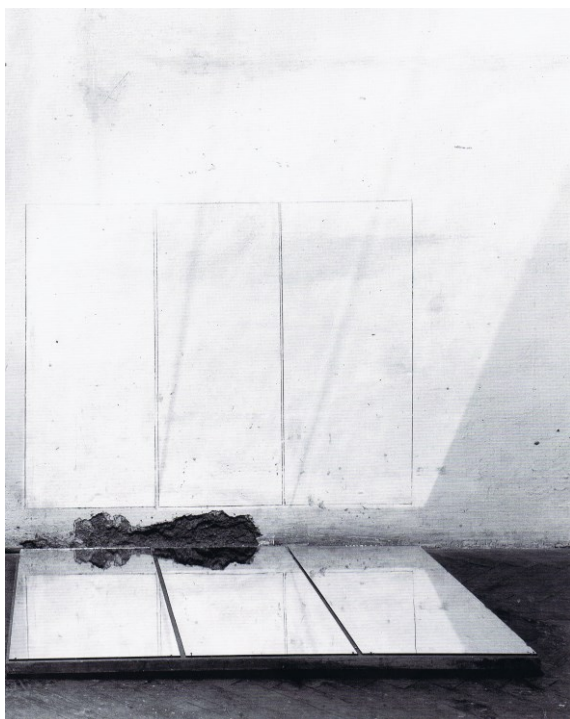
Obrázek 16 Stanislav Kolíbal, Bílá kresba, mezi 1968-1976. Foto: archiv autora ¹⁹⁹

¹⁹⁸ Idem, s. 217.

¹⁹⁹ Kolíbal – Novotná (pozn. 88), s. 45.



Obrázek 17 Stanislav Kolíbal, Nit a čára (Triptych), 1974. Foto: Jan Svoboda
200



Obrázek 18 Stanislav Kolíbal, Trojí podoba, 1973. Foto: Jan Svoboda ²⁰¹

²⁰⁰ Kolíbal (pozn. 86), s. 71.

²⁰¹ Kolíbal (pozn. 86), s. 101.

8 Seznam zkratk

AICA	l'Association internationale des Critiques d'Art
KSC	Komunistická strana Československa
SČSVU	Svaz československých výtvarných umělců
ČSAV	Československá akademie věd