

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Bc. Zuzana Krišková

Objekt a Nová citlivost

Object and New Sensitivity

Praha 2017

Vedoucí práce: Doc. Marie Klimešová, PhD

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval(a) samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 3. srpna 2017

.....
Zuzana Krišková

Poděkování:

Ráda bych poděkovala docentce Klimešové za cenné rady .

Klíčová slova:

objekt, Nová citlivost, sochařství 20. století, skupina Křižovatka, konstruktivní tendence

Keywords:

object, New Sensitivity, sculpture of 20th century, Křižovatka group, constructive tendencies

Abstrakt

Předložená práce se zabývá objekty na výstavě Nová citlivost. První část se věnuje kulturně-politické situaci na přelomu padesátých a šedesátých let a následnými změnami v kulturní oblasti. Druhá část se je věnována nastupující generaci umělců. Zohledněny jsou podmínky studia na vysokých uměleckých školách na přelomu čtyřicátých a padesátých let, stejně tak jako inspirační zdroje jejich tvorby v tomto období. Následující část se zabývá proměnami sochařství v šedesátých letech. Další část sleduje historický vývoj a proměny v chápání objektu v umění přes surrealismus až do šedesátých let. Závěrečná kapitola se zaměřuje na jednotlivé osobnosti z umělců z okruhu skupiny Křižovatka.

Práce se snaží objasnit roli objektu v českém umění a to na pozadí výstavy Nová citlivost, která shrnovala to nejdůležitější z objektové tvorby šedesátých let u nás.

Abstract

Presented work focuses on objects showed at exhibition called “Nová Citlivost” (New Sensitivity). First part is dedicated to cultural-political situation at the end of fifties and at the beginning of sixties and following changes in cultural area. Second part is dedicated to generation of emerging artists. Study conditions at the end of forties and at the beginning of the fifties as well as inspirational sources at the time are taken into account. Following part follows historical development and changes in understanding object in the art practice since surrealism era to sixties. Final chapter is focused on individual artists from “Křižovatka” group (Crossroad). The thesis tries to clarify role of an object in Czech art and takes “Nová Citlivost” exhibition as its pivot point. This exhibition summarized the most important achievements in object creation in the sixties in Czechoslovakia.

Obsah

1. Úvod.....	8
2. Kulturně-politická situace přelomu padesátých a šedesátých let	10
2. 1. Tvůrčí skupiny	12
3. Nastupující generace sochařů.....	15
3. 1. Studium na uměleckých školách po válce.....	16
3. 2. Sochařství konce čtyřicátých a počátku padesátých let.....	18
4. Sochařství šedesátých let.....	20
4. 1. Figurativní sochařství.....	21
4. 2. Abstraktní sochařství.....	23
4. 2. 1. Konstruktivní tendence	24
4. 3. Materiál v sochařství šedesátých let.....	26
4. 3. 1. Dematerializace.....	27
5. Objekt a historické souvislosti	29
5. 1. Objekt jako samostatná umělecká kategorie	30
5. 2. Počátky zájmu o objekt	32
5. 3. Surrealistický objekt.....	33
5. 4. Imaginativní objekt	37
5. 5. Nový přístup k objektu v šedesátých letech.....	39
6. Skupina Křižovatka.....	42
6. 1. Nová citlivost	43
7. Objekty na výstavě Nová citlivost	48
7. 1. Jiří Kolář	49
7. 2. Jan Kotík	51
7. 3. Běla Kolářová.....	53
7. 4. Karel Malich	55
7. 5. Stanislav Kolíbal	57
7. 6. Jan Kubíček.....	59
7. 7. Radoslav Kratina.....	61
7. 8. Jiří Bielecki	62
7. 9. Milan Dobeš.....	63
7. 10. Hugo Demartini.....	64
7. 11. František Pavlů.....	66
7. 12. Zorka Ságlová	67
7. 13. Jiří Hilmar a Kamil Linhart.....	68

8. Závěr	69
9. Seznam literatury	72
10. Obrazová příloha.....	77
11. Seznam vyobrazení	97

1. Úvod

Sochařství druhé poloviny dvacátého století, představuje v dějinách českého umění stále ještě nedostatečně probádanou kapitolu. To je způsobeno množstvím osobností, které zde působili a především křížením stylových tendencí, které tehdy do jejich tvorby pronikaly. Jednu z nejzajímavějších etap představuje sochařství šedesátých let, kdy dosáhla sochařská tvorba českých umělců jednoho ze svých vrcholů.

Práce zabývající se objekty v rámci výstavy Nová citlivost z historicky přelomového roku 1968 se snaží odkrýt tu část ve vývoji sochařství, která doposud nebyla dostatečně zhodnocena. Výstava Nová citlivost se stala samostatným fenoménem, o kterém již bylo napsáno mnoho textů. Vzhledem k tomu, že šedesátá léta jsou pro české umění a společnost zásadním obdobím, první část je věnována kulturně-politické situaci na přelomu padesátých a šedesátých let, bez jejíhož pochopení není možné plně porozumět vývoji umění v následujících letech. V sochařství toto tvrzení platí o to víc, že bylo od konce druhé světové války „zneužíváno“ k propagandistickým zájmům, daleko více než například malířství. Změny, které přinesl nástup komunistické diktatury, poznamenaly tvorbu českých umělců do té míry, že je nelze při zkoumání tohoto období nezhlednit. V první kapitole je tento proces popsán s ohledem na nejdůležitější události, jakými byla možnost zakládání tvůrčích skupin v roce 1956.

V dalších kapitolách je sledován vývoj generace umělců, kteří nastupovali na umělecké školy po druhé světové válce. Text se snaží přiblížit situaci v sochařství v době, kdy byli teprve studenti, a to prostřednictvím tehdy konaných výstav, které měly v kontextu sochařství zásadní význam a které mohly jejich umělecký vývoj ovlivnit. Zohledněn je i vliv domácích a zahraničních osobností, o kterých zde bylo větší či menší povědomí. V návaznosti na tuto kapitolu je popsán stav a pedagogické působení osobností z řad předválečné avantgardy, které na přelomu čtyřicátých a padesátých let působily na vysokých uměleckých školách, kde právě nastupující generace studovala. Vzhledem k tomu, že se mladá generace umělců svým pozdějším dílem vymezovala vůči tvorbě svých pedagogů, je dále přiblížena situace sochařství ve čtyřicátých a padesátých letech.

Po popsání inspiračních zdrojů a výchozích bodů v tvorbě mladých autorů následuje kapitola věnující se sochařství šedesátých let. Pozornost je věnována polaritě mezi figurativním a abstraktním sochařstvím. Následuje část věnující se konstruktivním tendencím s důrazem na proměnu materiálu v sochařství a následnou snahu o dematerializaci.

V následující kapitole je sledován objekt, jako samostatná umělecká kategorie. Nejprve je přiblížen vývoj objektového umění od primitivních kultur po jeho „znovuobjevení“ ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století. Pro komplexnost postihnoutí objektové tvorby jsou uváděny příklady českých umělců, kteří se jí věnovali. Dále je sledováno, jak se vyvíjel zájem o objekt v letech padesátých a šedesátých. Aby bylo možné rozpoznat změnu v přístupu k objektu v šedesátých letech, kterému se věnuje poslední část kapitoly, byl nejprve sledován proces proměny chápání objektu u surrealistů a na ně navazující umělce tvořící v duchu imaginativního umění.

Předposlední kapitola se zabývá tvorbou okruhu umělců sdružujících se kolem skupiny Křižovatka, jejíž činnost je zde popsána. S ohledem na Novou citlivost je další část věnována programovému textu skupiny, který napsal teoretik Jiří Padrta. V textu k Nové citlivosti jsou hledány přímé souvislosti nebo rozdíly s tvorbou autorů, kteří na výstavě vystavovali.

Poslední kapitola se zaměřuje na popsání charakteru objektů z výstavy Nová citlivost. Je sledováno jejich teoretické východisko i zahraniční inspirační zdroje. Následují kapitoly, které představují tvorbu jednotlivých osobností s důrazem na objekty, které na Nové citlivosti prezentovali. U jednotlivých autorů je popsán jejich umělecký vývoj, který ač nezačínal u trojrozměrných prací, postupnými kroky k němu směřoval.

2. Kulturně-politická situace přelomu padesátých a šedesátých let

Začátek padesátých let byl jednou z nejtěžších etap vývoje české společnosti a kultury. Ten byl v těchto letech předznamenán rokem 1948, kdy se do politického vedení dostala Komunistická strana Československa.¹ Krize byla celospolečenského rázu a nedotýkala se jen samotné kulturní oblasti. Byla to doba, kdy nebylo možné vykonávat jakoukoliv svobodnější aktivitu v umělecké sféře.² V oblasti výstavnictví se dařilo mohutným přehlídkám státem podporovaného umění, které demonstrovaly falešný optimismus oficiálního umění.³

Kolem roku 1953 došlo v oblasti kultury k prvním náznakům změny vedoucí k částečnému obnovení svobody. Stalo se tak pod vlivem smrti Josifa Vissarionoviče Stalina a Klementa Gottwalda a postupným procesem destalinizace. Mírné uvolňování ze sevření socialistického realismu bylo započato díky novému kurzu směřování vyhlášenému Sovětským svazem. Částečně se vlivem konce nejtvrďšího období studené války obnovoval vztah se Západem. V období padesátých let se politika KSČ vyznačovala protichůdnými procesy, ve kterých se vždy projevovala dvojí tvář politického vedení. Jedna směřovala k liberalizaci, druhá k pokusům obnovit mocenskou a ideologickou kontrolu v nejtvrďší podobě z přelomu čtyřicátých a padesátých let.

Zásadní událost v politickém dění s významným dopadem na výtvarnou kulturu nastala roku 1956, kdy byl v SSSR na XX. sjezdu KSSS Nikitou Chruščovem kritizován stalinistický kult osobnosti.⁴ Odhalení zločinů sovětského diktátora vedlo k postupnému uvolňování společenských poměrů. „*Na této liberalizaci se podílela především kultura, která potlačení své tvůrčí svobody prožívala nejtěživěji a také si to nejsilněji uvědomovala.*“⁵ Téhož roku, kdy Chruščov odhalil zločiny stalinismu, byly na III. celostátní konferenci Svazu československých výtvarných umělců provedeny změny ve stanovách svazu, díky čemuž bylo umožněno umělcům zakládat tvůrčí skupiny. „*Pomalou se začal obnovovat drobný výstavní život a připravovala se rehabilitace moderních a avantgardních směrů českého výtvarného umění.*“⁶ Tyto pozitivní kroky pro českou kulturu „*znamenal obnovení původní, poválečné modernistické představy o oficiálním socialistickém umění a scelení politicky rozdělené umělecké scény.*“⁷ Přestože lze tyto události chápat jako přelomové, v samotném politickém směřování země se markantněji neodrazily. Sovětský svaz nadále ovládal mocenské struktury a řídil dění ve Východním bloku. „*Přesto Chruščovův projev uzavřel období nejtěživějšího tlaku myšlenkového i výtvarného schematismu a stal se signálem, kterého se intelektuálové pokusili využít.*“⁸

¹ Dále KSČ

² Mezi lety 1950–1952 se uskutečnili dva sjezdy SČSVU, kterému v té době předsedal sochař Václav Jícha.

³ Např. *Za mír, za vlast, za socialismus*, Praha 1951, *Přehlídka československého výtvarného umění 1949–1951*, Praha 1951 aj.

⁴ Kritika kultu osobnosti J. V. Stalina nastala tři roky po jeho smrti (5. března 1953), téhož roku (14. března) zemřel československý prezident Klement Gottwald a k moci se dostal Antonín Zápotocký (zvolen 23. března).

⁵ Pavel HALÍK: Padesátá léta, in: *Dějiny českého výtvarného umění [V] 1939/1958*, Praha 2005, 279.

⁶ Tereza PETIŠKOVÁ: *Československý socialistický realismus 1948–1958*, Praha 2002, 31.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Marie JUDLOVÁ: Úvod, in: *Ohniska znovuzrození: České umění 1956–1963*, katalog výstavy, Praha 1994, 9.

Postupné uvolňování v druhé polovině padesátých let mělo velký význam pro českou výtvarnou scénu a kulturu obecně. „*Její tvůrci pochopili, že je možné o svobodu uměleckého projevu bojovat.*“⁹ Změny se udály především v oblasti organizace, činnosti nakladatelství¹⁰ a vydávání kulturních periodik.¹¹ Díky tomu bylo možné publikovat texty a knihy angloamerických autorů,¹² ale i autorů z německé a francouzské jazykové oblasti.¹³ Pro českou kulturu bylo také důležitým impulsem vydávání domácích knih, od dříve zakázaných autorů.¹⁴ Na příkladu vydávání periodik a činnosti nakladatelství se projevila již zmíněná dvojakost kulturní politiky KSČ, kdy bylo možné vydávat dříve zakázané autory, ale zároveň tato činnost podléhala cenzurnímu orgánu Hlavní správě tiskového dohledu. V každé redakci a nakladatelství byl přítomen tzv. dohlížecí redaktor. Přesto mělo vydávání dříve nedostupných textů pro kulturní dění nezanedbatelný přínos „*a lze je považovat za zřetelné předznamenání budoucího, až překotného společensko-kulturního vývoje v následujícím desetiletí.*“¹⁵

Vzhledem k politickým událostem po roce 1956 se začalo upouštět od rigidního prosazování myšlenky socialistického realismu. „*Čím dál tím víc se ukazovalo, že umění, které podle těchto zásad vznikalo, bylo schematické, mělo charakter plakátu a ztrácelo možnost působit na vnímatele.*“¹⁶ Ve výtvarném umění se snaha o odlišení se od uniformity socialistického realismu promítla v aktivitě mladé generace prostřednictvím zakládání tvůrčích skupin. V tomto období se opět projevila rozpor a konec padesátých let se nesl v duchu ožívování původních stanovisek z přelomu čtyřicátých a padesátých let.¹⁷

Na počátku šedesátých let začalo být stále více zřetelné, že kultura nejde řídit „shora“ podle původní představy komunistických funkcionářů. Nastalo období tzv. tání, kdy se umělecké proudy stále více diferencovaly a už je nebylo možné oklešťovat pravidly socialistického realismu. Do kultury pronikaly myšlenky západních levicových intelektuálů.¹⁸

Potvrzením liberalizace se stala konference o díle Franze Kafky, která měla dalekosáhlý společenský dopad, „*[...] neboť nově aktualizovala termín odcizení, uvolnila v literatuře a*

⁹ Alexej KUSÁK: Kultura a komunismus, in: Slovníková příručka k československým dějinám 1948–1989, Praha 2006, 22.

¹⁰ Do čela Československého spisovatele se dostal Ladislav Fikar. Státní nakladatelství krásné literatury a umění začal řídit Jan Řezáč.

¹¹ Začala vycházet nová periodika, řízená mladou generací autorů např. *Host do domu* (od 1954, redaktor Ludvík Kundera), *Květen* (od 1955, redaktor Bohuslav Březovský, poté Jiří Šotola), *Kultura* (od roku 1957, pod nakladatelstvím Orbis) zde publikoval Luboš Hlaváček nebo Petr Wittlich nebo *Světová literatura* (od 1956, redaktor Jan Řezáč).

¹² Ernest Hemingway: *Stařec a moře* (1957), William Faulkner: *Nepřemožení* (1958), Norman Mailer: *Nazí a mrtví* (1957) aj.

¹³ Erich Maria Remarque: *Černý obelisk* (1957), Lion Feuchtwanger: *Goya čili Trpká cesta poznání* (1955), Jacques Prévert: *Jen tak* (1958) aj.

¹⁴ Egon Hostovský, Bohumil Hrabal, Vratislav Effenberger, Egon Bondy, Jiří Kolář aj.

¹⁵ Pavel JANOUŠEK (ed.): Dějiny české literatury 1945–1989, II. 1948–1958, Praha 2007, 118.

¹⁶ KUSÁK 2006, 22.

¹⁷ Bylo přistoupeno k zásahům proti uměleckým dílům např. kritika románu Josefa Škvoreckého *Zbabělci* (1958), ale i nové filmové tvorby. V roce 1959 bylo zrušeno vydávání literární časopisu *Květen*. Probíhaly personální čistky a byla znovuoobnovena kampaň proti revizionismu. Zároveň bylo přistoupeno k vydávání nových osvětových zákonů omezujících činnost kulturních institucí. Sjezd se konal v červnu 1959 ve Sjezdovém paláci Parku kultury Julia Fučíka.

¹⁸ Roger Garaudy, Louis Aragon, Ernst Fischer, Jean Paul Sartre.

*kultuře prostor pro diskuze o řadě palčivých problémů.*¹⁹ Kafka byl znovu objeven již od konce druhé světové války. Jeho pojetí člověka vláčeného okolnostmi, které nedovede pochopit, ani se jim účinně bránit, čímž se stává pouhým pozorovatelem vlastní zkázy, mělo v českém umění velký ohlas.²⁰ Z českých teoretiků se existencialismem bezprostředně po válce zabýval Jindřich Chaloupecký prostřednictvím časopisu *Listy*.²¹ V tomto směru byl také důležitou osobností profesor srovnávacích literárních dějin na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy Václav Černý.²² Existencialismus následně nejvíce ovlivnil umělce tvořící v duchu informelu v padesátých a šedesátých letech.

V období od počátku šedesátých let do roku 1968 došlo k výraznému „nadechnutí“ kulturního života. „*Vědomí, že stále existuje svěrací kazajka vládnoucí moci, se všemi jejími možnostmi potlačit každý odpor proti sobě, ustupuje do pozadí a ztrácí na účinnosti.*“²³ Zásadní byla v této fázi úloha jednotlivých výrazných osobností z oblasti filmu, divadla, literatury, filozofie a výtvarného umění, které nastavovaly společnosti svými díly zrcadlo, a pokoušely se tak prostředky, které jim byly vlastní, o „*ozdravení života celé společnosti.*“²⁴ V literatuře mohla být otevřena dříve tabuizovaná témata, prostor byl dán i absurdnímu divadlu. Výtvarníci, kteří byli dříve na indexu, mohli vystavovat.²⁵ Zároveň byla založena řada nových periodik zabývajících se kulturou, díky kterým bylo možné stávající diskurz rozšířit o názorovou pluralitu a otevřenost.²⁶

2. 1. Tvůrčí skupiny

Rozpuštění všech výtvarných spolků a skupin v roce 1948 a následná reorganizace kulturních struktur měla za následek mechanické rozčleňování výtvarníků podle místa jejich bydliště. První požadavek na změnu nevyhovujícího systému, který „*je vážnou brzdou ideového i tvůrčího růstu umělců,*“ zazněl v roce 1955 od samotných výtvarníků.²⁷ „*Vznik tvůrčích skupin byl spjat zprvu především s aktivizací poválečné umělecké generace.*“²⁸ Otevřeně publikovaná výzva si nekladla příliš mnoho požadavků. Především bylo apelováno na zlepšení podmínek pro mladé výtvarníky. To mělo být zaručeno možností zakládat volné ideové skupiny a

¹⁹ Pavel JANOUŠEK (ed.): Přehledné dějiny české literatury 1945–1989, Praha 2012, 183. Konference byla pořádána 27 – 28 května v Liblicích u Prahy, mezi přednášejícími např. František Kautman, Roger Garauda aj.

²⁰ Roku 1947 byla vydána jedna z prvních souborných publikací: *Franz Kafka a Praha: vzpomínky, úvahy, dokumenty*, kterou sestavil Hugo Siebenschein, Edwin Muir, Emil Utitz, Petr Demetz, Praha 1947. Jednalo se o jeden z prvních sborníků věnovaných dílu Franze Kafky.

²¹ *Časopis pro umění a filozofii* vycházel v letech 1946–1948 pod vedením Jindřicha Chaloupeckého (od roku 1948 společně s Janem Grossmanem). Tématu existencialismu bylo věnováno v prvním ročníku, III. Ohlasy na publikované statě byly otištěny v druhém ročníku časopisu, II.

²² První a druhý sešit o existencialismu, Praha 1948.

²³ Antonín MOKREJŠ/Josef HLAVÁČEK: Osobitost českého duchovního života šedesátých let, in: Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958/2000, Praha 2007, 21.

²⁴ Ibidem 24.

²⁵ Např. reflexe stalinismu, politické procesy aj. v díle Jiřího Muchy, Jana Procházky, Ludvíka Vaculíka, Milana Kundery, Ladislava Mňačka. V oblasti divadla mohli být uváděni dříve zavržení autoři Eugéna Ionesco, Samuel Beckett, Václav Havel. Vystavovat mohli po dlouhé době např. Mikuláš Medek nebo Jan Koblasa.

²⁶ *Tvář* (1964–1965), *Sešity pro mladou literaturu* (od 1966), *Orientace* (od 1966), *Knižní kultura* (1945–1966).

²⁷ Hlas mladých, in: Výtvarná práce, 23, 1955, 2.

²⁸ Jiří ŠETLÍK: Počátky činnosti tvůrčích skupin a jejich význam, in: Česká kultura na přelomu 50. a 60. let, Praha 1988, 4.

samostatně vystavovat. Změna ve stanovách Svazu československých výtvarných umělců²⁹ ve prospěch výtvarných umělců byla definitivně provedena koncem roku 1956.³⁰ Nové stanovy zaručovaly kromě práva zakládat a sdružovat se ve volných tvůrčích skupinách, také právo tlumočit názory skupin prostřednictvím nakladatelství a časopisů. „*Pomalu se začal obnovovat drobný výstavní život a připravovala se rehabilitace moderních a avantgardních umění českého výtvarného umění.*“³¹ Tyto pozitivní kroky pro českou kulturu „*znamenalý obnovení původní, poválečné modernistické představy o oficiálním socialistickém umění a scelení politicky rozdělené umělecké scény.*“³²

Díky možnosti zakládat umělecké skupiny během druhé poloviny padesátých let se dostalo dění v kulturní sféře do viditelného pohybu. První z těchto tvůrčích uměleckých skupin byla skupina *Máj 57*,³³ sdružující umělce několika generací, následovala *Trasa*³⁴ s umělci mladší generace. V šedesátých letech vznikly skupiny *UB12*, *Křižovatka*, *Klub konkrétistů* a mnoho dalších. Co všechny tyto umělecké skupiny spojovalo? „*Tmelem nových kolektivů bylo často spíše vědomí toho, co nechtěly, než co chtěly, a základem osobní vztahy obecně lidské.*“³⁵

Přesto, že se umělci formovali pod hlavičkou určité skupiny, ve většině případů se kvůli množství výrazných osobností nejednalo o plně kompaktní celky. Cílem všech skupin bylo především dosáhnout možnosti vystavovat svá díla. „*Vystavovali jsme samostatně nebo v rámci větších podniků konfrontačních [...], ale všude jsme hleděli čím dál víc na výraznost individualit než na skupinovou příslušnost.*“³⁶ Vznik tvůrčích skupin umožnil umělcům cítit sounáležitost k okruhu podobně uvažujících autorů, v kontrastu k padesátým létům, kdy nebylo možné se veřejně scházet nebo proklamovat svůj názor. Nyní se otevřel prostor pro volnější debatu. Umělci se již nemuseli scházet tajně ve svých ateliérech, ale mohli tak činit otevřeně. Pomalu se obnovovala výstavní činnost v menších výstavních sálech.

Skutečným mezníkem se stal rok 1964, kdy bylo „*proti vůli politiků*“³⁷ vyměněno vedení SČSVU.³⁸ Do jeho čela byl zvolen Adolf Hoffmeister, který zastával funkci předsedy. Zároveň se do čelních funkcí dostali mladí umělci činní v tvůrčích skupinách.³⁹ V usnesení sjezdu byla představena nová koncepce reorganizace fungování SČSVU. Důraz byl kladen především na změny ve výstavní politice, ediční činnosti a otázkám vztahu k zahraničí.

²⁹ Dále SČVU

³⁰ Nové Stanovy Svazu československých výtvarných umělců byly schváleny na III. celostátní konferenci SČSVU v říjnu roku 1956. citováno, in: *Výtvarná práce V*, 14, 1957, 7–9.

³¹ PETIŠKOVÁ 2002, 31.

³² *Ibidem*.

³³ Skupina *Máj 57* měla více jak 70 členů např. Jiří Balcar, Miloslav Chlupáč, Libor Fára, Zdeněk Palcr, Stanislav Podhrázký, Zbyněk Sekal aj.

³⁴ Někdy také *Trasa 54*. Mezi členy např. Zdena Fibichová, Čestmír Kafka, Eva Kmentová, Zdeněk Šimek, Jitka Válová, Květa Válová aj.

³⁵ Jaromír ZEMINA: Vzpomínka na léta šedesátá, in: *Počátky činnosti tvůrčích skupin a jejich význam*, in: *Česká kultura na přelomu 50. a 60. let*, Praha 1988, 22.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Jiří ŠEVČÍK/ Pavlína MORGANOVÁ/ Dagmar DOUŠKOVÁ: 1938–1947, in: *České umění 1938–1989: programy, kritické texty, dokumenty*, Praha 2001, 250.

³⁸ Stalo se tak na II. Sjezdu SČSVU, konaném v prosinci 1964 v Praze.

³⁹ Mezi dalšími osobnostmi, které nově působili ve vedoucích pozicích SČSVU, byli např. Stanislav Libenský, Jan Kotík, Jindřich Chalupěcký, Miloslav Chlupáč, Čestmír Kafka, Ladislav Novák.

Následoval obrat na české výtvarné scéně, který se projevil převážně ve změně podmínek pro chod výstavních prostorů. Díky těmto změnám vzniklo několik nových galerií, v jejichž vedení stály osobnosti z řad předních teoretiků. Do tohoto období lze datovat počátek vzniku kurátorství v našem prostředí, protože osoba ve vedení galerie měla vliv na zaměření „své“ galerie a mohla tak určovat její výstavní program. Po provedených změnách ve SČVU bylo schvalování výstavního plánu přenecháno v kompetenci samotných galerijních institucí ve spolupráci s komisí, která byla pro každou galerii jiná. „*Výstavní plán menších galerií bude vypracován a realizován jejich odpovědným vedením, které by výstavním síním dávalo vyhraněný profil a umožňovalo tvůrčí konfrontaci skupin i jednotlivců.*“⁴⁰

Doba v rozmezí let 1964 až 1969 tak byla na výstavní činnost a na kvalitní výstavy, oproti předchozí době, nesmírně progresivní. Nejsilněji na pražské scéně působila Galerie Václava Špály pod vedením Jindřicha Chalupického a Galerie na Karlově náměstí, kterou řídila Ludmila Vachtová. „*Díky novému způsobu řízení se galerie vyprofilovaly a soustředily kolem sebe nejen vlastní publikum, ale i spřízněný okruh autorů, podobně jako se to doposud dělo v případě tvůrčích skupin od konce padesátých let.*“⁴¹ Změny však byly patrné již od počátku šedesátých let, kdy proběhlo několik skupinových i samostatných výstav představujících modernistické směřování mladé generace umělců.⁴² Důležitá byla např. mezigenerační *Jarní výstava*, kde se setkal téměř stovka autorů rozrůzněného spektra šedesátých let napříč uměleckými skupinami. Nalezneme zde zástupce skupiny autorů *Skupiny 42, Křižovatka, UB12* dále umělce informální nebo hlásící se k surrealismu, solitérní projevy aj.⁴³

⁴⁰ Usnesení sjezdu Svazu čs. výtvarných umělců, in: *Výtvarná práce* XII, 22, 1964, 1–2, 8.

⁴¹ Terezie NEKVINDOVÁ: *Instalace a instalace*. Stanislav Kolíbal v kontextu umění 60. let, in: *Lapidárium*, Praha 2014, 35.

⁴² Mezi nimi výstavy: *Realizace* (Praha, 1961) kde vystavovali zástupci mladé generace: Miloslav Chlupáč, Věra Janoušková, Vladimír Janoušek, Zdena Fibichová, Jiří John, Stanislav Kolíbal, Zdeněk Palcr, Zbyněk Sekal, Adriana Šimotová, Olbram Zoubek aj.

⁴³ Jindřich CHALUPECKÝ (ed.): *Jarní výstava 1966, katalog výstavy*, Praha 1966. Vystavovali zde: Hugo Demartini, Miloslav Chlupáč, Adolf Hoffmeister, Valerián Karoušek, Radoslav Kratina, Jan Koblasa, Jiří Kolář, Bedřich Stefan, Jan Zrzavý aj.

3. Nastupující generace sochařů

Generace po válce studujících sochařů, narozených převážně mezi lety 1920–1930 byla hned z kraje svého tvůrčího úsilí poznamenána historickými okolnostmi, které ztěžovaly jejich výchozí pozici. Stály za tím dva faktory, jedním je bezprostřední přítomnost válečných událostí a druhým estetické zásady socialistického realismu, platné až do poloviny padesátých let. Dříve, než začaly být tyto zásady závazné, měli nastupující umělci jedinečnou šanci vidět průřez tím nejzajímavějším, co se v plastice událo v meziválečném období. Stalo se tak díky vlivné výstavě *České moderní sochařství* uspořádané v roce 1946.⁴⁴ Na výstavě byla představena i ta část tvorby vystavených sochařů, která bude o dva roky později označována jako formalistická a revizionistická, a tudíž „nežádoucí“. Ten, kdo měl to štěstí výstavu navštívit, získal alespoň částečnou představu o předválečné avantgardní tvorbě. V tomto směru byly zásadní vystavené práce Otty Gutfreunda z dvacátých let např. *Děvče se psem* (1920) nebo *Milenci* (1925). Mnozí sochaři, kteří zde vystavovali, začali v době konání výstavy čerstvě působit v pedagogických pozicích a ovlivňovat tak tvorbu a vývoj mladé generace.⁴⁵ Zde se tedy jejich studenti mohli seznámit s tou částí jejich díla, která byla později zamlčovaná. Tak tomu bylo například u Vincence Makovského, který zde vystavil zásadní surrealistické sochy *Košská hlava* (1931) nebo *Dívka s děckem* (1933). Tedy díla, která byla v padesátých letech známá jen ze starých čísel Volných směrů.

Osobnosti avantgardního sochařství byly pro mladou generaci znovu objeveny až v průběhu šedesátých let, kdy byla věnována pozornost například tvorbě Zdeňka Pešánka⁴⁶ nebo sochařky Hany Wichterlové.⁴⁷ V době studií, až na zmíněnou výstavu v roce 1946, se většina zástupců mladé generace neměla možnost s touto etapou sochařství seznámit. Z hlediska vývoje sochařství byl nejinspirativnější osobností Otto Gutfreund. Ucelený přehled o jeho díle si mohla mladá generace umělců udělat na výstavě v roce 1948.⁴⁸

Mladá generace autorů nečerpala podněty jen z českého umění, ale pokud to šlo i z umění Západního. V tomto ohledu byla pro tuto generaci umělců důležitá výstava *Sochařství Francie od Rodina k dnešku* z roku 1947.⁴⁹ Přesto, že se výběr děl soustředil převážně na klasičtější polohu vystavených autorů, byla zde i díla radikálnější jako např. u Duchamp-Villona, Alberta Giacomettiho nebo Ossipa Zadkina aj. Tvorba sochařství anglických umělců byla představena o rok dříve výstavou *Britské moderní umění*.⁵⁰ Zde byla vystavena až na

⁴⁴ Václav NEBESKÝ: *České moderní sochařství: Od Gutfreunda k Wagnerovi*, katalog výstavy, Praha 1946.

Výstavy se účastnili: Jan Bauch, Karel Dvořák, Emil Filla, Otto Gutfreund, Josef Jiříkovský, Josef Kaplický, Karel Kotrba, Jan Lauda, Vincenc Makovský, Karel Pokorný, Bedřich Stefan, Josef Wagner, Hana Wichterlová

⁴⁵ Emil Filla, Josef Kaplický, Jan Lauda, Vincenc Makovský, Karel Pokorný, Bedřich Stefan, Josef Wagner.

⁴⁶ Petr HARTMANN: *Kinetická tvorba Zdeňka Pešánka*, in: *Výtvarné umění* XVI, 9, 1966, 425–433. Text vznikl k výstavě *Světelné plastiky*, Praha 1966.

⁴⁷ Petr WITTLICH: *Sochařka Hana Wichterlová*, in: *Výtvarné umění* XIV, 9–10, 1964, 405–413.

⁴⁸ Viktor NIKODÉM: text katalogu, in: *Souborná výstava sochařského díla Otty Gutfreunda, Mánes*, Praha 1948.

⁴⁹ Jean CASSOU: *Sochařství Francie: Od Rodina k dnešku*, katalog výstavy, Praha 1947. Výstava představila víc jak šedesát francouzských sochařů dvacátého století. Např.: Constantin Brancusi, Joseph Csaky, Marcel Gimond, Henri Laurens, Jacques Lipchitz, Raimond Martin, Germaine Richier aj.

⁵⁰ Herbert Edward READ (ed.): *Britské moderní umění*, katalog výstavy, Praha 1946. Vystavující: Edward Bawden, Robert Colquhoun, Frances Hodgkins, David Jones, Henry Moore, Paul Nash, John Piper, Graham Vivian Sutherland, John Tunnard.

Henryho Moora díla spíše průměrných autorů.⁵¹ Vynechány byly osobnosti jako Kenneth Armitage, Reg Butler, Lynn Chadwich, Barbara Hepworth nebo Eduardo Paolozzi, jejichž tvorba měla vliv na české sochaře, ale informace o ní se k nim začaly dostávat až během šedesátých let.

České sochařství se od čtyřicátých do poloviny padesátých let nacházelo ve fázi stagnace, která byla narušena až díky autorům této nastupující generace a následné generační výměně. Tento jev má více příčin. Jedním z nich je, že zatímco v malířství i po válce působily osobnosti z řad avantgardy,⁵² které měly velký vliv na mladou generaci malířů, v sochařství tomu tak nebylo. Opakuje se zde vývoj, který byl dán již u generace předválečné a tak můžeme myšlenky Nebeského, vztahující se k meziválečnému sochařství snadno přenést i na generaci poválečnou. Která se potýkala se stejnými problémy znesnadňující cestu k modernímu sochařství. „*Tak se stalo, že ve chvíli, kdy nastala pro umění nutnost vydobýt si znovu svou nejen estetickou, nýbrž i mravní autonomii, malířství mohlo se ve formulaci svých programů opírat o bližší nebo vzdálenější minulost, zatím co sochařství se takové podpory postrádalo.*“⁵³

Stagnace a časové prodloužení bylo překonáno rychlým vývojem v šedesátých letech, který byl ale započat již v druhé polovině padesátých let. Tehdy se k nám začaly dostávat informace o dění v zahraničním umění. Jednou z dalších příčin je zdouhavost procesu, ovlivněná školní výukou pod taktovkou socialistického realismu, kterým musela většina autorů projít, než se dopracovala vlastního výrazu v tvorbě. Jak připomíná Luboš Hlaváček, proces modernizace sochařské tvorby, který započal tvůrčím úsilím mladé generace v polovině padesátých let a byl definitivně završen v letech šedesátých, ve svém důsledku opět vřadil české sochařství do světového kontextu. Zároveň ale díky postupnému procesu aktualizace sochařského výrazu plastika „*dohnala, byť s velkým časovým zpožděním, české malířství, jež moderní výtvarný program rozvíjelo nepřerušovaně, systematicky a plynule už od samých začátků z přelomu století.*“⁵⁴

3. 1. Studium na uměleckých školách po válce

Ten, kdo se chtěl v období komunistické diktatury stát umělcem, musel nutně projít studiem na některé ze dvou pražských vysokých uměleckých škol, aby mohl být následně přijat do SČVU.⁵⁵ Bez uměleckého vzdělání to nebylo možné. Kdo takovým studiem neprošel, musel nastoupit do zaměstnání, čímž byla umělecká dráha značně ztížena. Tehdy platný systém neumožňoval nezávislé povolání. Ovšem ani absolvování umělecké školy nezajišťovalo možnost věnovat se výtvarné tvorbě. Politický režim disponoval svou taktikou i pro „nepohodlné“ výtvarníky. Jelikož veškeré realizace podléhaly schvalovacímu procesu, měl SČVU kompetence rozhodovat o tom, které dílo se skutečně realizace dočká. „*Při opakovaném neúspěchu člena Svazu ve schvalovacím řízení jeho práce mu hrozilo vyloučení z organizace,*

⁵¹ Tvorba Moora dále např., in: Joseph Paul HODIN: Henry Moore monumentální forma v prostoru, in: Výtvarné umění VIII, 1, 1958, 24–29 aj.

⁵² Mezi nimi nejvýraznější Karel Černý, Jan Zrzavý, Josef Šíma, Kamil Lhoták, František Muzika, Pravoslav Kotík, Zdeněk Sklenář aj.

⁵³ NEBESKÝ 1946, nepag.

⁵⁴ Luboš HLAVÁČEK: Výtvarná problematika šedesátých let, in: Umění XXXIII, 1, 1985, 46.

⁵⁵ Kromě Prahy bylo možné studovat umělecké obory na Střední uměleckoprůmyslové škole ve Zlíně, přemístěné roku 1952 do Uherského Hradiště.

kteřé se rovnalo ukončení tvůrčí činnosti.⁵⁶ Umělec, který byl vyloučen ze SČVU, také ztrácel možnost používat ateliér, vystavovat a prodávat svá díla, účastnit se soutěží na zakázky a byla mu ztížena možnost vycestovat. V rámci svého studia však museli budoucí sochaři činit ústupky a přistoupit na daný systém bez jakýchkoliv vyhlídek na budoucí zlepšení. „*Ten, kdo se chtěl stát sochařem, akceptoval hru systému už tím, že umění studoval a nechal se politickým režimem autorizovat jako akademický sochař.*“⁵⁷

V poválečných letech byla pro studenty příznivá situace na pražské Uměleckoprůmyslové škole, kde těsně po válce působili progresivnější pedagogové.⁵⁸ Na Akademii výtvarných umění, která byla tradičně orientována konzervativněji, se prakticky nevyskytoval žádný zástupce předválečné avantgardy.⁵⁹ Na Uměleckoprůmyslové škole, která po válce prošla transformací ze střední školy na školu vysokou, trvalo toto relativně svobodné období pouhých pár let. Na přelomu roku 1948 a 1949⁶⁰ byla i zde přijata doktrína ždanovského modelu socialistického realismu.⁶¹ Následovalo potírání veškerých svobodných projevů odchylojících se od dané ideologie. Mnozí pedagogové byli nuceni školu opustit.⁶² „*Skončila heroická kapitola školy, kterou napsala poválečná generace prvních studentů spolu s omlazeným pedagogickým sborem. V níž se odrážely šťastné chvíle občanských a uměleckých nadějí, jež dozrály v letech okupačního temna.*“⁶³

K sochařským ateliérům, které měli mladí studenti k dispozici, patřila škola žádaného oficiálního sochaře Karla Pokorného,⁶⁴ působícího na Akademii výtvarných umění⁶⁵ v Praze, kde se „*o moderním umění vůbec nesmělo mluvit.*“⁶⁶ Na AVU vyučoval i Jan Lauda, jehož ateliérem prošla celá řada budoucích vynikajících sochařů.⁶⁷ Od počátku padesátých let na AVU vyučoval i Vincenc Makovský.⁶⁸ Na Vysoké škole uměleckoprůmyslové⁶⁹ působil vedle Josefa Malejovského i Josef Wagner. Wagnerův ateliér byl oproti ostatním uvolněnější a

⁵⁶ Tereza PETIŠKOVÁ: K počátku Svazu československých výtvarných umělců, in: České umění 1939–1999, Programy a impulsy, Praha 2000, 30.

⁵⁷ Tomáš POSPISYZL: Sochy, které nikomu nepatří, in: Větřelci a volavky, Praha 2013, 420.

⁵⁸ Emil Filla, Jan Bauch, František Tichý, Antonín Pelc, Karel Svolinský, Adolf Hoffmeister, František Muzika, Alois Fišárek, Josef Wagner, Bedřich Stefan, Arsén Pohribný aj.

⁵⁹ Vratislav Nechleba, Karel Minář, Jiří Horník, Vlastimil Rada, Oldřich Oplt, Vladimír Sychra, Ján Želibský, Antonín Pelcl, Vladimír Silovský, Karel Pokorný, Jan Lauda.

⁶⁰ Jiří ŠETLÍK: Cesty po ateliérech 1976–1986, Praha 1996, 12.

⁶¹ Pojem se odvozuje od předního sovětský marxistického ideologa Andreje Alexandroviče Ždanova (1896 – 1946). Jedná se o dogmatické omezení tvorby, který byl používán jako nástroj útlaku, při kterém jsou do umění prosazovány politické, ideologické a výchovné obsahy. Doktrína zavedená Ždanovem byla nejsilněji prosazovaná do konce padesátých let 20. století. V Československu vyšla jeho kniha *O umění* v roce 1949 v nakladatelství Orbis spadající pod Svaz československých výtvarných umělců.

⁶² Jan Bauch, František Tichý, Otto Rothmayer, Václav Nebeský, Bedřich Stefan, Jan Kaplický.

⁶³ ŠETLÍK 1996, 13.

⁶⁴ Pokorný působil na AVU již před válkou, poté znovu od roku 1945. Mezi jeho studenty patřili např. Jan Křížek, Jiří Bradáček, Karel Hladík, Jiří Novák, Jan Koblasa, Vlastimil Večeřa nebo Daniela Vinopalová.

⁶⁵ Dále AVU.

⁶⁶ Karolína JIRKALOVÁ/ Jan SKŘIVÁNEK: V tom bude nějaké šamanství, rozhovor s Hugem Demartinim, in: Art and antique, 2, 2008, 32.

⁶⁷ Valerián Karoušek, František Pacík, Hugo Demartini, Josef Klimeš, Daniela Vinopalová aj.

⁶⁸ Makovský působil jako profesor střídavě v Brně na Masarykově univerzitě a Vysokém učení technickém, ve Zlínské škole umění a v Praze na AVU.

⁶⁹ Dále VŠUP.

panovala zde svobodnější atmosféra.⁷⁰ Pro studenty byl rovněž zajímavý ateliér vedený Bedřichem Stefanem, kde se ovšem vyprofilovalo jen málo sochařů, kteří dokázali v budoucnu svůj talent zúročit.⁷¹ Z liberálnějších pedagogů působil na VŠUP ještě Josef Kaplický.⁷² V sochařských ateliérech Wagnera, Stefana a Kaplického se oproti ostatním sochařským školám „udržovalo povědomí moderního výrazu.“⁷³ Pedagogická činnost těchto sochařů se v tomto jejich životním období stala pro výtvarné umění mnohdy důležitější než jejich vlastní tvorba, která ovšem patřila k tomu lepšímu, co zde v dané době vznikalo. „Většina z mladých prošla jejich školami. Ti, kteří studovali jinde, potřebovali daleko více času, než se z konvencí školy dostali k vlastnímu výrazu.“⁷⁴

3. 2. Sochařství konce čtyřicátých a počátku padesátých let

Socha se koncem čtyřicátých a hlavně v průběhu padesátých let stala nástrojem, díky kterému bylo možné dostat do povědomí lidí ideologická mementa politických událostí. Pomocí tohoto procesu se totalitní režim pokoušel „ovládat veřejný symbolický kapitál.“⁷⁵ Socha, jakožto součást veřejného prostoru, byla vždy využívána k propagaci ideologických myšlenek a názorů vládnoucí politické reprezentace. Zásadní rozdíl lze spatřovat v tom, že zatímco v období před druhou světovou válkou mohla vznikat sochařská díla ze soukromého či spolkového podnětu, v dobách socialismu se sochařství stalo výlučně záležitostí státního zájmu, kdy jakákoliv realizace podléhala schvalovacím procesům, na který dohlíželi kromě místních orgánů i sovětské ideologové. Opanování veřejného prostoru bylo jedním z prostředků komunistické ideologie, jak zasahovat do všech sfér lidského konání a myšlení. O tom, že sochařství v tomto období mělo plnit převážně propagandistické zájmy, svědčí text sochaře Václava Žaluda: „Naše české a slovenské sochařství má v dnešní době důležitou úlohu. Náš lid žije velkými událostmi, veřejná prostranství jsou často místem velkých lidových akcí. Sochařům připadá čestný úkol vyzdobit naše veřejná prostranství, náměstí, ulice a zejména rodící se města socialismu strhujícími monumenty a reliéfy, které by zvaly náš lid k novým úspěchům, mobilizovaly by jej do boje za šťastnou a světlou budoucnost.“⁷⁶

Sochaři v tomto období ztratili možnost vlastního vyjádření, protože „sochy byly více inventářem socialistického ideologického diskurzu než uměleckými díly a sebevyjádřením umělce.“⁷⁷ Nejvýrazněji byl model socialistického realismu uplatňován v období po komunistickém puči a pokračoval až do poloviny padesátých let, kdy byly požadavky na podrobení se ideologickým zásadám dogmaticky přítomny v největší míře. Upřednostňovány byly monumentální formy, které nejlépe vyhovovaly propagandistickým a agitačním zájmům vládnoucí nomenklatury a nejmarkantněji se odrazily především při stavbě Stalinova pomníku

⁷⁰ Zde studovali např. Miloslav Chlupáč, Věra Janoušková, Vladimír Janoušek, Zdeněk Palcr, Olbram Zoubek, Alina Szapocznikow, Eva Kmentová, Vladimír Preclík, Zdena Fibichová aj.

⁷¹ Napří. Slavoj Nejdrl, Jiří Seifert, Pavel Krbálek.

⁷² Zde studovali např. Jiří John, Stanislav Libenský, Jiří Novák, Václav Cigler, Rudolf Volráb, René Roubíček aj.

⁷³ Ludmila VACHTOVÁ: Socha 64, katalog výstavy, Liberec 1964, nepag.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ POSPISZYL 2013, 418.

⁷⁶ Václav ŽALUD: Úspěch sochařů na Výtvarné úrodě 1951, in: Výtvarné umění II, 5–6, 1952, 190.

⁷⁷ POSPISZYL 2013, 419.

nebo rozšíření Národního památníku na Vítkově.⁷⁸ Monumentalismus měl nejlépe symbolizovat pointu samotného socialismu, tedy jeho trvání na věčné časy. Realita se však postupem času oddalovala od ideologických požadavků a „*pozdní socialistické monumenty jsou často značně nemonumentální, veřejnému prostoru nedominují měřítkem, ale prostou přítomností.*“⁷⁹

Počáteční fáze vnucování sovětské estetiky na přelomu čtyřicátých a padesátých let byla v praxi aplikována skrze starší generaci sochařů, jejichž tvorba se vyznačovala vysokou úrovní řemeslné kvality, ale dále se nerozvíjela. Ve zralé generaci působící po válce se naplno projevil problém přerušení vývoje v sochařství, které uměle navazovalo na odkaz Josefa Václava Myslbeka a Jana Štursy z první poloviny dvacátého století, místo, aby se vývoj obnovil tam, kde byl válkou přerušen. Neustálé upřednostňování osobností z první poloviny století vedlo k stagnaci českého sochařství, které „*se rozplynulo do líného řečiště produkce a reprodukce, a jména Myslbeka a Štursy, tak často dovolávaná, byla jen kulisou k této devalvací hodnot.*“⁸⁰ Ludmila Vachtová, neviděla příčinu krize poválečného sochařství jen ve vnucovaném modelu socialistického realismu, ale vztahovala ji hlouběji do historie. „*Krise sochařského projevu v Čechách, která se stala díky objektivním i subjektivním příčinám masovým zjevem, připravovala se už daleko dříve. Na sklonku třicátých let, stejnou měrou, jak začaly být ohrožovány základní lidské hodnoty, začal i ústup z pozic moderního umění.*“⁸¹

Jiří Šetlík vyslovil názor, že zde na rozdíl od Francie nebyly v této generaci osobnosti, které by byly schopné vývoj posouvat vpřed a aktualizovat výrazové tvarosloví.⁸² Po válce tak přirozeně v souvislosti s předchozím vývojem došlo k problému, který už bohužel nebyl dořešen v této generaci sochařů. S tím nelze úplně souhlasit, protože zde působily výrazné osobnosti, které byly schopné posunout vývoj kupředu. Šetlík správně upozornil na nedostatek potřebného času, ale v českém prostředí je tato situace dána i rozdílností institucionálního charakteru. Český umělec je spíše individualitou, jehož tvorba, ať je jakkoliv výjimečná, může snadno zůstat bez povšimnutí, protože zde na rozdíl od Francie neexistovala tradice pořádání Salonu. Ve francouzském prostředí hrál roli i vliv uměleckých akademií, kde se umělci sdružovali a měli přehled o tvorbě ostatních. V českém umění je zásadnější role jednotlivých osobností, než kolektivních programů. To se projevilo jak v této generaci, tak v generaci následující a pro české sochařství je symptomatická po celou dobu jeho vývoje až po současnost

⁷⁸ Stalinův pomník byl budován v letech 1949–1955, na vzniku se podílel architekt Jiří Štursa a sochař Otakar Švec. Národní památník na Vítkově byl stavěn ve dvou fázích mezi lety 1923–1933 a 1946–1949. Na sochařské výzdobě se podíleli: Bohumil Kafka, Josef Malejovský, Otakar Španiel, Karel Pokorný a Karel Lidický.

⁷⁹ POSPISZYL 2013, 418.

⁸⁰ VACHTOVÁ 1964, nepag.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Jiří ŠETLÍK: Vědomí souvislostí, in: Výtvarné umění XVI, 6–7, 1966, 283. Šetlík měl na mysli osobnosti Constantin Brancusiho, Henry Laurence a Jacques Lipchitz.

4. Sochařství šedesátých let

Na přelomu padesátých a šedesátých let prošla sochařská tvorba mladé generace umělců zásadní proměnou, která neměla svůj původ jen v averzi vůči propagandistickým plastikám oficiálního sochařství, ale především pramenila ze samotné situace poválečného sochařství, které se přes veškerou názorovou rozrůzněnost projevů plně projevovalo „*ve snaze proniknout k samotné podstatě skutečnosti v jejích materiálech i psychických dimenzích s cílem vynést odsud svědectví, jež by ve své formulaci bylo původní, jedinečné a neopakovatelné.*“⁸³ Šedesátá léta vnesla do sochařství několik protichůdných proudů, tendencí a projevů, které se objevily souběžně a reagovaly tak - každý osobitým způsobem - na dobovou situaci z perspektivy rozrůzněných názorů. Generace umělců studujících po válce se vyprofilovala do řady tvůrčích osobností, které byly v šedesátých letech schopné reagovat na vývoj v zahraničí a zároveň se nevzdálit od domácí tradice, jejíž kontinuita byla přerušena. Vzniklý distanc byl nahrazen a překonán skrze rychlý tvůrčí vývoj, který se musel vzhledem k politickým okolnostem „vtěsнат“ do rozmezí trvajících necelých deset let.

Prvek, který přispěl k nesnadné pozici sochařství, byla důkladná znalost vývoje moderní plastiky u nás, která zapříčinila následné nedostatky na poli uměnovědné teorie. V tehdejších periodikách vycházely pouze dílčí studie zaměřující se na monografické celky převážně sochařů generace žáků Myslbeka a Štursy nebo ideologické texty tendenčního rázu. Až v druhé polovině padesátých let v souvislosti se změnami v redakčních radách časopisů začal být pohled soustředěn i na bilanční texty snažící se postihnout změny, kterými sochařská tvorba mladé generace tehdy procházela. Zároveň mohly být po dlouhé době představeny i vlivné postavy zahraničního sochařství. Na přelomu padesátých a šedesátých let začaly rovněž vycházet knihy o sochařství, pokoušející se o shrnující syntézu vývoje jak české, tak světové plastické tvorby, které zde do té doby zdatně chyběly, avšak ani tyto publikace nepodávaly úplný přehled.⁸⁴ Publikace komplexnějšího rázu, zahrnující i avantgardní sochařství, vycházeli až během začátku sedmdesátých let.⁸⁵

Tendence, ke kterým se ubíralo směřování světového umění, se v průběhu šedesátých let staly oproti předchozí dekádě pro české umělce dostupnějšími, ale stále v okleštěné podobě. Přesto zde bylo ve větší či menší míře přítomno povědomí o tom, co se dělo na druhé straně železné opony. „*Členové kulturních elit, kteří měli přístup k informacím ze Západu, se o ně dělili se svými přáteli. Až na výjimky přitom nešlo o bezprostřední zkušenosti se samotnými uměleckými díly, ale především s katalogy, časopisy a knihami.*“⁸⁶ Vachtová k tématu poznamenala: „*A je svatá pravda, že jsme se informovali a snažili se využít každou možnost.*

⁸³ HLAVÁČEK 1985, 46.

⁸⁴ První takovou knihou byla: Vojtěch VOLAVKA: *O soše*, Praha 1959. Ta se svým obsahem zaměřovala na historii technologií a teorii sochařství. V roce 1963 vyšla vůbec první kniha mapující vývoj českého moderního sochařství, bohužel zde až na dvě práce Otty Gutfreunda nebyly reflektovány další osobnosti českého avantgardního sochařství: Anna MASARYKOVÁ: *České sochařství XIX. a XX. století*, Praha 1963.

⁸⁵ O zahraničním sochařství pojednává publikace: Igor ZHOŘ: *Hledání tvaru*, Praha 1967. O českém sochařství: Petr WITTLICH: *České sochařství ve XX. století*, Praha 1971. Zdena VOLAVKOVÁ – SKOŘEPOVÁ: *Myšlenky moderních sochařů*, Praha 1971.

⁸⁶ Tomáš POSPISYZL: *Zlatá šedesátá*, in: (a)symetrické historie – zamlčené rámce a vytěsňené problémy, Praha 2008, 135.

*Dovedli jsme si udělat představu a věděli jsme, co se kde děje.*⁸⁷ Tato představa byla dána i díky dílčím článkům, které se od konce padesátých let mohly objevit v tisku. V tomto směru byl zásadní článek Jiřího Padrty, který rozšířil znalosti o aktuálním výtvarném umění Západu a díky rozsáhlému, i když černobílému obrazovému materiálu, nejen teoreticky.⁸⁸ Zde je nutné poznamenat, že při reprodukování malby v černobílé podobě, ztrácí obraz svou základní entitu, jakou je barva a její působení. Proto se mezi umělci tradují historky o tom, že zde malíři používali často temné barvy, protože to tak viděli v katalogích a kulturních periodikách.⁸⁹ Naproti tomu u černobílé fotografie sochám obecně neškodí a neubírá jim nic na možnostech jejich pochopení.

V šedesátých letech lze pozorovat značné vzednutí zájmu o sochařskou tvorbu, který se projevoval především skrze teoretiky umění a jejich aktivitu v této oblasti, zrcadlí se v četnosti publikovaných článků v tehdejších periodikách věnovaných výtvarnému umění.⁹⁰ Tyto snahy lze nejvýrazněji pozorovat od roku 1964 do roku 1970 a hlavními hybateli v této oblasti byli Jan Kříž, Luděk Novák, Eva Petrová, Jan Šetlík, Ludmila Vachtová nebo Petr Wittlich. Jmenovaní autoři, se svými texty pokoušeli vysvětlit principy a posuny v chápání sochařské tvorby, stejně tak jako představit jednotlivé osobnosti. To se dělo například ve *Výtvarném umění* prostřednictvím rubriky *Z ateliéru* objevující se pravidelně od roku 1962. Zde byli kromě zástupců starší generace, systematicky představováni zástupci mladé generace s důrazem na sochařství.⁹¹

4. 1. Figurativní sochařství

Zástupci nastupující generace, ať už malíři nebo sochaři, prošli v začátcích své tvorby fází figurativního sochařství. Ve svém bezprostředním okolí se tato generace setkávala s ideologickými díly, se kterými většina z ní nemohla vnitřně souhlasit. Socialistický realismus pro ně byl směr, který vedl sochařství do sféry politického nástroje, nikoliv uměleckého přesvědčení. Jelikož strávili druhou polovinu čtyřicátých let a padesátá léta na uměleckých školách, byli ve styku s profesory, jež patřili ke špičce sochařského oboru u nás a jakkoliv byli politicky angažovaní (Karel Pokorný), byli schopni předat svým žákům důležité základy figurální tvorby a sochařského řemesla, které mohli později modifikovat dle vlastního uměleckého cítění a subjektivních postojů. Figurativní sochařství představovalo pro mladou generaci výchozí bod, od kterého se rozvíjela jejich další tvorba. Paradoxem ovšem zůstává, že dogmatické prosazování realismu a figurace se stalo předpokladem pro rozvoj moderních projevů v tvorbě mladých sochařů, protože „*realistická a dobovým historismem poznamenaná*

⁸⁷ Ludmila VACHTOVÁ: *Co by bývalo bylo, kdyby bývalo bylo nebylo*, in: *České umění 1939–1999, Programy a impulsy*, Praha 2000, 51.

⁸⁸ Jiří PADRTA: *Umění nezobrazující a neobjektivní, jeho počátky a vývoj*, in: *Výtvarné umění*, 1957, 7, 4–5, 174–181, 214–221.

⁸⁹ Citováno, in: JIRKALOVÁ/SKŘIVÁNEK 2008, 35.

⁹⁰ Především se jedná o *Výtvarné umění* (v letech 1951–1970, šéfredaktor Dušan Šindelář) a *Výtvarnou práci* (vycházela v letech 1953–1971, šéfredaktory byli Miroslav Lamač, Václav Formánek).

⁹¹ Jen v číslech z roku 1962 hned několik autorů: Stanislav Hanzík, Dagmar Hendrychová, Miroslav Pangrác, Rudolf Svoboda, Vlasta Prachatická nebo Čestmír Kafka. Citováno, in: *Obsah ročníku, Výtvarné umění XII*, 1962.

*sochařská figura byla tak determinována programovým ideovým obsahem socialistického realismu, že poskytovala jen málo možností vlastní umělecké výpovědi.*⁹²

Eklektismus, který byl umělcům vnucován komunistickými ideology, toto „volání“ po modernosti ještě utužil. Mladí umělci „zůstávali v podstatě realisty, chtěli zobrazovat skutečnost, ale v opozici vůči realismu předchozího století, chtěli tuto skutečnost zobrazovat nepopisně, chtěli ji určitým způsobem interpretovat.“⁹³ V sochařství se změna principů tvorby projevila nejprve skrze volbu tématu, ale zavedla podnět k jistému uvolnění klasických sochařských schémat, který vedl ke zklidnění formy a vyústil v postupné zjednodušování. Tuto etapu vývoje lze myšlenkově vztáhnout k významným osobnostem českého moderního sochařství, které před válkou udržovaly svým dílem kontakt s aktuálními proudy světového umění.⁹⁴ V souvislosti s poválečným navazováním na tradici českého modernismu je zajímavé, že formotvorné úsilí Otty Gutfreunda nalezlo pokračování až v této generaci mladých sochařů.⁹⁵ Proto se mladí sochaři v padesátých letech často uchýlovali ke kubizaci sochařského tvarosloví. Socha se postupně pod vlivem mladé generace radikalizovala a svým avantgardním směřováním se stále viditelněji vzdalovala oficiálním programovým požadavkům socialistického realismu. „Znovu se objevil zájem o výstavbu tvaru, jeho osobitou formulaci, jako cesta k vyjádření obsahu. Programový byl odpor k popisnosti, vnější motivaci, naturalistickým a konzervativním prvkům.“⁹⁶ Zjednodušení formy vedlo až k archaičnosti tvaru, který lze u některých mladých sochařů pozorovat převážně v období „hledání“ během studií, ale široká vrstva této generace se k archaičnosti postupně navrátila i ve svém zralém období. Sklon k rudimentárnímu vyjádření byl dán i generačním odstupem a byl zapříčiněn tím, že mladí sochaři „začínají z gruntu a znovu stavět.“⁹⁷

Kromě francouzských sochařů byli v padesátých let pro české sochaře směrodatní i další autoři, s jejichž díly se mohli setkat prostřednictvím reprodukcí. Zájem budili především italsí sochaři Emilio Greco,⁹⁸ Giacomo Manzú⁹⁹ a Marino Marini.¹⁰⁰ Jak připomíná Vachtová, v této době zde mělo ohlas i dílo německého sochaře Gustava Seitze.¹⁰¹ Ovlivnění italskou figurací je u některých mladých představitelů této generace patrné do konce padesátých let a nejlépe lze dokumentovat na dílech Věry Janouškové, Evy Kmentové nebo Olbrama Zoubka.¹⁰² Figurace konce padesátých let se vyrovnávala s dvěma póly, které se často prolínají nebo se objevují v tvorbě jednotlivých sochařů ve vývojových etapách. Jeden má základ v italském sochařství, který figuru sumarizuje a vnáší do ní lyrické prvky, které jsou později vystřídány civilnějším

⁹² Petr WITTLICH: Elementarismus v současném českém sochařství, in: Výtvarné umění XVI, 6–7, 1966, 344.

⁹³ JUDLOVÁ 1994, 11.

⁹⁴ Z českých umělců převážně Otto Gutfreund, Bedřich Stefan, Hana Wichterlová, Josef Wagner aj.

⁹⁵ Ve třicátých letech let nalezl jeho odkaz pokračování jen výjimečně v tvorbě Vincence Makovského, Hany Wichterlové, Bedřicha Stefana.

⁹⁶ Jiří ŠETLÍK: Bilance československého sochařství, in: Výtvarné umění XV, 4-5, 1965, 157.

⁹⁷ VACHTOVÁ 1964, nepag.

⁹⁸ Pravoslav SOVÁK: Emilio Greco, in: Výtvarné umění IX, 8, 1959, 372–377.

⁹⁹ Jan TOMEŠ: Giacomo Manzú, in: Výtvarné umění VII, 2, 1957, 70–73.

¹⁰⁰ Pravoslav SOVÁK: Marino Marini, in: Výtvarné umění VIII, 5, 1958, 218–223.

¹⁰¹ Jiří ŠETLÍK: Německý sochař Gustav Seitz, in: Výtvarné umění IX, 6, 1959, 276 – 280.

¹⁰² Eva Kmentová: *Dívka s nádobou* (1957), Olbram Zoubek: *Rodina* (1957), Věra Janoušková: *Dívka v křesle* (1957).

pojetím plastiky. Druhý se projevuje v silném abstrahování a stylizaci, jejíž předobraz můžeme najít v anglickém moderním sochařství nebo v postavě švýcarského sochaře Hanse Arpa.¹⁰³

Postupné abstrahování figury, které se v českém sochařství uplatnilo na přelomu padesátých a šedesátých let není v dějinách umění a sochařství zvláště ničím neobvyklým a můžeme ho pozorovat už v první polovině dvacátého století. Vývoj sochařství je, oproti malířství daleko pomalejší, nepostupuje ve výrazných, přelomových a překotných změnách. To je dáno samotnou podstatou sochy, která vyžaduje delší čas pro tzv. „zrání“, stejně tak způsob samotného vytváření soch v jejich materiálech neumožňuje rychlé výrazové přechody. Onen návrat k počátkům, sklon k archaičnosti, je dán negací předchozí vývojové etapy, která je odmítnuta, aby mohla vzniknout díla jí nezatížená. Stejný obrat učinil na počátku minulého století Constantin Brancusi, a tím položil základy moderní plastice. Ostatně jeho dílo bylo u mladé generace českých sochařů velmi ctěno a oblíbeno, právě pro svůj radikální rozchod s dosavadní tradicí.¹⁰⁴

Figurace v sochařství na přelomu padesátých a šedesátých let měla mnoho podob, které Jiří Šetlík rozdělil dle přístupu k tvorbě jednotlivých autorů na neiluzivní a iluzivní linii.¹⁰⁵ Neiluzivní přístup zastávala mladá generace autorů působící ve skupině *UB 12*. Iluzivní linie byla založena na tradičním způsobu tvorby jako například u Jindřicha Wielgiuse nebo Vincence Vinglera, kteří „*drží sice kvalitu, ale nejsou již schopni tvořivé orientace v tvorbě nové [...]*“.¹⁰⁶ Tento problém se dá vztáhnout i na zástupce starší generace jako byl Karel Lidický nebo Josef Wagner. Vyvrcholením snah o modernizaci sochařského tvarosloví byla výstava *Nová figurace*, která zahrnovala široké spektrum autorů a shrnovala to nejpodstatnější z vývoje figurace v šedesátých letech.¹⁰⁷

4. 2. Abstraktní sochařství

Abstraktní umění v druhé polovině dvacátého století mělo v našem prostředí nesnadnou pozici, která byla dána zdánlivou absencí tohoto projevu v díle českých umělců. František Kupka byl v té době znám jen útržkovitě a nemohl tak sloužit jako opěrný bod. Informace o ojedinělých projevech abstrakce u osobností meziválečné avantgardy nebyly v první polovině šedesátých let ještě rozšířené. Přesto se zde tíhnutí k abstraktním formám objevilo v nebývalé míře a lze ho sledovat již v předchozí kapitole, kdy se postupně abstrahovala lidská figura. Pro určité spektrum autorů však přestala být individualizovaná lidská figura nosným tématem. Svou pozornost naproti tomu obraceli směrem ke společnosti, civilizaci jako celku. U sochařů vzrůstal zájem o moderní vědu a techniku a možnosti využití těchto nových poznatků v tvorbě. Tím byl započat proces dematerializace v sochařství, který dosáhl jednoho ze svých vrcholů v druhé polovině šedesátých let. Figura byla také determinována vývojem sochařství v padesátých letech. To si uvědomovali, jak umělci, tak teoretici. Novák se například velmi

¹⁰³ Prvně představen, in: Denys CHEVALIER: V ateliéru Jeana Arpa, *Výtvarná práce* XV, 10, 1962, 4–5.

¹⁰⁴ U příležitosti výstavy *Deset sochařských vyznání* (Praha, 1968) byla vystavujícím kladena otázka o inspiračních zdrojích. Téměř všichni označili za svůj vzor Constantina Brancusiho, dále se často opakuje jméno Henryho Moora, Hanse Arpa a Alberta Giacomettiho.

¹⁰⁵ Jiří ŠETLÍK: Předpoklady cest mladé sochařské generace, in: *Výtvarné umění* VII, 1957, 10, 456–461.

¹⁰⁶ VACHTOVÁ 1964, nepag.

¹⁰⁷ Luděk NOVÁK/ Eva PETROVÁ: *Nová figurace*, katalog výstavy, Praha 1969.

ostře vyjádřil na adresu figurativního sochařství: „Z lidské postavy se náhle stává pouhý věšák kompozičních efektů, „panák“, jenž se odíval podle subjektivní představy o dokonalosti formy.“¹⁰⁸ I když se může zdát, že abstraktní sochařství se snaží oddělit od reality, je tomu právě naopak. Hlavní snahou umělců tvořících v abstraktních schématech bylo do této reality hlouběji proniknout pomocí prostředků, které jim nabízeli tehdejší technické možnosti. „Mladí umělci chápali abstrakci jako nejlepší způsob, jak se přiblížit k realitě, k její podstatě, jak dát svým prožitkům adekvátní výraz.“¹⁰⁹

Abstrakce sama o sobě je, pokud hovoříme o sochařství, zdánlivý oxymóron. Socha je vždy, i pokud je abstraktní, na rozdíl od malby, figurativní, protože musí být bezpodmínečně zhmotněná v hmatatelném, reálném předmětu pomocí materiálu. „Sochařská abstrakce se vyznačuje spíše než snahou typizovat, vzestupně idealizovat nebo analyticky formalizovat takovou tendencí, která vede k názoru podstatných prvků, jako jsou hmota a prostor. Ty jsou konkrétní, třeba nefigurativní nebo nepředmětné.“¹¹⁰ Abstrakce v sochařství tvoří základní předěl v jejím vývoji a dokládá, proč je v sochařství tak důležitá role materiálu. Abstrakce mohla do sochařství plně proniknout až v průběhu dvacátého století, protože předtím nebyly technické podmínky, které by umožňovaly vytvářet sochy z jiných než klasických materiálů.

Nově vzniklá situace v sochařství šedesátých let, způsobená nárůstem abstraktních projevů, stavěla teoretiky před úkol rozšířit návštěvníkům výstav, ale i náhodnému publiku na veřejném prostranství, obzory běžného chápání, protože jak napsal počátkem šedesátých let Petr Wittlich: „Současné moderní sochařství je nezvyklé.“¹¹¹ Nezvyklost je dle Wittlicha způsobena především nefigurativností části sochařské tvorby, ale i tím, že se zdá být „bez formy, bez vnitřního řádu, bez míry.“¹¹² Abstraktní sochařství vyžadovalo od diváka určitou míru porozumění a poučenosti. Dosavadní estetická zkušenost se sochařstvím byla zcela jiná, závislá na tradici započaté v evropském kontextu antikou, pokračující v renesanci a trvající po celé devatenácté a z části i dvacáté století. Moderní sochařství vycházelo z jiných pohnutek než v předchozích etapách „[...] je tedy také symptomem nově změněné myšlenkové atitudy, která je vlastní 20. století.“¹¹³ Wittlich vztahuje změnu ve způsobech sochařské tvorby k překotnému vývoji vědy ve dvacátém století, převážně moderní fyziky a jejích teoriích o prostoru a hmotném světě. Nové názory na fungování hmotného světa ruší tradiční způsoby chápání tohoto světa. „Otevřela se tak koncepce, která vidí svět složitěji, tedy skutečněji než starší systém, která je v tom smyslu také zásadně nesystematická, nenamlouvá člověku, že je středem pozemského veškerenstva, přitom mu však otevírá přístup na skutečné pole jeho aktivit.“¹¹⁴

4. 2. 1. Konstruktivní tendence

Konstruktivní tendence se nejprve uplatnily v první polovině šedesátých let v aktivitě členů skupiny *Křižovatka* a k nim přidruženým autorům. Signifikantním prvkem

¹⁰⁸ Luděk NOVÁK : K estetice objektu, in: Výtvarná práce XII, 10, 1964, 6.

¹⁰⁹ Josef HLAVÁČEK: Počátky a souvislosti, in: Konstruktivní tendence šedesátých let, katalog výstavy, Litoměřice 1990, nepag.

¹¹⁰ WITTLICH 1966, 342.

¹¹¹ Petr WITTLICH: Prostor v moderním sochařství, in: Výtvarná práce XII, 13, 1964, 1.

¹¹² WITTLICH 1964, 1

¹¹³ Ibidem 6.

¹¹⁴ Ibidem 6.

konstruktivních tendencí je důraz na racionalitu. V popředí zájmu stál zájem o řád a matematicko – geometrické struktury projevující se v tektonické dokonalosti a výrazové strohosti. Konstruktivní směřování bylo založeno na stavbě ze základních planimetrických a stereometrických útvarů, „*kteřé jako by bez smyslového zprostředkování [...] spěly přímo ke sdělovaným esencím anebo jakoukoliv sdělnost jako by vylučovaly.*“¹¹⁵ Zdánlivá absence sdělení, která nedovolovala projevení subjektivních pocitů, byla v českém prostředí zprvu přijímána negativně. „Nové umění se zpočátku setkávalo s nepochopením veřejnosti a z oficiálních míst bylo nezřídka peskováno a pronásledováno; postupně však, jak se společnost uvědomující si nutnost hlubokých změn, naučila přijímat jako samozřejmé a potřebné i jiné jevy, dotud považované za zcela nepřipustné, stalo se i nezobrazující umění všední věcí.“¹¹⁶

Konstruktivní umění bylo zprvu přijímáno negativně. Jiří Padrta, který teoreticky zaštitoval konstruktivní tendence do českého prostředí, poznamenal: „*Jeho uvedení bylo pak dvojnásob obtížné a údajně nelogické v zemi, kde se vliv suprematismu, ruského konstruktivismu, neoplasticismu a geometrické abstrakce odehrál téměř jen na stránkách časopisů – v zemi převážně romantické tradice, v níž předpoklady konstruktivního myšlení zůstaly v umění jen latentní.*“¹¹⁷ Už samotný termín konstruktivní, vzbuzoval nevoli, přesto nejlépe vystihoval danou tendenci.¹¹⁸ Negativní emoce, které umění daného směru vyvolávalo, byly způsobeny absencí podobných projevů v dějinách českého umění nebo jejich neznalostí. „*Pro české umění konstruktivismus nikdy neexistoval. Takže politický útlum informací v padesátých letech ještě dovršil naše opoždění.*“¹¹⁹ Geometrická abstrakce zde v takové škále rozrůzněných projevů byla skutečně novým jevem a neměla v českém umění doposavad paralely. „*Není tedy divu, že se čeští konstruktivisté šedesátých let, když mají uvést svůj vztah k domácí tradici, odvolávají například na stavebnost vlastní obrazům Jana Preislera a obracejí se tak spíše k umělcům racionálnímu projevu dosti vzdálených [...].*“¹²⁰ Hlaváček dále shledal jisté podobnosti ve vývoji abstraktního umění šedesátých let s jejími úplnými počátky na počátku století „*[...] jako by se nevědomky opakovala cesta ke geometrické abstrakci, která většinou vedla, provázena barevnou a tvarovou redukcí, od zobrazování vnějších skutečností přes stále více zobecňovanou, abstrahovanou podobu reality až k postižení její podstaty „čistými“ výtvarnými prostředky, tedy cestou, jakou musili v desátých a dvacátých letech vykonat jejich předchůdci z první avantgardy nejzřetelněji asi Piet Mondrian.*“¹²¹

Pokud bychom dále pátrali po vzorech, ke kterým se mohli čeští umělci obracet, nelze opominout dílo ruských konstruktivistů dvacátých let především Kazimira Maleviče a Vladimira Tatlina. U členů *Křižovatky* je toto spojení o to příhodnější, že Jiří Padrta a Miroslav Lamač se o díla ruských konstruktivistů intenzivně zajímali.¹²² Koncem šedesátých let mělo

¹¹⁵ HLAVÁČEK 1990, nepag.

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ Jiří PADRTA: Konstruktivní tendence, in: *Výtvarné umění XVI*, 6–7, 1966, 327.

¹¹⁸ Citováno, in: Jan SEKERA: Racionalita poezie aneb poesie racionality, in: *Poezie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění 60. let*, katalog výstavy, Praha 1993, 6.

¹¹⁹ Jiří MACHALICKÝ: Rozhovor s Radkem Kratinou, *Výtvarné umění: The magazine for contemporary art*, II., 1991, 28.

¹²⁰ HLAVÁČEK 1990, nepag.

¹²¹ *Ibidem.*

¹²² Viz. Jitka ŠOSOVÁ: *Vliv Kazimira Maleviče na české umění šedesátých let*, bakalářská práce FF UK, 2011.

několik umělců možnost díla vidět na živo u příležitosti prvního bienále konstruktivního umění v Norimberku.¹²³ Návrat konstruktivistických tendencí byl ale symptomatickým pro poválečné umění v západním umění a je označován jako tzv. „druhá avantgarda.“ „[...] zdá se, že konstruktivismus je vždycky uměním naděje a že se objevuje v obdobích, kdy se ve společnosti čeká pozitivní změna.“¹²⁴ Vlnu vzednutí konstruktivismu v šedesátých letech lze u nás vztáhnout k politickým událostem směřujícím k znovuoobnovení svobody lidské i umělecké. V této souvislosti se jeví daleko jasnější, kde se bral onen optimismus a víra v moderní společnosti, které prostupuje celou *Křížovatkou* a umělce shromážděné kolem této skupiny.

Konstruktivistické východisko se v českém prostředí ještě rozšířilo o mnoho dalších osobností díky založení Klubu konkrétistů v roce 1967. Klub konkrétistů společně vystavoval ve stejném roce, jako se uskutečnila *Nová citlivost* a umělci jako Jiří Bielecki, Jiří Hilmar, Radoslav Kratina nebo František Pavlů vystavovali na obou výstavách.¹²⁵ O rok dříve také proběhla výstava *Konstruktivní tendence*, která měla tři reprízy. Její význam tkvěl v tom, že konfrontovala umělce mladé generace s umělci první poloviny století, kteří se svým dílem přibližovali aktuálním projevům.¹²⁶ „Čeští konkrétisté ovšem zprvu neměli ani tušení o tom, že se mimoděk a nevědomky stávají součástí širokého proudu stejně smýšlejících uměleckých hnutí. První kontakty s nimi se dají datovat až do roku 1965, kdy se Sýkora zúčastňuje záhřebské *Nové tendence*; od té doby lze hovořit o tom, že české racionální umění je suverénní a plnohodnotnou součástí důležitého světového proudu.“¹²⁷

4. 3. Materiál v sochařství šedesátých let

V sochařství šedesátých let se zásadně změnil vztah k materiálu. Dříve byla socha vyhrazena trvalým materiálům, a to především kameni, kovu nebo dřevu. V šedesátých letech stoupá vliv efemérnějších prostředků, jako je sádra, která zde našla svého času uplatnění a u některých autorů se stala dokonce definitivním materiálem jejich soch.¹²⁸ Je třeba mít na paměti, že se tak nedělo jen z formálních důvodů, ale vedl k tomu i praktické záležitosti jako je cena a dostupnost materiálu. Handicap v podobě nedostatku hmotných prostředků byl v této generaci často přeměněn na pozitivum. Mezi používanými materiály v sochařství se v šedesátých letech objevil beton, osinkocement nebo zbytkový materiál, jako např. dráty, plech, smalt, kov, železo, plast aj.

Materiálem, který našel široké uplatnění, především mezi umělci konstruktivních tendencí byly plastické hmoty. Jednalo se především o epoxydové pryskyřice, laminát nebo polyester, které se k nám dostaly oproti zahraničí se značným zpožděním. Plastické hmoty nabízely sochařům nový způsob práce a široké a neprozkoumané pole pro experimenty s dosud

¹²³ Bienále se konalo roku 1969. Účastnili se ho Zdeněk Sýkora nebo Hugo Demartini.

¹²⁴ HLAVÁČEK 1993, nepag.

¹²⁵ Výstava s názvem *Klub konkrétistů* a hosté se konala v Oblastní galerii Vysočiny v Jihlavě v roce 1968.

¹²⁶ Výstava proběhla v Lounech, Roudnici nad Labem a v Jihlavě. Na roudnické výstavě v Galerii moderního umění a v Lounech v Galerii Benedikta Rejta vystavovali: Hugo Demartini, František Foltýn, Jiří Kolář, František Kupka, Karel Malich, Vojtěch Preissig a Zdeněk Sýkora. V Oblastní galerii Vysočiny v Jihlavě přibylí Běla Kolářová, Radoslav Kratina a Zorka Ságlová.

¹²⁷ HLAVÁČEK 1993, nepag. Hnutí, která dále Hlaváček zmiňuje, jsou skupina Zero, Skupina pro výzkum vizuálního umění aj.

¹²⁸ Stanislav Kolíbal, Zdeněk Palcr, Hugo Demartini.

nepoužívanými hmotami, které tím pádem nabízely i široké množství využití a kombinování s ostatními materiály. V sochařství se u nás začaly plastické hmoty uplatňovat v druhé polovině padesátých let. První, kdo se o plastické hmoty a jejich význam v tvorbě mladých autorů zajímal, byl Miroslav Klivar, který upozornil na možnosti využití nových druhů materiálů pro sochařskou tvorbu.¹²⁹ Jako materiál vhodný pro sochařství se zde usadily právě v šedesátých letech, vyvrcholením snah o prosazení těchto nových materiálů bylo sochařské sympozium *Artchemo*.¹³⁰ Na rozdíl od Klivara, který plastické hmoty v sochařství oceňoval jako přínosné, Vachtová zastávala opačný postoj. Použití syntetických materiálů hodnotila kriticky jak z estetického tak technologického hlediska, protože „*umělá hmota mohla být prostředkem, nikoliv cílem.*“¹³¹ Toto hodnocení se s odstupem času jeví jako nepřesné a bylo vyvoláno nedokonalostí technického typu, který pramenil i ze soudobých průmyslových možností. Zároveň mnoho děl vyrobených z plastických hmot patří k tomu nejzajímavějšímu, co zde v dané době vzniklo. Plastické hmoty se používaly až skrze celá sedmdesátá léta, později zájem o ně začal mírně upadat.

Další materiál, který se zde v šedesátých letech začal využívat, byl kov se kterým se pracovalo pomocí svařování. Opět se tímto způsobem demonstroval směr, který v zahraničí probíhal již několik let. Centrum pro svařovanou plastiku se utvořilo v Ostravě ve zde pořádaných sochařských sympozii.¹³²

4. 3. 1. Dematerializace

Proces dematerializace v českém sochařství úzce souvisí se třemi dílčími prvky. Jedním z nich je právě materiál, který nabízel umělcům nové možnosti a je to tedy prvek nejzákladnější, potřebný k uskutečnění „odhmotnění“ sochy. Druhým jsou historické důvody sahající k tvorbě autorů předchozí generace. Byly to právě monumentální sochy provedené v duchu socialistického realismu, které svou hmotností a materiálovou podstatou „nutili“ autory nastupující generace se proti nim vymezit pomocí odlehčení sochy. Nejvíce jsou tyto snahy patrné v tvorbě autorů konstruktivních tendencí, kteří svým dílem a příklonem k tvorbě objektů, snažili klasickou sochu, založenou na hmotě, objemu a materiálu v podstatě popřít. Vymanění se z dosavadní tradice bylo umožněno díky novým materiálům, které tuto cestu umožnili. Třetím prvkem jsou nová témata, která se dostala do popředí zájmu v první polovině šedesátých let.

Lidská postava, která stála ve středobodu zájmu sochařství po staletí, byla vystřídána zájmem o moderní techniku a prvky jako je světlo nebo zvuk. „*Proces dematerializace v československém umění provázely na rozdíl od západního prostředí ikonografické a metaforické konotace. Odlehčení sochy souviselo s dobovým zájmem o nehmotnou hudbu, dobývání kosmu, stav beztlíže nebo s motivem křídla a letu, jímž umělci metaforizovali kýženu*

¹²⁹ Miroslav KLIVAR: Přínos plastických hmot výtvarnému umění, in: Výtvarné umění IX, 9, 1959, 408–413.

¹³⁰ Pořádané v Pardubicích, 1968. Kurátoři Jaromír Zemina a Jan Tomeš. Zúčastnění umělci: Jiří Bielecki, Dalibor Chatrný, Jan Hendrych, Věra Janoušková, Stanislav Kolíbal, Karel Malich, Václav Mergl, Karel Nepraš, Teodor Rotrekl, Miloš Ševčík, Jiří Toman, Miloš Urbásek, Rudolf Volráb.

¹³¹ VACHTOVÁ 1964, nepag.

¹³² Ostravská sympozia prostorových forem proběhla v letech 1967 a 1969. Na rozdíl od ostatních sochařských sympozii, kde byl hlavním materiálem kámen, zde se pracovalo hlavně s kovy.

svobodu.“¹³³ Dematerializace úzce souvisí s tvorbou autorů okruhu skupiny *Křižovatka*. Nejvíce lze vztáhnout na určitá díla Huga Demartiniho a Karla Malicha. Projevila se však i u dalších umělců a to různými způsoby například u Stanislava Kolíbala, který pro účely odhmotnění sochy používal sádro – dříve v sochařství považovanou pouze za přípravný materiál.

Dematerializace se projevuje popřením rukodělného zpracování materiálu. „Čím dále tím více se uplatňuje praxe, kdy je dílo v ateliéru pouze navrženo, ale v konkrétním materiálu je provádí už profesionální řemeslník: stále více umělců ztrácí zájem na fyzické existenci uměleckého díla.“¹³⁴ Při práci s plastickými nebo jinými materiály vzniklými průmyslovým způsobem výroby, postrádá výsledné dílo to, co bylo dříve na soše základní. Tedy její zpracování umělcem – „géníem.“ „To vede k dematerializaci umění, speciálně umění jako objektu, a jestliže tento proces převáží, může dojít i k tomu, že představa uměleckého díla jako objektu zastará.“¹³⁵ Výsledná, většinou precizně provedená díla, jako vyrobená strojem v továrně. Jde tedy i o popření autorství, jako něčeho nezastupitelného. Tím je zdůrazněn význam výsledného objektu. Tímto procesem byl zároveň demonstrován pozitivní vztah k moderní civilizaci, který je hlavním znakem *Křižovatky* a k ním přidruženým autorům.

Dematerializace byla vyvolána problémy příznačnými pro sochařství šedesátých let. Jestliže předchozí generace sochařů řešila ve vztahu k lidské figuře problémy formálního a tvárného typu, pro tuto generaci již nebyly podstatné. Na důležitosti nabýval vztah ke světu, tak jak to nejvíce demonstrovala právě výstava *Nová citlivost* v roce 1968, který lze považovat za vyvrcholení dematerializace, jak to nejlépe dokládá *Demonstrace v prostoru* (1968) Huga Demartiniho. Tímto dílem, které bylo zaznamenáno jen na fotografii, se potvrzují slova Hlaváčka o zániku klasické představy o uměleckém díle.

Skrze postupnou dematerializaci sochařské tvorby se otevřela cesta pro vytváření objektů, která se nejvíce projevila právě v šedesátých letech. V souvislosti s transformací sochařství do tvorby objektů napsal Novák. „*Socha se změnila prostě v trojrozměrný estetický objekt, schopný používat všech vytvořených, nalezených či objevených forem.*“¹³⁶

¹³³ Jan WOLLNER: Kolik váží socha? Poznámky k dematerializaci československého umění, in: Lapidárium, Praha 2014, 35.

¹³⁴ Josef HLAVÁČEK: Dematerializace umění, in: Výtvarné umění XVIII, 8, 1968, 408

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Luděk NOVÁK: K estetice současného sochařství, in: Výtvarné umění XVIII, 1–2, 1968, 13.

5. Objekt a historické souvislosti

Samotná historie objektu sahá až k primitivním kulturám a patří tak k nejstarším druhům umění vůbec. Prvotní objekty byly svého času druhem fetiše, masky, amulety nebo totemy. Byly to předměty určené k rituálním úkonům, obdařené magickou mocí. V těchto dobách měl objekt charakter asambláže, ale mohl být tvořen i jediným druhem přírodniny, jako je mušle, kamínek nebo zvířecí zub či dráp. Častěji byl ale sestaven z několika částí a mohl být dále dotvářen lidskou rukou pomocí zdobení nebo jiných výtvarných a řemeslných technik. Součástí magické moci objektu, tedy předmětu nebo soustavy předmětů, byla schopnost nabývat jiné významy, než jsou ty viditelné, například spojené s asociací. Objekt měl „nadvýznam“, který nabýval skrze svět jevů nadpřirozenosti, něčeho co nelze obsáhnout rozumem. Jeho význam převyšuje ostatní předměty, které tuto moc nebo funkci nemají. Samotný fakt, že objekt býval vytvořen z netrvanlivých, efemérních materiálů, ztěžuje jeho historické probádání. Objekt ve svých počátcích sloužil jako prostředek, pomocí něž se překonával strach z neznámého světa, ze světa přírody. Cílem procesu přetváření objektů a jejich antropomorfizaci, bylo přivlastnění si přírody a jejích tajemných, zatím nepochopených procesů.

V evropském prostředí můžeme pozorovat znovuoobnovený zájem o objekt v šestnáctém století v období manýrismu a s ním spojených kabinetů kuriozit tzv. Wunderkabinetů. Jednalo se o sbírky neobvyklých předmětů, ať už vzniklých dílem přírody nebo lidskou rukou. V obou těchto případech šlo o anomálie, odchylky od normy. Fascinace nejrůznějšími podivnými předměty byla příchodem baroka a racionalismu přerušena, aby se mohla objevit o několik století později. Shodou okolností ve stejném roce, kdy se konala výstava *Objekt*, bylo oživeno téma manýrismu a Rudolfa II. Stalo se tak na základě první mezinárodní konference na toto téma, která se pojila s otevřením stálé expozice rudolfinských sbírek z majetku Pražského hradu v Obrazárně Pražského hradu.¹³⁷ Estetika objektu se v šestnáctém století promítla i do malířství, nejmarkantněji u dvorního malíře Rudolfa II. Arcimbolda. U něho můžeme pozorovat vůbec poprvé včlenění samostatných objektů do malířství. Objekty, z větší části přírodního charakteru, ale i lidské výtvořiny u něj tvoří symbolickou funkci, stejně tak, jako tomu bylo o několik století později u surrealistů. Arcimboldovy obrazy jsou založeny na protikladu mikrokosmu a makrokosmu. Mikrokosmos reprezentovaný objekty dohromady skládal ucelený makrokosmos. Objekty tímto procesem nabývaly na svém významu, každý byl svým způsobem v rámci celku důležitý.

V moderním světě dvacátého století, kdy byl vztah světa a člověka definován, objekt již nesloužil k překonání strachu z neznámého, jak tomu bylo u primitivních kultur. S příchodem materialismu a industrialismu se člověk více soustředil na hmatatelný svět a na lidské produkty, které nabývaly na významu a důležitosti v lidském životě. Místo člověka ve světě již bylo z části určeno - vyřešeno. Otevřel se však prostor pro přilnutí k předmětům, přivlastnění si moderního světa skrze ně. Věci - předměty nově definovaly svět skrze svého majitele, to představovalo jiné mechanismy přivlastnění, než v dobách primitivních kultur. Předměty vypovídají o svém majiteli. Sochařství druhé poloviny dvacátého století již nemuselo vycházet

¹³⁷ Jaromír NEUMANN: Průvodce Obrazárnou Pražského hradu, Praha 1965.

z přírody, ale vypovídalo o hodnotách samotné lidské produkce tak, jako u dadaistů, surrealistů a později u pop-artistů.

Zájem o objekt byl obnoven s moderním uměním dvacátého století, ve kterém často plnil funkci protikladu proti akademickým konvencím a zároveň odstraňoval hranice mezi jednotlivými výtvarnými odvětvími. V kontextu československého umění lze o prvních objektech hovořit v souvislosti s výstavou *Bazar moderního umění* v roce 1923 a s výstavou *Devětsilu* v roce 1926. Tehdy se ve výstavní síni vedle sebe ocitla avantgardní umělecká díla a předměty „moderního života“, jako například kuličkové ložisko, vosková panna nebo sádrový odlitek nohou tanečnice. V tomto případě však ještě nelze hovořit o objektech jako druhu umění, protože vystavené předměty neměly charakter uměleckého díla. Pouze byly vedle uměleckých děl představeny, aby dokreslovaly onu vítanou modernost a pokrok. Šlo tedy o „pojetí objektu jako gesta.“¹³⁸ Jde pouze o předstupeň vývoje ve třicátých letech, kdy začal být objekt chápán jako samostatná entita. Eva Petrová upozornila, že již u českých kubistů lze vypořádat prvotní zájem o objekt.¹³⁹ Jejich snahy se však nerozšířily mimo malířské plátno, na které po vzoru francouzských kubistů, nanášeli přírodní materiály a tím zahušťovali povrch plochy obrazu. V tomto směru je v českém prostředí pozoruhodná osobnost Vojtěcha Preissiga, jehož tvorba byla během šedesátých let, kdy vyšlo množství článků¹⁴⁰ znovuobjevována, k čemuž posloužila i výstava jeho grafického díla¹⁴¹ a následně retrospektiva v roce 1968.¹⁴²

Preissig již ve dvacátých letech dvacátého století vytvářel malé asambláže. Tyto asambláže vzniklé mezi lety 1923 – 1925 sloužily zřejmě jako experiment, ze kterého později čerpal ve svých strukturálních grafikách. Preissig v nich využíval nejrůznější materiál, ať už přírodního nebo průmyslového charakteru - kousky větví, celofán, provázek aj. Preissig vycházel z čistě osobních pohnutek, nelze v nich hledat žádné další významy, metafory nebo symboly, než které jsou v nich viditelně a pocitově obsažené. Tyto jeho práce dlouho unikaly pozornosti, až v padesátých letech je objevil Jiří Kolář, který je zakoupil pro svou sbírku. Preissigova díla tohoto typu se svým charakterem přibližují pracím z okruhu skupiny Křižovatka, kteří Preissiga obdivovali. „V každém případě tragédie Preissigova života a povaha jeho díla rezonovala s myšlením společenství literátů a výtvarníků Kolářova stolu v kavárně Slávie, v němž každý viděl smysl existence v soustředění na pozitivní stránky invence bez ohledu na omezené možnosti dané osudem.“¹⁴³

5. 1. Objekt jako samostatná umělecká kategorie

Objekt, jakožto samostatná umělecká kategorie, vyvolával otázky po jeho definování. „Objekt je předmět, který se něčím vyděluje nebo odděluje od ostatního předmětného světa

¹³⁸ Eva PETROVÁ: Umění objektu, in: Výtvarné umění XVI, 1966, 6–7, 304.

¹³⁹ Eva PETROVÁ: Objekt, katalog výstavy, Špálova galerie, září 1965, nepag

¹⁴⁰ Např. Tomáš VLČEK: Vojtěch Preissig, in: Výtvarné umění XVIII, 7, 1968, 306–332.

¹⁴¹ Vojtěch Preissig 1873–1944: Výběr z grafické tvorby, Praha 1963.

¹⁴² Výstava byla instalována ve Špálově galerii, kurátor: Jindřich Chaloupecký a v Nové síni, kurátor: Tomáš Vlček.

¹⁴³ Tomáš VLČEK: Sám sebou, in: O Malichovi, 2014, 49.

nebo běžné představy o něm.“¹⁴⁴ Specifičnost objektu tkvěla v tom, že objekt byl brán jako něco, co se vyděluje nebo má specifický charakter ve svém postavení vůči okolnímu světu.

Nejasnost v definici objektu se vymyká všem jasně daným představám, které o sochařství ještě v šedesátých letech panovaly. „*Je to jev univerzální, i když v něm samozřejmě nelze sledovat onu souvislost a kontinuitu jako v malířství nebo sochařství, ale přesto, [...], tvoří samostatnou uměleckou kategorii.*“¹⁴⁵ V roce 1969 Luboš Hlaváček charakterizoval objekt jako „označení výtvarného díla v současném umění, jež vzniklo metodou tzv. asambláže.“¹⁴⁶ Tato definice však nebyla již v šedesátých letech plně platná. Objekt historicky vycházel z metody asambláže, ale již v dadaismu platilo, že ne jen metodou asambláže lze tvořit objekty. Objekt může být stejně tak samostatný předmět, převzatý z běžného života, který se gestem vytržení ze svého původního účelu a přenesením do galerijního prostředí nabývá charakter uměleckého díla-objektu.

Jestliže soše bylo v padesátých letech přisouzena úloha zpodobňovat politická a historická mementa nebo osobnosti, stal se obrat k tvorbě objektů projevující se nejvýrazněji v šedesátých letech jejím protipólem. „*Sehrál úlohu gesta, které ve své manifestační anti-uměleckosti mělo význam uměleckého činu, vyplnil mezeru v okamžicích krize a tvůrčí bezradnosti. Stal se lékem proti akademické konvenci, odstraňoval hranice mezi jednotlivými druhy a uměleckými odvětvími [...].*“¹⁴⁷ Objekt byl ve svém důsledku daleko svobodnější disciplína než socha, už jen z toho hlediska, že nemusel splňovat téměř žádné parametry, co se týče kompozice nebo proporcí. Pro umělce bylo výhodou i to, že k vytváření objektů nebylo třeba odborného a řemeslného základu. Objekt umožnil vytvářet trojdimenzionální díla i těm umělcům, kteří nebyli primárně sochaři, protože „*obsahuje svůdnou představu umění, které mohou dělat všichni.*“¹⁴⁸ Objekt mohl být vytvořen téměř z čehokoli, což dokládá i historická zkušenost mající ve světovém umění svůj počátek v kubismu, dadaismu a pokračující přes jeho nejrůznější modifikace až k surrealismu, kde se objektu jako samostatné umělecké kategorii dostalo největší pozornosti.

Tvorba objektů představovala alternativu ke klasickému sochařství, které jsme zvyklí vnímat skrze trvalé materiály a ukotvený kánon pravidel. Objekt oproti soše nemusel interagovat s prostorem, do kterého byl zasazen, protože se na něj neobracel. Více, než na vnější působení byl zaměřen sám do sebe, vystupuje jako samostatná entita bez vztahu k okolí. Zároveň může být zamýšlen jako „iritující“ prvek, právě tím, že s okolím neinteraguje. Toto tvrzení však nemusí být vždy pravdivé, protože objekt umožňoval nejrůznější přístupy i k prostoru, ve kterém je prezentován. Jako jeden z dalších charakteristických znaků vizuality objektu v šedesátých letech je jeho velikost. Socha pro veřejný prostor byla tradičně svým charakterem monumentální záležitost. Naopak objekt, tvořený ve většině případů pro galerijní prostředí, umožňoval přemýšlení v malém měřítku. Objekty v šedesátých letech jsou nemonumentální a svým pojetím a rozměry často až „intimní“.

¹⁴⁴ PETROVÁ 1965, nepag.

¹⁴⁵ PETROVÁ 1966, 302.

¹⁴⁶ Luboš HLAVÁČEK: Umění a svět, Praha 1969, 328.

¹⁴⁷ PETROVÁ 1966, 302.

¹⁴⁸ PETROVÁ 1965, nepag.

5. 2. Počátky zájmu o objekt

V našem prostředí sehrál objekt mezičlánek ve vývoji klasické sochy směrem k dobově aktuálním proudům, jako bylo umění akce, tvorba prostředí nebo konceptuální umění. Zavedl ale i podněty, které bylo možné rozvíjet až v dalších desetiletích. Ovlivnil podobu umění od šedesátých let až do současnosti, kdy v podstatě převzal místo po klasické soše. Posunul tedy chápání sochařské tvorby k většímu uvolnění tohoto klasického média a v šedesátých letech představoval i myšlenkové spříznění s uměleckým vývojem na Západě. Význam objektu je možné chápat rozvolněně, proto do něj bylo možné projektovat nejrůznější významy. Vzhledem k jeho historickému vývoji lze říci, že plnil vždy radikální úlohu ve smyslu změny uměleckého směřování v sochařství. Jestliže se umělci v šedesátých letech chtěli odtrhnout od tvorby bezprostředně této dekadě předcházející, jevil se objekt jako nejlepší prostředek. „*Zdá se, že se objekt vynořuje tehdy, kdy jde o nápadně projevenou změnu, prudké reagování proti předchozímu, anti-umělecké gesto, bezprostřední obsahovost, přímý dotyk s realitou i zintenzivnění představitelnosti. Je to patrně přechodné stadium, katalyzátor vývoje.*“¹⁴⁹

Objekt, jakožto samostatná sochařská kategorie, byl do kontextu českého umění uveden v širší souvislosti díky Evě Petrové a výstavě *Objekt* v roce 1965. Její text v katalogu k výstavě je jedním z prvních prací zabývajících se touto tematikou. Petrová v něm nahlíží na objekt v historických souvislostech, lokálních i světových. Na výstavu *Objekt* bylo její autorkou vybráno dvacet autorů.¹⁵⁰ Předválečnou avantgardu zde zastupovala díla Františka Hudečka, Zdenka Rykra a Ladislava Zívra.¹⁵¹ Při pohled na výčet vystavujících je patrné, že ne všichni byli bytostnými sochaři, to podporuje tvrzení, že objekt byl přitažlivým napříč uměleckými obory. Autoři, kteří na této výstavě představili svou tvorbu, spadali do rozrůzněného spektra tendencí šedesátých let a mezi jejich objekty nelze hledat přímé souvislosti. Výběr vystavených objektů tedy „*nereprezentuje na této výstavě jeden názorový proud, ale upozorňuje na diferenciaci estetiky objektu a jeho schopnost včlenit se do různých názorových souvislostí.*“¹⁵²

Petrové nešlo o představení jednoho směru, kterým se objekt vyvíjel, ale chtěla především demonstrovat rozrůzněnou šířku možností, s jakou lze s objektem nakládat, jeho variace a mutace. Byly zde vystaveny objekty ze dřeva, kovu, betonu nebo asambláže různých materiálů, ale i obrazy se kterými je nakládáno jako s objekty. Prvotní impuls, který výstava *Objekt* znamenala, v rámci uvedení tohoto druhu tvorby do prostředí galerie předznamenal důležitý bod v českém umění. Napříště už se objekty staly přirozenou součástí výstavních projektů a samotných tendencí, což se nejmarkantněji projevilo na výstavě *Nová citlivost*.

V návaznosti na výstavu *Objekt* publikoval Luděk Novák text *K estetice objektu*, který se nezabývá samotnou výstavou, ale snažil se o postihnutí základních estetických otázek objektu.¹⁵³ Shledal, že objekt šedesátých let těžil z dědictví dadaismu a přisoudil mu

¹⁴⁹ PETROVÁ 1965, nepag.

¹⁵⁰ Bedřich Dlouhý, Libor Fára, Václav Hejna, František Hudeček, Věra Janoušková, Vladimír Jarcovjak, Eva Kmentová, Jiří Kolář, Běla Kolářová, B. Lacina, Květa Pacovská, Arnošt Paderlík, Stanislav Podhrázký, Vladimír Preclík, Zdenek Rykr, Zbyněk Sekal, Karla Talabardon, Karel Vaca, Aleš Veselý, Jaroslav Vožniak, in: PETROVÁ 1965, nepag.

¹⁵¹ Dílo *Srdce inkognito* (1935) bylo v katalogu pouze reprodukováno.

¹⁵² PETROVÁ 1965, nepag.

¹⁵³ NOVÁK 1964, 6.

„univerzální estetický význam“, který byl obsažený „v jakémkoliv předmětu a v jakémkoliv materiálu“. Přičemž dospěl k názoru, že „objekt nás prostě nutí dívat se z jiného zorného úhlu na samu povahu výtvarného umění.“¹⁵⁴ V tomto smyslu Novák potvrzuje jistou „podvratnou“ povahu objektu, který tuto svou elementární funkci zastával již od svého vzniku. Novák si dále všiml změny charakteru objektové tvorby, která v období dadaismu a surrealismu plnila funkci metafory, zatímco v umění šedesátých let se přiklání k větší míře věcnosti a působí jako „lidská reakce vůči předmětnému světu.“¹⁵⁵ Již bylo řečeno, že objekt v umění vždy znamenal antitradiční gesto, popření dosavadního, ale zároveň sloužil jako východisko z krize. To by nabízelo rozřešení problému, proč se v šedesátých letech tolik umělců obracelo k tvorbě objektu. „Objekt se stal jedním z charakteristických jevů postabstraktních či postinformálních tendencí šedesátých let.“¹⁵⁶

Výstava *Objekt* měla zahraniční paralelu, na které lze ukázat, jak se přístup k objektu měnil v euroamerickém prostředí. V roce 1961 byla v newyorské galerii Moderního umění (MoMa) uvedena výstava *The art of assemblage*. Vůbec poprvé zde byly v celé šíři představeny možnosti a vývoj objektového umění od dadaismu po počátek šedesátých let.¹⁵⁷ Již samotný název *Umění asambláže* dokládá, že slovo objekt nebylo ještě v mezinárodním měřítku používáno jako samostatná kategorie. Objevilo až s uměním amerických minimalistů, kdy kritik Michael Fried začal v souvislosti s článkem *Umění a objektovost* v roce 1967 používat pojem „objektovost.“¹⁵⁸ Situace amerického umění je však natolik rozdílná od tehdejšího Československa, že lze shledávat jen malé podobnosti, i přesto, že se nabízejí, především při čisté vizuální komparaci uměleckých děl vzniklých v šedesátých letech u nás a za oceánem.¹⁵⁹ Zásadní rozdíl mezi tvorbou českých a amerických umělců, co se objektů týče, je obsahovost. Zatímco američtí minimalisté se řídili heslem „*To co vidíte, je to co vidíte*“¹⁶⁰ v našem prostředí byl takový postoj, kdy za viditelným není další myšlenkový význam nemyslitelný. Minimalismus zde budil zájem, především díky formální čistotě projevu a v osmdesátých letech vyšla v Jazzové sekci obsáhlá dvoudílná kniha seznamující její čtenáře s touto tematikou.¹⁶¹

5. 3. Surrealistický objekt

Objekty francouzských surrealistů rozvíjely prvky vzniklé v rámci hnutí dadaistů, které lze považovat za otce myšlenky, kterou surrealisté dále transformovali do několika podob. Dadaistický objekt, tak jak jej známe od Marcela Duchampa a jeho ready-mades je v podstatě nesochařský. Pracuje se systémem vytržení předmětu z jeho původní funkce, ale ve většině případů ho dále nedotváří, pouze ho přenáší do prostředí, kde působí nepatřičně, tedy do prostředí galerie. Umělec zde plní roli výběřčího, kdy z běžné prefabrikované produkce selektuje jeden kus – předmět, který se následně stává uměleckým objektem. V souvislosti s tímto aktem přenosu do jiného prostředí než je předmětu vlastní, se předmět stává objektem,

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ PETROVÁ 1966, 302.

¹⁵⁷ Na výstavě byla představena téměř stovka umělců počínaje anonymy z devatenáctého století.

¹⁵⁸ Česky vyšlo: Michael FRIED: *Umění a objektovost*, in: Tomáš POSPISZYL: *Před obrazem, antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, Praha 1998, 47–71.

¹⁵⁹ viz. Tomáš POSPISZYL: *Východní a západní krychle*, in: *Srovnávací studie*, Praha 2005, 131–156.

¹⁶⁰ Citováno, in: Daniel MARZONA: *Minimalismus*, Praha 2005, 6.

¹⁶¹ Karel SRP (ed.): *Minimal, earth, concept art, I., II.*, Praha 1982.

který je tak povýšen z předmětu denní potřeby na umělecký artefakt. Uměleckým aktem je v případě Duchampa sám výběr předmětu, za kterým se ve většině případů neskrývá žádná další rovina. „*Dada objekty jsou [...] jednoduché nebo různorodé. [...] Přirozená krása těchto objektů tkví v nich samotných, jako je krásná kytice květin, kterou natrhaly děti.*“¹⁶² Zároveň i dadaistický objekt může mít více podob jako např. v asambláži z roku 1920 *Velké plasto-dio-dada-drama* od Johanne Baadera, jež sloužilo jako inspirace Kurtu Schwittersovi pro jeho *Merzbau* (1924-1943) nebo v *Mechanické hlavě* (1920) Raoula Hausmanna, která je asambláží nalezených předmětů. Tvorbou asambláží se zabýval i Hans Arp nebo Man Ray.

Surrealisté vložili do chápání objektu další roviny pohledu, subjektivní pocity, erotické touhy i archetypy minulosti. „*Pro surrealismus byl objekt zásadním objevem: jeho způsob vnímání objektu odkazuje ke skutečnosti jako vnějšku [...].*“¹⁶³ Jejich objekty v sobě uplatnily techniku asambláže, složením několika disparátních předmětů dohromady tak, aby vzniklo „náhodné setkání“ a tím se vyjevila symbolická funkce objektu. Surrealistické objekty mohly mít nejrůznější podobu a význam, podle klasifikace André Bretona to byly například nalezené objekty, iracionální objekty, interpretované objekty, snové objekty, pohyblivé objekty aj. Asambláž používali již dadaisté, ale až u surrealistů tato metoda nabyla svou symbolickou funkcí plnou „nadvýznamů“ a také teoretickou klasifikaci. Mezi francouzskými surrealisty věnujícími se objektu najdeme bytostné sochaře Hanse Arpa nebo Alberta Giacomettiho, ale i malíře Salvatora Dalího.¹⁶⁴ Objekty francouzských surrealistů měly kromě jiných hlavně fetišistický význam, „*surrealista je fetišista, který shromažďuje pozůstatky, zbytky předmětného světa: jeho sběr je řízen mentálními obrazy, vysněnými vnitřními představami a pohnutkami.*“¹⁶⁵

Českým umělcům chyběla bezprostřední zkušenost s dadaismem, proto se mohla objektová tvorba rozvíjet až s příchodem avantgardy a surrealismu. V českém umění třicátých let se objekt objevuje sporadicky, přesto můžeme povětšinou fyzicky nedochované realizace z této doby považovat za zásadní, o čemž svědčí i jejich připomenutí na již zmíněné výstavě *Objekt*. Tvorba objektů nabyla neaktuálnější podoby v polovině třicátých let a tvořila tak ve vývoji sochařství jen krátkou, a proto by se mohlo zdát, že i zanedbatelnou kapitolu. Opět zde platí, že mezi autory zabývajícími se tvorbou surrealistických objektů najdeme jen málo sochařů. Objekt byl přístupný všem, tedy i malířům nebo básníkům, z nichž se nejčastěji připomínají František Hudeček, Bohdan Lacina, František Gross, Václav Zykmond nebo Jindřich Heisler.

Čeští sochaři hlásící se k surrealismu měli za sebou klasické školení, ve většině případů u Jana Štursy, proto nepřekvapí, že nejvýznamnější surrealistické sochy vytvořili autoři, kteří prošli francouzským školením.¹⁶⁶ Zároveň ale byli svým založením tak svázáni se zásadami klasické sochy, jako je smysl pro tvar a objem nebo práci s materiálem, že se z tohoto základu

¹⁶² Hans ARP: Objekty, in: Zdena VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ: Myšlenky moderních sochařů, Praha 1971, 327.

¹⁶³ Marie LANGEROVÁ: Nalezený objekt, in: Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958, Praha 2011, 226.

¹⁶⁴ Dalí v roce 1931 publikoval článek o surrealistických objektech s názvem *Le surrealisme au Service de la Révolution*.

¹⁶⁵ LANGEROVÁ 2011, 225.

¹⁶⁶ Hana Wichterlová, Vincenc Makovský, Bedřich Stefan.

vzniklém v době studií nemohli zcela vyvázat. Roli hrála námětová složka, která byla klasická a sloužila jako odraz k novému, odvážnějšímu zpracování. Surrealismus byl pro sochaře etapou, kterou si prošli během pár let, ale jejich tvorba se pak stočila ve většině případů klasickým směrem. Mluvíme tedy o surrealistických sochách Makovského a nikoli o jeho objektech. Jako o objektech je možné uvažovat v několika případech Makovského děl například u sochy/objektu *Léda* (1932) nebo *Žena s vázou* (1933), které jsou vytvořeny metodou asambláže. První z nich si ještě zachovává sochařské zpracování objemu a tvaru a napětí je tvořeno pomocí materiálu, kterým je zde sádra, plech a drát. U druhé realizace jde o skutečně radikální krok. *Žena s vázou* je vytvořena pomocí několika běžně dostupných a do té doby, zcela nesochařských materiálů, jako je korek, dehet, sirky, tkanina, motouz aj. V obou případech je přítomný kontrast a napětí mezi figurativním a objektovým sochařstvím, které bylo pro surrealismus typický.

Zásadní význam pro rozvinutí surrealistických myšlenek měla výstava *Poesie 32*.¹⁶⁷ Až na základě této výstavy se dostal u nás surrealismus plně do povědomí a ovlivnil tvorbu řady autorů. O tři roky později byla založena česká Skupina surrealistů. U příležitosti výstavy konané na počest tohoto založení, mluvil její člen Vítězslav Nezval o objektech a dokonce je po vzoru André Bretona roztřídil do několika skupin. Pro české surrealisty je objekt slovy Nezvala: „*pokusem o prostorové konkrétní přepracování objektivní skutečnosti v subjektivně objektivní nadrealitu [...]*“.¹⁶⁸ Již v době, kdy Makovský vytvořil *Ženu s vázou*, se začínají od francouzských představitelů surrealismu ozývat myšlenky o krizi objektu. V roce založení české Skupiny surrealistů navštívil Prahu André Breton, který zde v přednášce *Surrealistická situace objektu* tyto myšlenky zopakoval.¹⁶⁹ Krize dle Bretona spočívala v tom, že objekt ve svém důsledku popíral pohnutky, z jakých byl z počátku vytvářen a začal směřovat pouze k objektivizaci, která představovala „*patos dnešního intelektuálního života*“.¹⁷⁰ Teorie objektu hrála u českých surrealistů významnou roli, které se právě z teoretického hlediska chopil Vítězslav Nezval a jež prakticky naplňovali svou tvorbou především Jindřich Štýrský a Toyen. V jejich případě se objekt objevoval v rozvolněné formě v podobě koláží, kreseb ale i malby. Šlo tedy o objekty tvořené výhradně v ploše, nikoliv o trojdimenzionální předměty. Hovoříme zde Nezvalovými slovy o „*halucinatorním objektu-iluzi*“ v případě Štýrského např. v cyklu *Kořeny z třicátých let*, který je inspirován nalezenými přírodninami.¹⁷¹

Po výstavě *Poesie 32* se na vlnu aktuálního surrealismu a tvorbu objektů napojilo několik dalších autorů. Ze sochařů to byl Josef Wagner, který vytvořil několik surrealistických plastik, z nichž nejzávažnější byla *Albatros* (1934) a *Dvě torza* (1936). Wagner ovšem nemohl nikdy tvořit zcela surrealistické objekty, protože byl až příliš spjat s materiálem, kterým mu byl kámen, jenž hraje i hlavní roli v *Albatrosu*. Podobnost lze sledovat u Hany Wichterlové a její *Opřené hlavy* (1936), která se také nevzdává klasických materiálů a je vytvořena metodou

¹⁶⁷ Výstava byla zahájena 27. října 1932. Ze sochařů zde vystavovali Hana Wichterlová, Bedřich Štefan a Vincenc Makovský. Ze zahraničních to byl Hans Arp, Alberto Giacometti a Salvador Dalí.

¹⁶⁸ Citováno, in: Karel SPR: Sochařství dvacátých a třicátých let, in: Dějiny českého výtvarného umění 1890–1938, [IV/2], Praha 1998, 386.

¹⁶⁹ LANGEROVÁ 2011, 225.

¹⁷⁰ André BRETON: Krize objektu, in: Analogon 75, Praha 2015, 3.

¹⁷¹ Karel SPR / Lenka BYDŽOVSKÁ: Halucinatorní, virtuální a mentální objekt, in: Český surrealismus 1929–1953: skupina surrealistů v ČSR: události, vztahy, inspirace, Praha 1996, 112–169.

asambláže.¹⁷² Všechna jmenovaná díla bychom mohli označit za radikální na pomezí sochy a objektu, přesto vycházejí z tradičních figurálních námětů podmíněných akademickou výukou. Na příkladu jmenovaných sochařů je patrné, že objekt v podobě v jaké o něm snili francouzští surrealisté, nenašel v našem prostředí odezvu. Francouzští surrealisté si skrze objekt přivlastňovali svět a pomocí vnitřní intuice chtěli „pronikat k neviditelnému, odkrývat nevědomí člověka a světa, dosahovat autentické skutečnosti a zároveň odhalovat a podrývat její pokrytecký jazyk [...]“.¹⁷³ Objekty českých surrealistů jsou surrealistické daleko více pro svou vizuální stránku, než pro myšlenkové pochody spjaté s jejich vznikem. Surrealistický objekt u českých umělců nabýval jiných podob než u jejich francouzských kolegů a alespoň v podání „pravověrných“ sochařů se nikdy zcela nevzdálil sochařskému chápání tvaru a objemu. Nebylo tomu tak ale úplně. I mezi českými umělci se objevily ojedinělé výtvarné projevy, které se francouzským objektům více přiblížily. Jde o konstrukce zhotovené z nalezených předmětů, které jsou inscenovány z různých pohnutek do určitých sestav.

Takové objekty nalezneme v díle Zdenka Rykra a Ladislava Zívra. Rykr byl autodidakt, který ve svém díle obsáhl hned několik meziválečných směrů, mezi nimi i surrealismus. Zvláště pozoruhodný je jeho cyklus asambláží a objektů z let 1934-1935. Rykrovy asambláže z cyklu *Orient* (1935) jsou v mnohém podobné Preissigovým asamblážím z dvacátých let. Podobnost je způsobena nejen subtilním formátem, ale i použitým materiálem, kdy Rykr stejně jako Preissig využíval přírodniny, ale i dráty nebo špendlíky, „šlo a jakousi citovou „archeologii“ vzpomínky, tentokrát vyjádřenou materiálem [...]“.¹⁷⁴

S estetickými premisami surrealismu se však nejvíce shodovaly jeho objekty *Amor a Psyché, Sláva, Otáčivé jeviště* nebo *Kufr*.¹⁷⁵ Objekty byly sestaveny z odpadového materiálu a hlavní prvky v nich tvořil tzv. surrealistický fetiš, „který jako by tvořil spojovací článek mezi dílem Kurta Schwitterse a nedávnou vlnou dada.“¹⁷⁶ Zároveň v nich lze hledat podobu s objekty Joana Miróa.¹⁷⁷ Rykrovy objekty byly konstruované z typických prvků používaných surrealisty, jakými byly například panenka, umělé oko, zbytky novin nebo vycpané zvíře a rozvíjely tak princip „object trouvé“. Přestože Rykrovy objekty působily jako surrealistické výtvořky, Chalupický s tímto výkladem nesouhlasil. Zatímco surrealisté kladli vedle sebe předměty tak, aby došlo k překvapivé konfrontaci. „Rykr naproti tomu používal zde různých materiálů a předmětů záměrně v jejich významu bezprostředním, doslovném [...]“.¹⁷⁸ Chalupický viděl Rykrovy objekty jako nadčasová díla „ve své době, [...], byly bez obdoby.“¹⁷⁹ Srovnával je s tvorbou amerického pop-artu a francouzského nového realismu, což se zdá z dnešního pohledu jako nadnesené stanovisko. V Rykrově tvorbě představovaly objekty etapu experimentu, který nemohl vzhledem ke své předčasné smrti dále rozvinout.¹⁸⁰ Jeho dílo

¹⁷² Sádra, dřevo, textil, kov.

¹⁷³ LANGEROVÁ 2011, 226.

¹⁷⁴ Vojtěch LAHODA: Zdenek Rykr a továrna na čokoládu, katalog výstavy, Praha 2016, 129.

¹⁷⁵ Žádný se nezachoval do dnešní doby. Všechny vytvořené roku 1934.

¹⁷⁶ Jaroslav SEDLÁŘ: Surrealismus a české sochařství, in: Universitas, 3, Brno 2014, 22.

¹⁷⁷ Např. objekt *Osobnost* (1931).

¹⁷⁸ Jindřich CHALUPECKÝ: O Zdenku Rykrovi, in: Výtvarné umění, XIV, 8, 1964, 371.

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ 15. 1. 1940.

upadalo postupně v zapomnění. Během šedesátých let se začal po dvaceti letech opět dostávat do povědomí díky souborným výstavám a textům.¹⁸¹

Surrealistický charakter měly i objekty Ladislava Zívra. Jeho nejznámějším objektem bylo *Srdce inkognito* (1936), patrně inspirované prvním objektem Salvatora Dalího *Surrealistický objekt se symbolickou funkcí* (1931), jehož ústředním motivem je také dámský střevíček. Zajímavý je i *Surrealistický objekt* (1934), který opět využíval nezbytnou surrealistickou stafáž v podobě hlavy dětské panenky a kusu předmětu, který evokuje kost, obojí zavěšené na konstrukci. Kromě toho Zívra rozvinul svou specifickou techniku „muláže“, která spočívala v zalévání přírodnin do sádry. Z malířů zmiňme Františka Hudečka, jenž jako první u nás překročil v díle *Sokrates a Faidros* (1934) hranici mezi malířským plátnem a objektem, což se stane pro příští vývoj objektu, především v souvislosti s imaginativním objektem, zcela běžnou praxí.

Objekt tvořil závěrečnou etapu v díle Jindřicha Heislera, u kterého můžeme hovořit o specifickém druhu práce s objektem o tzv. objekt – kniha.¹⁸² Heisler vytvořil v rozmezí let 1950 – 1951 hned tři.¹⁸³ Přejít od slova k objektu u Heislera souvisí s nedostatečností, až „nedůvěrou“ ke slovnímu vyjádření, podobně jako to o několik let později můžeme pozorovat u Jiřího Koláře. Heisler svou specifickou prací s objekty naznačoval možné směry pokračování surrealismu. „*Jeho objevování vnitřního světa šlo ruku v ruce se silným smyslem pro instalaci, umístění objektů v prostředí – v tom byl blízký například Zdenku Rykrovi.*“¹⁸⁴ Heisler započal práci s objekty již v roce 1940, kdy společně s Toyen vytvořili básnickou sbírku *Z kasemat spánku*. Tehdy se jednalo o fotografie a fotografiky, na kterých byly zachycené „modely“ surrealistických kompozic doplňující básně, ve kterých Heisler „*svěbytně aplikoval postupy instalace a technické prostředky [...] na konvenční prvky výtvarné a literární tradice (obrazy-objekty, knihy-objekty, abeceda-objekty).*“¹⁸⁵ Objekty – knihy, už zcela opustily slova a byly tvořeny pouze promyšleným uskupením objektů v pečlivém, systematickém uspořádání. Předměty nejrůznější povahy byly uspořádány v krabičkách, které se daly jako kniha zavřít a přenášet. „*Z objektu se tak již jeho formálním pojetím stal symbol světa.*“¹⁸⁶ Současně sloužily jako intimním sdělením pro daného adresáta, který je uveden v názvu objektu.

5. 4. Imaginativní objekt

Surrealistické východisko bylo v českém prostředí silně přítomno i ve čtyřicátých a padesátých letech a objevuje se i v dílech z šedesátých let. Surrealismus, který byl stále aktuální, čerpal na přelomu čtyřicátých a padesátých let především z odkazu Karla Teigehe a Vratislava

¹⁸¹ Jindřich CHALUPECKÝ : Zdeněk Rykr: Přehled díla 1900 – 1940, katalog výstavy, Liberec 1965.

¹⁸² Básně-objekty vytvářel v rozmezí let 1934–1935 André Breton, kterému je později Heislerem věnován jeden objekt – kniha.

¹⁸³ Jsou to knihy-objekty pro André Bretona, Toyen a Benjamina Péreta.

¹⁸⁴ Marie LANGEROVÁ: Pohřbívání avantgardy. Diskuze o avantgardě v československé poválečné literární historii a kritice, in: Symboly oblidnosti: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40. – 60. let, Praha 2009, 23.

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ SRP/BYDŽOVSKÁ 1996, 440.

Effenbergera.¹⁸⁷ Objekty vzniklé v tomto časovém rozmezí si stále udržovaly surrealistickou estetiku, ale zároveň se napojily na dobově aktuální informel, který se prostřednictvím objektové tvorby snažil vymazat hranice mezi malířstvím a sochařstvím. Jedni z představitelů tohoto směřování byli členové brněnské Skupiny RA, kteří se dle Mahuleny Nešlehové „stavěli k ortodoxnímu pojetí surrealismu kriticky.“¹⁸⁸ Kromě Skupiny RA¹⁸⁹ se pod pojem imaginativní objekt řadí tvorba umělců z okruhu Konfrontací z roku 1960.¹⁹⁰

Ze Skupiny RA se tvorbou objektů okrajově zabýval Josef Istler a Jaroslav Puchmert. Istler byl především malířem, v roce 1952 vytvořil objekt *Hlava* ze železného odpadu.¹⁹¹ O čtyři roky později *Rybu plnou zubů*, která reflektuje aktuální společenskou situaci, vůči které se vymezoval zpodobněním nespécifikovaného až iracionálního nebezpečí projektovaného do objektu plného agrese.¹⁹² Puchmert tvořil objekty z plechů v polovině čtyřicátých let. Zatímco zde stále hovoříme o objektu ve smyslu prostorového předmětu, u autorů z okruhu Konfrontací byla jako objekt chápán i obraz. Zatímco teoretici Jana a Jiří Ševčíkovi spojovali tvorbu autorů z Konfrontací s „postsurrealistickou linií českého poválečného umění s obdivem k destrukci,“¹⁹³ Nešlehová je od surrealismu zásadně odlučuje.

Nešlehová ve svém textu *Proměny pojetí objektu* upozorňuje na chuť vytvářet asambláže, která se v českém prostředí projevuje od padesátých do šedesátých let.¹⁹⁴ Zásadní impuls, který k tomu vedl, je podle Nešlehové třeba hledat v samotném pojetí toho, co to objekt je a pro okruh Konfrontací byl objektem i závěsný obraz, který je tvořen pomocí reliéfních nánosů struktur materiálu vršených na plátno. Od surrealismu se dle jejího mínění lišili novou koncepcí v chápání objektu. V surrealismu byl objekt čten postupně a odděleně v několika vrstvách. Přes veškeré formální podobnosti, jakými bylo používání nalezených materiálů i samotná metoda asambláže však tvrdila, že u objektů autorů Konfrontace, šlo ve svém důsledku o vnímání objektu jako celku. „Šlo o to, aby syrový antiestetický výraz věcí, v nichž byly obsaženy stopy existence, byl začleněn do organismu díla tak, aby podal o světě a o lidském bytí souhrnnou a hlubokou výpověď.“¹⁹⁵ Z okruhu Konfrontací byl nejdůležitější osobností Aleš Veselý, který zde společně s Janem Koblasou byli jediní sochaři. Oba dva jmenovaní patřili v padesátých letech ke skupině Šmidrů.¹⁹⁶ Nešlehová v textu pojímala do své koncepce imaginativního objektu i tvorbu skupiny Šmidrů. S čímž nelze souhlasit, protože jejich

¹⁸⁷ Patří sem okruh tzv. spořilovských surrealistů: Rudolf Altschul, Libor Fára, Zbyněk Havlíček, František Jůzek, Robert Kalivoda, Jiří Šmoranc. Také studenti Vysoké školy uměleckoprůmyslové: Zdeněk Balcar, Zbyněk Sekal, Mikuláš Medek, Stanislav Podhrázký. Citováno, in: JUDLOVÁ 1994, 10.

¹⁸⁸ Mahulena NEŠLEHOVÁ: Informelní projevy, in: Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958/2000, Praha 2007, 123

¹⁸⁹ Skupina RA byla činná od 30. do 40. let 20. století. Mezi její členy patřili: Josef Istler, Miloš Koreček, Ludvík Kundera, Bohdan Lacina, Zdeněk Lorenc, Miroslava Miškovská, Otto Mizera, Jaroslav Puchmertl, Vilém Reichmann, Václav Tikal, Oldřich Wenzl, Jan Zuska, Václav Zykmond.

¹⁹⁰ Konfrontace v roce 1960 bylo volné uskupení autorů, kteří vystavovali na neoficiálních ateliérových výstavách. Například: Zdeněk Beran, Vladimír Boudník, Čestmír Janošek, Jan Koblasa, Antonín Tomalík, Jiří Valenta, Aleš Veselý aj.

¹⁹¹ Zničeno, reprodukováno v katalogu výstavy Objekt, Praha 1965, nepag.

¹⁹² Zničeno, reprodukováno v katalogu Tématická výstava UDS, Galerie D, Praha 1966, nepag.

¹⁹³ ŠEVČÍKOVÁ/ŠEVČÍK: Příběhy programů a manifestů, in: České umění 1939–1999, Praha 2000, 11.

¹⁹⁴ Mahulena NEŠLEHOVÁ: Proměny pojetí objektu, in: Poselství jiného výrazu, Praha 1997, 173–174.

¹⁹⁵ Ibidem 173.

¹⁹⁶ Neformální uskupení Šmidrů vzniklo v roce 1955. Mezi hlavní členy patřili: Bedřich Dlouhý, Jan Koblasa, Karel Nepraš, Aleš Veselý, Jaroslav Vožniak. Teoretikem skupiny byl Jan Kříž.

umělecký přístup inklinoval k neodadaismu a francouzským novým realistům. Přístup Šmidrů byl založen na parodii, recesi a smyslu pro absurditu. Umělci z tohoto okruhu chtěli „vytvořit jakýsi stát ve státě, který v rámci proklamace uměleckých svobod zajišťoval [...] příznivé tvůrčí klima k rozvoji jejich talentů.“¹⁹⁷ To se neodráželo jen v produkci trvalých uměleckých artefaktů, ale i pořádání společenských akcí v situaci, kdy by jakýkoliv náznak kritiky režimu mohl způsobit vzhledem k době trvajících, i když už pomalu umírajících stalinismu, fatální dopad. Šmidrové byli svým počínáním daleko více povzneseni nad realitu, než okruh autorů Konfrontací, kteří pod vlivem existencialismu, naopak depresivní stranu reality do svých děl vědomě vnášeli tak, jako například Aleš Veselý nebo Jan Koblasa, kteří se od své účasti na Konfrontacích a příklonem ke strukturální abstrakci od jejich „estetiky divnosti“ vzdálili. Informel se ve svém důsledku zaměřoval na individuální prožívání jednotlivce, které je silně emocionální, ale nereflektuje prožívání širšího spektra společnosti. „Klíčovým pojmem a měřítkem hodnot se stává autenticita vnitřního prožitku, nekorigovaného a necenzurovaného zvenku. Morální postoj neúčasti je výsledkem rozhodnutí žít s tragikou své existenciální situace.“¹⁹⁸

Veselý v průběhu šedesátých let vytvářel objekty se silným emocionálním podtextem s tématy stigmatizace a utrpení. V objektech *Stigmatický objekt č. 12* (1962), *Enigma III, IV* (1965-1966) nebo *Židle uzurpátor* (1964) se opakuje téma zraňování a nebezpečí, které se projevuje v silně exaltovaných převodech daných témat do narativní formy. Jan Koblasa se po odchodu ze skupiny Šmidrů také ve své tvorbě přeorientoval na informelní projev. Stejně jako u Veselého i u Koblasy je v jeho díle z šedesátých let zpřítomněno zraňování projevující se v propalování a řezání. Materiálem jeho objektů bylo dřevo, které ožehával ohněm, jako například v objektu *Mrtvý král* (1963) nebo *Obětiště panen* (1962). U obou jmenovaných souvisí tvorba objektů, pro které je charakteristická rozdrásaná struktura povrchu se silným existenciálně chápaným prožitkem reality bytí.

Naproti tomu i okruh Šmidrů si formálně pohrával s principem rozbrázděného povrchu, jak to můžeme vidět u Karla Nepraše v sérii *Reliéfů* (1962). Jejich přístup byl však v opozici vůči vážnosti informelního umění. Také malíř a v padesátých letech taktéž člen Šmidrů Čestmír Janošek se v této době uchýlil k tvorbě objektů, které v sobě spojují surrealistickou estetiku s informelním provedením. To je patrné na objektech *Objekt – panenka* (1964) nebo *Malý svět* (1964). V prvním jmenovaném se již dle názvu objevuje druh fetiše-panenky na hmotné, materiálové konstrukci, která souzní s informelním provedením destruované hmoty. Je zde ale stále přítomný prvek hry s disparátními principy tvorby převzatými ze surrealismu, dadaismu a právě estetiky divnosti, který však v konečném důsledku vedl až k jisté manýře. Kterou lze vysledovat právě v objektech Janoška, ale i třeba Bedřicha Dlouhého, dalšího ze členů Šmidrů.

5. 5. Nový přístup k objektu v šedesátých letech

Objekt tak, jak bylo představeno v předchozích kapitolách, byl od třicátých let zatížen dědictvím surrealismu, které mu přikládalo nejrůznější významy, způsoby čtení a chápání. Formální očištění od surrealismu proběhlo v našem prostředí v šedesátých letech nejprve

¹⁹⁷ Jan KRÍŽ: Dvě fáze a podoby šmidrovství, in: Šmidrové, katalog výstavy, Praha 2015, 8.

¹⁹⁸ ŠEVČÍKOVÁ/Jiří ŠEVČÍK 2000, 13.

prostřednictvím členů skupiny *Křižovatka* a s nimi spřízněnými umělci. Postupný proces „očišťování“ od mnohovýznamovosti objektu byl zapříčiněn i vymezením se proti existenciálnímu a individualisticky zaměřenému přístupu informelních umělců. Oproti subjektivitě a emocionalitě bylo na objekt nově nazíráno skrze racionální hledisko, ve kterém hrál roli zájem o strukturu, barvu a intelektuální přesah díla. Tvorba se daleko více stala hrou s principy moderního umění, převažoval citlivý přístup skrze odkazy nazývané též „*poezie racionality*“.¹⁹⁹ Patrný je na rozdíl od surrealistické tvorby objektů více sochařské nazírání na objektovou tvorbu. Již se nesbírala surrealistická veteš, ani se pomocí drásání nedemonstrovala životní tíseň, naopak hlavní role byla přisouzena opětovnému nalezení řádu věcí bez zatížení emocionalitě předchozího období. Patrná byla také chuť k experimentu, která je v šedesátých letech jednou ze základních hybatelů v umění.

Objekt rozvíjející se v našem prostředí v šedesátých letech měl své především ideologické a myšlenkové paralely v tvorbě francouzských nových realistů. V roce 1966 vyšel článek Pierra Restanyho *Dobrodružství objektu*, který objasňoval genezi vývoje objektu od dadaistů po soudobou zahraniční situaci.²⁰⁰ Restany viděl za tendencí „znovuzkříšení“ objektu snahu po objevení moderní civilizace v celé její šíři společně s touhou po přisvojení si reality pomocí jejich dílčích celků. „*To co vzniká, není už jako u Marcela Duchampa čímsi samoučelným, ale výpovědí o čemsi velmi zjevném, proklamací vyhraněného výrazového zaujetí.*“²⁰¹ Restany měl na mysli velká gesta nových realistů, jako v díle Yvese Kleina nebo Armana. Podobné akce, jakými byly výstavy Kleinovo *Prázdná* (1958) nebo Armanovo *Plno* (1960), bychom v českém prostředí hledali ve stejné době těžko. Podobnosti lze shledávat v myšlence, jakou je ono okouzlení „moderní přírodou“, což lze demonstrovat na příkladu a v programovém textu skupiny *Křižovatka*, ke které měl Restany prostřednictvím Koláře a Chalupického osobní vazby. Restany dále rozděluje poválečné směřování objektu na dvě linie, které dle něj měli každá svůj základ v místě svého původu. Evropská linie čerpala z duchampovského odkazu a pracovala s principem přisvojení si prvků převzatých z reality. Vznikala tak díla využívající otiskem a asambláž jako u nových realistů. Druhý směr měl své základy v Americe, navazoval na tradici amerického malířství a zároveň pracoval s odkazem Kurta Schwitterse a jeho prací s koláží. Tyto podněty daly vzniknout tzv. combine-painting, tedy kombinaci malby s reálnými předměty. Kromě již zmíněných se v tvorbě objektů začala pod vlivem nových realistů objevovat technika montáže a akumulace. „*Akumulace je absurdním reflexem absurdní skutečnosti, kterou pociťují umělci, žijící v prostředí, přeplněném zbožím obchodních domů, přehlaceném reklamou, tapetující každý volný prostor.*“²⁰²

Okruh umělců kolem *Křižovatky* vytvářel konstruktivní variace objektů. Objekty tohoto typu se téměř ve všem lišily od pojetí surrealistů i dadaistů. Surrealismus utíkal od reality do nevědomích sfér lidského myšlení. To, co vidíme, není realita, ale její přetvoření, transformace na realitu jiného vnímání. Imaginativní objekt se pokoušel vzdálit se od reality prostřednictvím zaměření se na individualitu a pocitovou exaltaci, tedy na vnitřní svět. Dadaistické objekty se

¹⁹⁹ Josef HLAVÁČEK (ed.): *Poezie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění 60. let*, katalog výstavy, Valdštejnská jízdárna, Praha 1993.

²⁰⁰ Pierre RESTANY: *Dobrodružství objektu*, in: *Výtvarná práce XIV*, 10, 1966, 12.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² PETROVÁ 1965, nepag.

dají charakterizovat jako předměty symbolické a prostoupené dadaistickou revoltou. Konstruktivní objekt šedesátých let byl očištěn od všech těchto významů a vstoupil tak na do té doby neprobádané území, čímž se stal ze všech linií vývoje nejprogresivnější. Tento druh objektu, který se vyprofiloval v šedesátých letech a směřoval k abstrakci, byl díky onomu „oproštění“ redukován na tvar a materiál, tedy na prvky, bez kterých už by nemohl být hmatatelným objektem. Objektu, založený na racionalitě se v podstatě nejvíce přiblížil klasické soše, protože obsahoval to základní z ní - přemýšlení o tvaru a materiálu. Racionální objekt tíhnul k absolutní redukci tvaru, který se omezil na základní geometrické útvary a zjednodušení tvárných prostředků. Důraz byl kladen na barevnost, která byla buď monochromní, nebo stavěla na protikladu základních barev nebo bílé a černé. Objekty vytvořené na základě těchto principů, jako by postrádali rukopis.²⁰³ „S tím se pojí tendence k neosobnosti, anonymnosti, touha po jakési všeobecnosti, směřující na jedné straně až k utopismu prvé avantgardy [...]; na druhé straně k odmítání kultu genia a posvátnosti pojmu umění, v němž začínaly převládat tvůrčí postupy velmi blízké technice a vědě moderní doby a jehož tvůrce se cítil více spoluautorem nové společnosti než prorokem.“²⁰⁴

²⁰³ HLAVÁČEK 1990, nepag.

²⁰⁴ Ibidem.

6. Skupina Křižovatka

Tvůrčí skupina *Křižovatka* vznikla na konci roku 1963. Její založení spadá do druhé vlny zakládání tvůrčích skupin započaté roku 1957.²⁰⁵ Hlavní osobnosti určující budoucí zaměření skupiny, byl Jiří Padrta a Jiří Kolář. Kolář jako „[...] *magnus parens*“ *všeho nového* [...]“²⁰⁶ určil společně s Padrtou, že Křižovatka se bude profilovat, jako platforma pro umělce sledující konstruktivní východisko. K prvotnímu jádru kolem skupiny patřil Hugo Demartini, Karel Malich a Zdeněk Sýkora. Ostatní umělci přibývali postupně, mezi prvními Radoslav Kratina, Jan Kubíček a Vladislav Mirvald.

První výstavu uspořádala *Křižovatka* v počtu zakládajících osmi členů následujícího roku v pražské Galerii Václava Špály.²⁰⁷ Členy skupiny, která se skládala ze silných individualit, nespojovala stejná stylová orientace v tvorbě, ale přátelské vazby a myšlenky, kterými se skupina jako celek zaštiťovala. Ostatně již v textu katalogu k výstavě se Padrta, teoretik skupiny, vyjádřil, že výstava je „*konfrontací osmi odlišných výtvarných projevů*.“²⁰⁸ Padrta byl nepochybně ovlivněn osobností Pierra Restanyho, teoretika francouzských nových realistů na kterého se také od roku 1964 v souvislosti s první výstavou *Křižovatky*, odvolával.²⁰⁹ Později připojil paralelu s uměleckým směřováním düsseldorfské skupiny *Zero*.²¹⁰ Členové skupiny, byli často zmiňováni jako inspirační zdroj tvorby u autorů vystavujících z okruhu skupiny *Křižovatka*.

Spojovacím článkem mezi členy skupiny byla opozice vůči informelnímu umění, slovy Padrty chtěla skupina: „[...] *čelit převaze romantického sentimentu, dovedené v bezprostředně minulých letech cestou stále speciálnějších dílčích výzkumů hlubinných dějů lidské psychiky někdy až k povážlivým hranicím atomizace výtvarné vize a jazyka, v důsledku nadužívání lyrických metafor a symbolů všeho druhu, metod psychického automatismu, či spontánního gesta, s nimiž přišla zejména rozmanitá odvětví lyrické, neformální abstrakce*.“²¹¹ Zde bylo řečeno, čemu se chtěli členové skupiny vyvarovat a vůči kterému směřování v umění se vymezovali. I když ani tvrzení, že mezi tvorbou členů skupiny *Křižovatka* a informelem nejsou žádné spojitosti, není úplně přesné, „[...] *neboť v Křižovatce nejen koexistovaly projevy informální a malba gestická s nastupujícími nekonstruktivisty, ale výrazně se projevovaly i tendence syntetizující* [...]“.²¹² Jako protiváhu informelu a jeho sentimentálnímu směřování, chtěli postavit umění založené na racionalitě, Padrtou označované jako objektivní tendence, které „*jsou opačným pólem přemíře subjektivity obsažené v tomto umění romantického původu,*

²⁰⁵ Počátkem šedesátých let byla založena skupina Radar, Etapa, UB 12, Paleta vlasti, Křižovnická škola čistého humoru bez vtípu aj.

²⁰⁶ HLAVÁČEK 1990, nepag.

²⁰⁷ Výstava proběhla v březnu a dubnu 1964. Vystavovali Vladimír Burda, Richard Fremund, Jiří Kolář, Běla Kolářová, Karel Malich, Pavla Mautnerová, Vladislav Mirvald, Zdeněk Sýkora.

²⁰⁸ Jiří PADRTA: Katalog výstavy skupiny Křižovatka, Praha 1964, nepag.

²⁰⁹ Detailněji Padrta shrnuje ve stati K situaci, in: Výtvarné umění XVIII, 1968, 69–81.

²¹⁰ Jiří PADRTA: Katalog výstavy Nová citlivost, Brně 1968, nepag.

²¹¹ Ibidem nepag.

²¹² Josef HLAVÁČEK: Příběhy Jiřího Koláře, Praha 2000, 24,

opřeným o důsledné principy konstruktivního pořádku, proporce a čísla, zakotvené hluboko v zákonech matematicko-geometrických řad a struktur. ²¹³

Objektivní tendence a jejich hlavní směřování, tak jak je formuloval Padrta „*se pak staly základem formování celého hnutí, jež bylo označeno jako konstruktivistické.*“²¹⁴ Skupina *Křižovatka* chtěla skoncovat se skepsí a existenciálním podtextem přítomným v dílech autorů informelu. Stavěla proti nim optimismus a víru ve správnost lidského směřování, „*[...] tak se po celých desetiletích nadvlády filozofie úzkosti a odcizení znovu aktualizuje pojem naděje a důvěry ve smysl lidské existence, která se promítá na daleké pozadí myšlenky nového humanismu, zásadně odlišné od starých metafyzických konceptů.*“²¹⁵

Na rozdíl od informálního umění nebylo pro členy skupiny *Křižovatka* umělecké dílo uzavřenou statickou entitou, ale bylo dílem dynamickým a otevřeným. Kladli důraz na autonomii uměleckého díla, které nebylo výpovědí o autorovi a jeho duševních pohnutkách, ale vypovídalo samo o sobě, stávalo se neutrálním a autonomním předmětem vůči světu. Objektivní tendence se neobrácely dovnitř, ale naopak reflektovaly vztah ke skutečnosti a konkrétnímu světu. „*Tato pozice vyžaduje od umělce zvláštní vlastnosti a vybavení. Především nový druh citlivosti k dynamickému pohybu ve strukturách současné doby. Nezatížený starými modely danými tradicí, starými mytologiemi a symboly a jejich uměleckými formami – otevřený současnému světu, zaujatý jeho viditelnými jevy, jeho skrytými principy.*“²¹⁶

Přesto, že se skupina *Křižovatka* na své první výstavě odkazovala na objektivní tendence, ve skutečnosti k nim nepatřila ani polovina ze zde vystavujících. Někteří byli někde na pomezí mezi subjektivním a objektivním jako Jiří Kolář, Běla Kolářová a Vladimír Burda, jiní do Padrtova schématu nepatřili vůbec, to je případ Richarda Fremundy Pavly Mautnerové a zde vystavených děl Vladislava Mirvalda. Naopak v díle Zdeňka Sýkory a Karla Malicha se objektivní tendence projevovali již naplno. Sýkora zde prezentoval první kombinatorický obraz *Šedá struktura* (1963), která znamenala obrat ke zcela racionálnímu způsobu konstruování plochy obrazu. Malich vystavil konstruktivistické objekty z let 1963 a 1964. „*Prvá výstava Křižovatky tedy nejen demonstrovala, složitou, dramatickou a rozporuplnou situaci dnešního člověka nemůže vyjádřit pouze určitý názor a umělec, a že je postižitelná teprve v rámci celého nesmírného diferencovaného obrazu soudobé výtvarné kultury.*“²¹⁷

6. 1. Nová citlivost

Výstava *Nová citlivost* znamenala vyvrcholení tvůrčí činnosti skupiny *Křižovatka*.²¹⁸ Za myšlenkou na její uspořádání stojí jedna z vůdčích osobností skupiny Jiří Kolář a teoretik Jiří Padrta. Kromě nich se na výstavě organizačně podíleli Vlasta Čiháková, Zdeněk Felix a Miroslav Lamač. Na rozdíl od prvního skupinového vystoupení bylo na výstavě *Nová citlivost*

²¹³ PADRTA 1968, nepag.

²¹⁴ HLAVÁČEK 1990, nepag.

²¹⁵ PADRTA 1968, nepag.

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Výstava se konala v březnu-dubnu 1968 v Domě umění v Brně. Byla reprízována ve stejném roce v květnu-červnu v Galerii umění v Karlových Varech a v červenci-srpnu v pražském Mánesu. Pro katalog pražské výstavy přibyl pod názvem podtitul: *Nová citlivost: Křižovatka a hosté.*

zastoupeno mnohonásobně více autorů, kteří byli u pražské reprízy uváděni jako hosté.²¹⁹ To způsobilo, že ne všichni umělci vystavující na *Nové citlivosti* přesně zapadají do názorového schématu demonstrovaného v katalogu výstavy. K názorové rozrůzněnosti se Padrta vyjádřil v katalogu k výstavě, čímž si „kryl záda“ před případnými námitkami vůči nejednotnosti výtvarných projevů. Dle něj byl okruh vystavujících umělců na *Nové citlivosti* spřízněný citlivostí k soudobému světu rozmanitého charakteru, ale „*myšlenka, kterou tato senzibilita napájí a stimuluje, může mít a skutečně také má velmi rozmanité podoby. Může být přesná jako počítačový stroj a chladná jako horský vzduch, inspirovaná racionálními režimy dneška, jindy poetická, zaujatá definicí čistě lyrických hodnot. Je společným klimatem jak pro určitou část ryze abstraktních geometrických spekulací, tak pro nejlepší díl snah nového realismu, mechanického, kinetického či narativního umění.*“²²⁰

Význam výstavy tkvěl především v tom, že „*shrnuje směřování z různých podnětů ke konstrukci, racionalitě, geometrii, konceptu, s posud kladně přijímanou „novou přírodou“ technické civilizace.*“²²¹ Složení vystavujících se měnilo i během jejího reprízování. Kromě autorů *Křižovatky*, kteří byli v menšině, přibyli další tvůrci konkrétní poezie, bratislavští konstruktivisté a mnoho dalších umělců různého názorového spektra. Přínosem *Nové citlivosti* bylo kromě jejího interdisciplinárního zaměření zahrnujícího malbu, objekty, vizuální poezii a práce zabývající se vztahem obrazu a zvuku i to, že měla celorepublikový charakter. Objevilo se zde velké množství slovenských autorů nebo autorů českých, žijících a působících na Slovensku. Cílem výstavy nebylo manifestovat určitý program nebo tendence. „*Představuje-li přesto určitý počet výtvarných názorů, jež jsou si vzájemně více méně blízké, tedy se tak neděje ze žádných čistě formálních důvodů, ani snad pro uspokojení jakési skupinové prestiže. Vyvolala ji v životě prostá potřeba několika lidí – umělců a teoretiků – vyslovit se k některým otázkám současné orientace.*“²²²

Citlivost v názvu značila především pochopení k moderním schématům života. Tento termín se dle Padrty „*zrodil v onom kritickém přelomu padesátých a šedesátých let, rozhodujícím pro osudy velké části současného světového umění. Nebyl a není pouhým slovem, ale vlastnictvím a postulátem všech, kdo měli dost odvahy k radikální revizi stanoviska umělce ke světu, který se změnil jak ve svých viditelných aspektech, tak v hlubokých strukturách svého smyslu pro člověka.*“²²³ Představitelé *Nové citlivosti* se tímto prohlášením odvraceli od organické přírody. Důraz byl kladen na nově objevované skutečnosti vytvořené člověkem. „*Umění se znovu integruje do společnosti a má se stát angažovanou silou civilizačního procesu.*“²²⁴ Popření organické přírody jako zdrojů tvorby, úzce souviselo s opozičním postavením vůči poválečné lyrické abstrakci a informelu. Do popředí zájmu naopak vstoupila příroda nová, vytvořená člověkem v souvislosti s poválečnou civilizací. Tento přístup „*v krátké*

²¹⁹ Podrobný přehled o výstavě poskytuje bakalářská práce: Tereza PORUBOVÁ *Fenomén nové citlivosti v šedesátých letech dvacátého století*, KTF UK, Praha 2009.

²²⁰ PADRTA 1968, nepag.

²²¹ Eva PETROVÁ: *Impulzy šedesátých let: formování nové figurace*, in: *České umění 1939 – 1999, Programy a impulsy*, Praha 2000, 66.

²²² PADRTA 1968, nepag.

²²³ *Ibidem* nepag.

²²⁴ ŠEVČÍKOVÁ/ŠEVČÍK 2000, 13.

době pronikavě zrevidoval dosavadní filozofická i estetická stanoviska a s nimi i staré kategorie uměleckých hodnot. ²²⁵

Nelze si nepovšimnout, že v mnohém se programový text výstavy *Nová citlivost* přibližuje, nebo dokonce překrývá s esejem Jindřicha Chalupického *Svět, v němž žijeme*.²²⁶ Text byl o dva roky později použit jako umělecký program pro *Skupinu 42*.²²⁷ *Skupina 42* obracela svou pozornost na místa doposud pro umění nepodstatná, jako byla například městská periferie. „*Skutečností moderního malíře a básníka je prakticky město; jeho lidé, jeho dláždění, stojany a lampy, návěští jeho krámů, jeho domy, schodiště, byty. A tuto skutečnost zapírá, a zapírá ji, poněvadž se jí bojí, poněvadž je to svět, v němž žije, a moderní člověk se bojí tohoto světa, poněvadž by se v něm upamatoval na sebe – a on se sebe bojí.*“²²⁸ Podobně jako u skupiny *Křižovatka* Chalupický o dvacet let dříve formoval názor, že umělec by neměl být lhotejný k věcem a procesům, které ho obklopují, ale naopak by z něj měl čerpat a tím se dopracovat k modernímu výrazu. V šedesátých letech již byla situace jiná, společnost i civilizace se vlivem vědy a techniky posunula mílovými kroky, přesto jsou zde viditelné paralely, které směřují k odklonu od umění čerpajícího z romantické tradice devatenáctého století. „*Má-li umění nabýti ztraceného významu v životě jednotlivce, musí se vrátit k věcem, mezi nimiž a s nimiž žije. [...] Umění objevuje skutečnost, vytváří skutečnost, odhaluje skutečnost, ten svět, v němž žijeme, a nás, kteří žijeme.*“²²⁹

Mezi *Skupinou 42* a *Křižovatkou* se nabízí i jiná, a to přímá spojitost, ztělesňující se v osobě Jiřího Koláře a Jana Kotíka, kteří byli členy obou uskupení. Kolář, jakožto jedna z vůdčích osobností dění v kultuře šedesátých let, měl nepochybně vliv na samotné myšlenkové směřování *Křižovatky* a koncepce následné výstavy *Nová citlivost*, jak upozorňuje Hlaváček.²³⁰ Padrta vědomě na Chalupického navazuje, když píše: „*Svět, ve kterém žijeme, zformovaný lidskými mozky a rukama, se svou novou přírodou, kterou jsme postavili proti té původní, a který byl předmětem odporu i ošklivosti celých generací romantických básníků, je dnes po dlouhé době konečně opět přijímán valnou částí dnešního umění jako pozitivní zkušenost.*“²³¹

Právě samotný text katalogu *Nové citlivosti*, který ačkoliv proklamoval současné směřování, má svým vyzněním charakter manifestu. Tím zapadá spíše do modernistických teorií první poloviny dvacátého století. Výstava *Nová citlivost* nebyla důležitá jen z hlediska představení nejprogresivnějších tendencí a jejich shrnutí. V souvislosti s dalšími výstavami té doby znamenala přínos právě v tom, že nabízela i programové směřování, které vystavující zašitovalo. Ke srovnání se nabízí výstava *Aktuální tendence českého umění* v Praze, která měla být přehlídkou aktuálních přístupů v českém umění.²³² Bylo to vůbec poprvé, kdy přípravy na výstavu a samotný výběr děl a umělců nepodléhal cenzurnímu dohledu. V komisi pro výběr

²²⁵ PADRTA 1968, nepag.

²²⁶ Jindřich CHALUPECKÝ: *Svět, v němž žijeme*, in: Program D 40, 1939-1940, 4, 8. 2. 1940, 88–89.

²²⁷ Mezi členy byli František Gross, František Hudeček, Jiří Kolář, Jan Kotík, Kamil Lhoták, Ladislav Zívř, Miroslav Hák, Ivan Blatný aj.

²²⁸ CHALUPECKÝ 1940, 89.

²²⁹ *Ibidem* 89.

²³⁰ Josef HLAVÁČEK: *Nová citlivost*, in: Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000, [VI/1], Praha 2007, 221.

²³¹ PADRTA 1968, nepag.

²³² Výstavy se uskutečnily v roce 1966 u příležitosti kongresu Mezinárodní asociace výtvarných kritiků AICA.

zasedala tehdejší kunsthistorická elita.²³³ Přes veškerá pozitiva ve svobodě výběru si byli vědomi, že v rámci jednoho celku, nelze dokonale postihnout veškeré umělecké přístupy a názorové orientace. „*Naším úmyslem nebylo podat co možná úplné panorama současného českého umění, ani sestavit reprezentační soubor, který by se omezoval na jeho špičkové hodnoty, ale ukázat diference názorů, jež charakterizují jeho přítomný stav.*“²³⁴ Výsledný dojem byl spíše kritizován, ať už z hlediska chybějících osobností z řad výtvarníků nebo tendencí, které by se odlišovaly od soudobého světového umění.²³⁵ Výstava jako celek tak u mnohých vyvolávala dojem „*jisté fádnosti úrovně tehdejšího českého výtvarného umění.*“²³⁶ Ambice výstavy byly větší, než jaké mohla dosáhnout. Nenabízela žádný shrnující text k vystaveným autorům, kromě medailonu každého z nich, ve výstavním katalogu. Naproti tomu *Nová citlivost* se zaměřila jen na určité problémy, které zahrnuje do programového textu a přesto, že na ní vystavovalo velké množství autorů, celek působil kompaktním dojmem. Během šedesátých let byly dále důležité mezigenerační rozsáhlé výstavy *Rychnov 63*, na které se podílel Jiří Padrta nebo *Jeden okruh volby* v roce 1967.²³⁷ Výstava shrnující několik souběžně probíhajících tendencí, byla založena na „*principu svobodné volby, který dnes určuje stejně tak pozici umělce jako diváka. [...] Velmi dynamická a všestranně otevřená povaha nového vztahu mezi umělcem, dílem a divákem je nepochybně jednou z nejpozitivnějších změn, jichž dosáhlo moderní umění ve svém atomizovaném celku.*“²³⁸

Při zpětném pohledu se vůči *Nové citlivosti* vyjevují i jisté nedostatky, mající svůj základ v rozporu mezi textem k výstavě a samotnými autory na ní vystavujícími. „*Tento program nejen shrnoval některé progresivní tendence, ale zejména a překvapivě je také obhajoval. Jen zdánlivě se totiž tehdy na konci dekády už prosadily a staly se samozřejmými. A tak, paradoxně, z optiky dané chvíle zřejmě ještě nebylo možné v programu plně postřehnout další změnu, kterou doba i díla umělců Nové citlivosti nachystaly. Jako by se tu v nové, modifikované podobě hlásil ke slovu právě ten pól, kterému se oponovalo; pól ne snad přímo romantizující a subjektivizující, ale uznávající náhodu a chaos vedle řádu, zobrazení vedle abstrahované struktury či hravost, která usilovala o účast diváka a podtrhovala tak existenciální momenty volby.*“²³⁹ Padrta však ve starším textu, vztahujícím se právě ke konstruktivistickým tendencím rozvíjí myšlenkové pozadí, se kterým o dva roky později vytvářel text k *Nové citlivosti*. „*Mnozí dnes soudí, že zjevná převaha rozumové účasti algebraické či ryze technické spekulace vylučuje z tohoto umění poezii a redukuje výsledek tvůrčí operace na suché racionální schéma. Ve skutečnosti je tomu mnohdy naopak. Polidštěná*

²³³ Jindřich Chaloupecký, Miroslav Lamač, Jiří Mašín, Bohumír Mráz, Luděk Novák, Jiří Padrta, Petr Wittlich

²³⁴ Miroslav MÍČKO: Aktuální tendence českého umění, katalog výstavy, Praha 1966.

²³⁵ Vojtěch LAHODA: Rozvoj tvůrčích skupin 1958-1970: každodenní modernismus, in: Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000, [VI/1], Praha 2007, 119.

²³⁶ Ibidem 119.

²³⁷ Výstava se konala v Okresním muzeu v Písku pod kurátorským vedením Jana Kříže a vystavovali na ní: Jiří Balcar, Hugo Demartini, Bedřich Dlouhý, Zdena Fibichová, Josef Istler, Josef Klimeš, Jiří Kolář, Stanislav Kolíbal, Jan Kotík, Jan Kubíček, Karel Malich, Mikuláš Medek, Karel Nepraš, Ladislav Novák, Zdeněk Sýkora aj.

²³⁸ Jan KŘÍŽ: Jeden okruh volby, katalog výstavy, Písek 1967, nepag.

²³⁹ HLAVÁČEK 2007, 221.

*geometrie se stává mírou příslušnosti k technickým danostem naší civilizace, a tím i zdrojem
vyzařování nové poezie.* ²⁴⁰

²⁴⁰ Jiří PADRTA: Konstruktivní tendence, in: Výtvarné umění XVI, 6–7, 1966, 327.

7. Objekty na výstavě Nová citlivost

Stejně jako na první skupinové výstavě *Křižovatky* i na *Nové citlivosti* byla zratelná dominance prostorových objektů nad malbou nebo klasickou sochou, která se zde nevyskytovala vůbec. Bezprostřední „novinkou“ bylo prostředí, které vystavil Stano Filko. Z vystavujících umělců se objekty zabývalo hned čtrnáct autorů, z nichž klasickým sochařským vzděláním prošel jen Hugo Demartini, František Pavlů a částečně i Vladislav Mirvald, který se od sochařství obrátil k tvorbě op-artových obrazů. Reliéfní tvorbu, která se nachází na pomezí mezi obrazem a objektem, na výstavě prezentovali Kamil Linhart a Jiří Hilmar. Jistý problém v hodnocení objektů a vystavených prací na výstavě *Nová citlivost* představuje existence dvou katalogů. Jeden pro výstavu v Brně a Karlových Varech, druhý pro pražskou reprízu v témže roce. Katalogy se rozcházejí v soupisu vystavených děl i vystavujících umělců, jejichž počet se oproti prvním dvěma výstavám rozrostl o čtyři umělce.²⁴¹

Charakter objektů na *Nové citlivosti* je značně rozmanitý a nelze ho shrnout pod jedno označení. U většiny autorů se opakuje postup, při kterém jim přestalo stačit vyjádření v ploše a přirozeně tak „expandovali“ do prostoru. Přístupy umělců se lišily dle jejich přirozeného výtvarného vývoje. Přesto lze shledat několik podobných znaků. Jedním z nich je hledání řádu a systému. Většina autorů se na přelomu padesátých a šedesátých let svým výtvarným projevem blížila k informelu, vůči kterému se svou pozdější tvorbou reprezentovanou na *Nové citlivosti*, vymezují. To je případ Huga Demartiniho, Radoslava Kratiny nebo Běly Kolářové. Kratina se k tvorbě objektů dostal komplikovaným procesem práce se strukturální grafikou, stejně tak Kolářová skrze experimentování s fotografickými technikami. Pro oba jmenované autory je příznačný přechod od náhodných otiskovaných struktur k systematickému řazení prvků, přičemž náhoda již přestala být nosným prvkem a byla z díla zcela potlačena. U Kratiny se poté v jistém smyslu vrátila v jeho variabilech, které byly založeny na spoluúčasti diváka. Přičemž Kratina vytvořil systém, který je následně proměňován dle vůle diváka.

Zapojení diváka je jeden z dalších znaků příznačný pro více autorů. Hugo Demartini diváky přizýval na účast ve svých dílech spíše na psychologické rovině tím, že je nechává se odrážet ve svých chromovaných objektech. Stejný přístup je patrný u Jiřího Bieleckého, který prostřednictvím gravitabilů měnil návštěvníkům výstav prostor galerie. Naproti tomu objekty Stanislava Kolíbal, Karla Malicha, Jana Kubíčka nebo Běly Kolářové jsou více intimní a s přímým zapojením diváka, nepočítají.

Na *Nové citlivosti* se prostřednictvím vystavených objektů demonstroval nový vztah k materiálu, který je až na výjimky průmyslového charakteru. Objekty s jasně technicistními rysy se nejvíce přibližují programovému textu výstavy. U Běly Kolářové to byly předměty denní potřeby, které tvořily základ jejích děl. Karel Malich, Hugo Demartini nebo Jan Kubíček vytvářeli objekty z čistě průmyslových materiálů jako např. kovu, plechu nebo drátu a v závěru šedesátých let také z plexiskla. Jiří Bielecki tvořil své gravitabilly ze syntetické folie. Stanislav Kolíbal zůstal u klasické sádry, kterou v některých případech kombinoval s dráty. Naproti tomu Jiří Kolář využívá sobě vlastní materiál, jakým mu byl papír.

²⁴¹ Jiří Bielecki, František Pavlů, Zdeněk Sýkora a Jiří Valoch.

Další znakem je, že skupina *Křižovatka* a k ní přidružení autoři tvořili ve většině případů objekty konstruktivistické povahy. Již zde bylo zmíněno, že tvorba skupiny *Křižovatka* se kromě nových realistů v mnohém setkává se stejným směřováním u německé skupiny *Zero*.²⁴² Tvorba členů skupiny byla založena na „*představě samostatné, aktivní barvy v monochromii a představě rytmicko-seriální obrazové struktury*“.²⁴³ Tyto prvky se u nás v šedesátých letech uplatnily u velkého množství autorů z okruhu *Křižovatky*. Nejvíce v díle Hugo Demartiniho, Jana Kubíčka, Karla Malicha nebo Zorky Ságlové. Dále lze sledovat podobnosti ve využívání rastru, jako základu pro členění plochy. Využívání světla a jeho fyzikálních vlastností nebo jako v tvorbě Güntera Ueckera, používání netradičních materiálů tj. hřebíků, částí nábytku, perel aj.

7. 1. Jiří Kolář

Dílo Jiřího Koláře (1914–2002) bylo založené na práci s koláží a jejími dalšími transformaci, z nichž mnohé podoby a postupy sám vymyslel. Ač původně básník, prodělal podobný proces jako Jindřich Heisler, kdy mu vyjádření pomocí slov přestalo stačit „[...] *k vyslovení mnohovýznamnosti a mnohvrstevnatosti reality světa i lidského nitra*“.²⁴⁴ Přesto, jak připomíná Miroslav Lamač, „Kolář nikdy nepřestal být básníkem. [...] Používá sice techniky i metody koláže, ale nikdy neztrácí souvislost s řádem poezie.“²⁴⁵ Kolář ve svém díle z počátku padesátých let nejprve začal zkoumat vztah slova a obrazu prostřednictvím výtvarných interpretací vlastních básní, které doplňoval o fotografie nebo obrazy. „*Už v tomto zárodečném stadiu tedy Kolář obrazem otevírá nový prostor mnohovýznamovosti*“.²⁴⁶

Skrze metodu konfrontáže a reportáže, kterými začal slova nahrazovat obrazem na začátku padesátých let, se Kolář dopracoval k tvorbě vizuální neboli evidentní poezie, postupně se přelévající do tvorby objektů, které jsou ve své podstatě trojrozměrnými kolážemi v prostoru. Kolář ve svých asamblážích, chiasmážích, rolážích, prolážích a dalších metodách koláže, které rozvinul koncem padesátých let, využíval procesu destrukce původního celku k vytvoření nového výtvarného díla. Tvorba trojrozměrných objektů do Kolářova díla plně pronikla na začátku šedesátých let. První krok k překročení hranice mezi plochou a prostorem učinil ale již v průběhu padesátých let. Kolář tehdy „[...] *vytvořil symbolické objekty: umlčenou knihu se slepenými listy, knihu skoro upálenou, jakoby zachráněnou z hranice, knihu s vytrhanými stránkami, zastavený čas, symbolizovaný hodinovými ručičkami, které uvízly v provazové síti, počítadlo, jehož kuličky byly nahrazeny žiletkami*“.²⁴⁷ V *Počítadle* Kolář pracoval s nalezenými objekty a Lamač je řadil stále ještě po bok básní, kdy „*dráty lze chápat jako řádky a na ně navlečené žiletky jako znaky – ale zároveň má charakteristické vlastnosti Kolářových objektů, totiž ironicko-symbolické popření původní funkce*“.²⁴⁸ V tomto objektu se projevoval zcela surrealistický přístup. Objekt je možné číst několika způsoby. Evokoval mnoho významů přes možnost zranění až po nespécifikovatelnou agresi a nemožnost doteku. Prvky objektu byly

²⁴² Skupina byla činná v letech 1958–1966. Členové: Aubertin Bernard, Mack Heinz, Megert Christian, Piene Otto, Uecker Günther.

²⁴³ Dietrich HELMS: *Zero*, Mack, Piene, Uecker, in: *Výtvarné umění XVII*, 8, 1967, 325.

²⁴⁴ Miroslav LAMAČ: *Jiří Kolář*, Praha 1970, 5.

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ *Ibidem* 8.

²⁴⁸ *Ibidem*.

zároveň vytrženy z původního kontextu, který byl nahrazen jinými významy. Naproti tomu *Téměř upálená kniha* byla nalezeným předmětem, který nebyl dále nijak upravován.²⁴⁹ „V obou případech se ztrácí původní konvenční význam a hodnota věci je nahrazena kvalitami nového básnického symbolu. Jejich smysl zůstává však zachován a jaksi stále po ruce; tj. kniha zůstává knihou [...] a žiletky žiletkami. Tato okolnost je důležitá a pro veškeré další Kolářovo zacházení s předměty příznačná.“²⁵⁰

Prvek vytržení z původního účelu se později u Koláře dále rozvinul tím, že předměty vsazoval do nových souvislostí skrze proměny jejich povrchu, čímž docházelo k popření jejich původní funkce. „Nezáleží zde ani na samotném předmětu, ani na textu, jsou zbaveny významu. A v tom se Kolář výrazně odlišuje od surrealistů. Nevkládá do svých objektů žádnou podvojnost a místo surrealistické poetiky náhodných setkání uplatňuje řád kombinatoriky.“²⁵¹ Kolář se objektem plně zabýval v šedesátých letech, kdy využíval nejobyčejnějších věcí, jako jsou necky, válečky na nudle, talíře aj. přičemž díky zpracování jejich povrchu prostřednictvím chiasmáže je měnil v umělecké dílo. „Původní funkce těchto předmětů, připomíná jejich tvar, střetá se s novou uměleckou rovinou povrchu kolážovaného v řádu letristických chiasmáží nebo obrazových vzorníků. Objekt se tím mění ve znak, jenž je nositelem subordinované znakové struktury.“²⁵² V objektech které vytvářel za použití předmětů denní potřeby, není přítomný prvek destrukce, ale tímto aktem „[...] se snažil ne pouze oživit, aktualizovat nebo nahodit novou situaci, ale mířil mnohem dál. Na základě jakési nově vyvolané situace, jakési mozaiky trhlin, švů, jizev, šrámů, vrásek a zranění staví Kolář své rébusy, mystifikace, záhady, masky, dilema a jiné myšlenkové hry, jež provokují k úvahám a asociacím.“²⁵³

Kolář své objekty poprvé představil na již zmíněné výstavě *Objekt*, kde se prezentoval díly *Prádlo* (1963 – 1964) a *Uzlové písmo* (1963). Zde ještě nešlo o objekty, které bude Kolář vytvářet v následujících letech. *Uzlové písmo* nebo také *Uzlové básně* z tohoto období nazýval Kolář jako předmětné básně. „Kolářovy předmětové kompozice vznikají na zcela jiném duchovním základě než kompozice dadaistů. Hlavní ideou není poetika náhodného setkání různorodých předmětů nebo zasazení náhodného prvku do nepřiměřeného prostředí, nýbrž promyšlené řazení elementů, evidujících naši každodennost.“²⁵⁴

Trojrozměrné objekty, které se pro něj stanou typickými, představil až o rok později na výstavě *Obraz a písmo*.²⁵⁵ Zde vystavil deset svých objektů z let 1963 – 1964, z nichž je v katalogu reprodukován *Globus*. Na skutečném Globusu je nejdůležitější jeho povrch, který představuje miniaturizovaný model zeměkoule. Tím, že Kolář tento povrch chiasmáží, kterou k tomuto účelu u svých objektů využíval nejčastěji, dovedl svůj přístup ad absurdum. „A tak

²⁴⁹ Padrta ji datuje do období těsně po druhé světové válce, in: JIŘÍ PADRTA: *Básník nového vědomí*, in: Jiří Kolář, Praha 1993, 74.

²⁵⁰ PADRTA 1993, 74.

²⁵¹ PETROVÁ 1966, 306.

²⁵² LAMAČ 1970, 9.

²⁵³ Susanne BOROVA: *Okřídlené antagonismy*, in: Jiří Kolář: *koláže a objekty*, katalog výstavy, Praha 1993, 9.

²⁵⁴ Eva NEUMANNOVÁ: *Cesty k umění*, in: Jiří Kolář: *koláže a objekty*, katalog výstavy, Praha 1993, 7.

²⁵⁵ Výstava *Obraz a písmo* se konala v Galerii Václava Špály, Praha 1966.

konečně vzniká i ono vzrušující napětí mezi variacemi myšlenek a poezií v nevyčerpatelných vztazích, rozmanitých stupních abstrakce i reálnosti. ²⁵⁶

Na *Nové citlivosti* vystavil Kolář dvanáct svých prací, z nichž tři byly prostorové objekty s explicitními názvy *Koník* (1964), *Lod'ka* (1964), *Jablko* (1965). Rozměrný *Koník* a *Lod'ka* jsou zvláštními druhy objektů. Jsou to zvětšené „skládanky“ jaké známe z dětských her. Zachovávají si svůj původní tvar i smysl. Nejsou z obyčejného papíru, ale z Kolářových koláží. „*Tyto obří objekty stávají se i jakými apoteózami nejprostších věcí [...]*“ ²⁵⁷ Objekt *Jablko* je na rozdíl od předchozích dvou, umělým obrovským jablkem, jehož povrch je polepen útržky novinových listů, nepracuje tedy se systémem skládaného objektu. *Jablko* zastávalo v Kolářově tvorbě zásadní význam. Za svůj život jich vytvořil několik a společně se symbolem hrušky se pojí k jeho osobní mytologii. „*Jablko je Kolářův totemický předmět.*“ ²⁵⁸

V Kolářových objektech byla přítomna reakce na americké pop-artisty a francouzské nové realisty. Obě rozdílné skupiny umělců používaly předměty denní potřeby, které následně přetvářely - akumulací, jako u nových realistů, nebo je vytrhávaly z jejich přirozeného prostředí a stavěly ironicky na piedestal, jako pop-artisté. Kolářův přístup byl však ve svém důsledku daleko senzitivnější a intimnější. Objekty na *Nové citlivosti* byly svým charakterem většinou neexpresivní a nesentimentální povahy. Kolář se v katalogu k výstavě vyjádřil slovy, za kterými je možné hledat již několikrát zmíněný distanc od informelu: „*Jsou mi blízcí ti umělci (parafrázováno podle Leviho-Strausse), kteří si uvědomují, že povyšování osobních úzkostí nebo osobních stavů na umělecké problémy nese sebou nebezpečí, že vyústí v jakousi metafysiku nebo umění pro švadleny.*“ ²⁵⁹

U většiny umělců byla nesentimentální povaha jejich díla dána příklonem k racionalitě a k novým způsobům vyjádření, zatímco u Koláře vyvěrala z jiných pohnutek; pramenila z jeho rodinného původu. Již v jeho básních z čtyřicátých let je přítomno porozumění a příklon k „obyčejnosti“ života a lidí, proto u něj hraje tak významnou roli samotný výběr předmětů, které jsou většinou z tohoto života převzaty. „*Tyto obyčejné věci tady vůbec nejsou lhostejné: jsou inventářem onoho chudého světa, který byl světem Kolářova mládí.*“ ²⁶⁰

7. 2. Jan Kotík

Jan Kotík (1916–2002) patřil, stejně jako Kolář ke *Skupině 42*. Na *Nové citlivosti* vystavil, jakožto malíř, především své malby. Kotík se však již od počátku šedesátých let zajímal i o objekt, který chápal jako jakýsi mezistupeň mezi obrazem a věcí, čímž narušil zažité hranice, jež Padrta nazval jako „*expedice za hranice dosaženého.*“ ²⁶¹ Myšlenky na překročení malířského plátna měl Kotík již počátkem padesátých let: „*Objekt popírající tabulový obraz byl by rigorózní věc.*“ ²⁶² První objekty založené na práci s plátnem a jeho vypínání do

²⁵⁶ Jiří PADRTA: *Obraz a písmo*, katalog výstavy, Praha 1966, nepag.

²⁵⁷ LAMÁČ 1970, 9.

²⁵⁸ Jindřich CHALUPECKÝ: Příběh Jiřího Koláře, in: Jiří Kolář, Praha 1993, 39.

²⁵⁹ Odpověď na otázku: Čí úsilí považujete v současném světovém umění za blízké Vaší práci – a které myšlenky ještě kromě toho oceňujete?, in: PADRTA 1968, nepag.

²⁶⁰ CHALUPECKÝ 1993, 39.

²⁶¹ Jiří PADRTA: Jan Kotík, in: *Literární listy* 4. 7. 1968, 8.

²⁶² Citováno, in: Ludmila VACHTOVÁ: Okolo Jana Kotík, in: *Výtvarné umění*, XVII, 7, 1967, 317.

trojrozměrných útvarů začal Kotík vytvářet na počátku šedesátých let. „*První prostorové malby ještě vycházely především ze sochařské následnosti, ale zcela osvobodily malbu z vazby na konvenční podobu obrazu – mohla reagovat na prostorové vztahy, stávala se součástí objektu, stávala se malbou – objektem v tom nejdoslovnějším smyslu, tak jak jí již byla ve smyslu ideovém konceptuální.*“²⁶³

Na první výstavě *Nové citlivosti* vystavil dle seznamu prací objekt *Krychle* (1967) a *Malbu v prostoru* (1967). V katalogu je však reprodukován *Objekt* (1967), který je dle fotografie spíše reliéfem, než objektem. Na druhé výstavě v Praze vystavil už jen *Krychli*, ale v katalogu je reprodukováno dílo s označením *Objekt* (1967), v mladší literatuře označovaný jako *Možné pohyby*.²⁶⁴ Kotík v tomto období své tvorby pracoval s objektem na rozdíl od ostatních účastníků *Nové citlivosti* velmi malířským způsobem. Barva v nich hraje nezastupitelnou úlohu a objekt v podstatě slouží jako malířské plátno, které je pomocí dřevěných konstrukcí napínáno do podoby objektu. *Krychle* z toho schématu vypadá. Není klasickou krychlí, ale kvůli vystupujícím oválným prvkům na jejích všech stranách je jí znemožněna funkce jak stání, nebo v případě, že by se jednalo o hrací kostku, možnost otáčení. Základní stereometrický tvar je tedy přidáním dalších prvků změněn do podoby objektu, jehož stěny jsou pomalovány barvou na každé straně jinou. Na rozdíl od Karla Malicha nebo Radoslava Kratiny nepoužíval Kotík pouze základní barvy.

Další objekt nazvaný *Malba v prostoru* byl vytvořen z akrylu, papíru a plátna napnutého na dřevěné konstrukci. Stále je zde přítomno malířské gesto „*to je objektivizováno, podřizováno racionální struktúře obrazové plochy.*“²⁶⁵ Kotík ve svých objektech potlačil malbu až na začátku sedmdesátých let, kdy se jeho objekty stávají monumentálními. V šedesátých letech naproti tomu pracoval s objektem v rámci přesahu malby, kterou se snažil oprostít od symbolů. „*Je mi blízké úsilí o objektivizaci tvárných prostředků a jejich chápání a užívání jako konkrétní reality (včetně prostoru). To znamená vyčištění malby od iluzí a symbolů. Za stejně důležité pokládám všechny pokusy o vtažení diváka do hry. Přesněji řečeno o změnu diváka v uživatele díla.*“²⁶⁶ Kotík se svými objekty pokoušel diváka vtáhnout do hry tím, že jeho objekty bylo možné otáčet. „*Malba tedy opět vstoupila do prostoru, tentokrát s potencionální účastí diváka, který se proměnil z pasivního přihlížitele na aktivního spoluaktéra.*“²⁶⁷ Kotíkovy snahy se v tomto směru kryjí se stejným přístupem Radoslava Kratiny, jehož variabily také vyžadovaly aktivní účast diváků.

Zároveň se v souvislosti s Novou citlivostí vyznal ke vztahu k moderní civilizaci, kterou je dle něj nutno v oblasti umění brát v potaz se všemi jejími stránkami. „*Současná civilizace, včetně právě všeho toho, v čem my dnes žijeme, je realitou, jež je nutno akceptovat ve smyslu její změny. [...] Důsledky těchto úsilí (které spolu úzce souvisí) mohou vést, a jsem přesvědčen, že povedou – k určitým strukturálním změnám v životě společnosti, tj. lidu. Ovšem tyto konečné důsledky nejsou závislé na umělcích. Ti svou aktivitou vytvářejí pro ně*

²⁶³ Jiří VALOCH: Poznámky k dílu J. K., in: Jan Kotík 1936-1996, katalog výstavy, Praha 1996, 18.

²⁶⁴ Iva MLADIČOVÁ: Jan Kotík 1916-2002, Praha 2011, 121.

²⁶⁵ Iva MLADIČOVÁ: Jan Kotík 1916-2002, Praha 2014, 72.

²⁶⁶ Odpověď na otázku: Čí úsilí považujete v současném světovém umění za blízké Vaší práci – a které myšlenky ještě kromě toho oceňujete?, in: PADRTA 1968, nepag.

²⁶⁷ VALOCH 1996, 18.

*předpoklady.*²⁶⁸ Kotíkovy objekty jsou velmi těžce čitelné a přítomnost malířských prvků z nich vytváří až manýristické výtvary, což bylo způsobeno obdobím hledání správného přístupu v práci s prostorem.

7. 3. Běla Kolářová

Dílo Běly Kolářové (1923–2010) mělo mnoho poloh, které se přelévaly skrze média fotografie, koláže až po ilustraci. Kolářová byla autodidakt a její dílo se vyznačovalo nepřeborným množstvím variací a přístupů. Kolářová jakožto životní partnerka Jiřího Koláře ovlivňovala jeho tvorbu, stejnou měrou, jako on ovlivňoval její. V přístupech obou umělců je možné spatřovat nejrůznější paralely, ať už výběrem obyčejných materiálů, tak příklonem k systému a řádu. Kolářová nejprve začínala pracovat s médiem fotografie, od kterého se postupnými kroky dostala k reliéfním asamblážovým objektům. Během padesátých let se věnovala klasickému fotografování pražských periferií, od kterých přešla k experimentům v černé komoře bez použití fotoaparátu. Zásadní předěl v jejím díle představoval soubor *Stopy* (1961), který vznikl otiskováním materiálů do měkkého parafínu z čehož následně, vzešly fotografické negativy. Vznikaly tak fotografické materiálové struktury, které Jiří Valoch vztahuje do souvislosti s informelem padesátých let. „*Běla Kolářová reagovala na problematiku materiálové struktury, kterou přinesl informel jako na možnost aktualizovat ryzi estetické kvality, které jsou v materiálu přítomny.*“²⁶⁹

Princip přímého otisku využila ve *Vegetázích* (1961) a *Fotokolážích* (1961), kdy vkládala předměty přírodní povahy nebo denní potřeby jako např. zápalky, zrnka máku aj. přímo do promítacího přístroje. Konkrétní předměty byly vždy jednoduše organizovány na umělém negativu. Předměty zde „*nejsou proto, aby byly zobrazeny, ale naopak aby fungovaly jako neodkazující vizuální objekt.*“²⁷⁰ Již v těchto pracích je počátek budoucího přístupu Kolářové, ze kterého vynechala fotografii a předměty nechala působit v organizovaných schématech podřízených řádu. Nejprve se toto tíhnutí projevilo v řadě fotografovaných aranžovaných seskupeních nejrůznějších předmětů. Prostřednictvím využití drobných předmětů z domácnosti, většinou banální povahy, je do jejich charakteru vnášena nová estetická kvalita jako např. u prací *Štěstí v neštěstí* (1963) nebo *Zátky* (1964). Tato díla předznamovala definitivní předěl v tvorbě Kolářové, která od fotografie přikročila k tvorbě reliéfních asambláží „*určované různými principy skladby, jimž je podřízeno velké množství drobných předmětů stejného druhu.*“²⁷¹ Skládání průmyslově vyrobených prvků do pravidelných kompozic souzní s tendencemi nové citlivosti. „*Běla Kolářová začala originálně přehodnocovat impulsy dada [...]. Zvýšenou pozornost věnovala drobným všedním reliktním současně civilizace, součástí její tvorby byl přirozený smysl pro hravost, hru, deformaci původního významu a humor.*“²⁷²

²⁶⁸ PADRTA 1968, nepag

²⁶⁹ Jiří VALOCH: Běla Kolářová: fotografie z počátku šedesátých let ze sbírek Moravské galerie v Brně, katalog výstavy, Brno 1992, nepag.

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ Ibidem nepag.

²⁷² Marie KLIMEŠOVÁ: Experiment, řád, důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové, in: Experiment, řád, důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové, katalog výstavy, Olomouc 2006, 11.

Na výstavě *Objekt*, které se účastnila, vystavila *Vzorník I. a II* (1964-1965). „*Vzorník ji poskytl neutrální pole, pravidelnou strukturu, možnost uspořádat prvky do rastru mřížky, která je neuzavřená, která se může rozpínat a která je tak fragmentem množiny světa.*“²⁷³ Samostatně Kolářová prvně vystavovala v roce 1966 v Galerii na Karlově náměstí.²⁷⁴ Vachtová v textu k výstavě s porozuměním popsala tvorbu Kolářové. „*Nejde tu o posedlost a přetlak, který vede k sebevyjádření, ale o trpělivé soustředění, pro něž je invence právě tak důležitá jako smysl pro pořádek, jehož úkolem je nalézt a dodržet systém. Když už byl systém nalezen, je jeho popsání velmi prosté: rytmizovaná plocha, na níž jsou kombinovány elementy na základě příbuznosti. Vnější rámec a motiv organizace tvoří globálně aplikované zásady geometrie osové a středově souměrné.*“²⁷⁵

Na *Nové citlivosti* Kolářová vystavila fotografie, koláž a pět asambláží z nich např. *Ostří na ostří* (1967), *Stavebnice* (1967), *Tučňáci* (1967), *Pětkrát čtyři* (1967) a *Osmistěn* (1967).²⁷⁶ V katalogu na položené otázky odpověděla citátem Martiala Raysse, který osvětluje její přístup a zájem v umění.²⁷⁷ „*Pocítil jsem v sobě touhu uniknout smrti, pocítil jsem potřebu založit nový morální postoj, který by nespekuloval s dojetím, s buněčným hnitím, s nezbytnou degradací člověka a předmětů odsouzených ke zchátrání. Chtěl jsem svět nový, aseptický, čistý a na úrovni užívaných technik, rovnocenných s technologickými objevy moderního světa.*“²⁷⁸ Svůj vztah k moderní civilizaci, který byl pro představitele nové citlivosti tak důležitý, charakterizovala s odkazem na uvedený citát takto: „*Proto také potřebuji pro své umění i civilizaci. Jsem přesvědčena, že se bez ní nemůže obejít žádný současný umělec, jako se neobešel žádný umělec minulých věků bez přírody.*“²⁷⁹ Vystavené objekty demonstrovaly již nalezené principy tvorby „*důraz na napětí abstraktního řádu a konkrétního předmětu a seriální manipulaci s konkrétními předměty, jež obohacovala o možnost metaforického čtení, vyplývajícího z paměti předmětu anebo z jejich literárních asociací.*“²⁸⁰

Reliéfni asamblážové objekty složené z předmětů každodenní potřeby se vyznačovaly smyslem pro řád. „*Podobně jako Kolář, ale i třeba Zdeněk Sýkora pracovala Kolářová v rastru s intuicí, manipulovala se základním geometrickým rozvrhem plochy s cílem pro vyvážení řádu a jeho narušování.*“²⁸¹ Typické pro její asambláže z tohoto období bylo, že v jedné asambláži je vždy důsledně použit jeden předmět v jeho nesčetných multiplikacích jako např. sponky do vlasů, sirky, patentky, špendlíky aj. Pro Kolářovou je na rozdíl od ostatních umělců na *Nové citlivosti*, kteří cílili na přesah do prostoru, důsledné omezení na plochu. Kolářová nikdy úplně nezasáhla do prostoru, ale dílčí problémy řešila důsledně v rámci asamblážových reliéfů v ploše.

²⁷³ Ibidem 12.

²⁷⁴ Ludmila VACHTOVÁ: Běla Kolářová, text výstavy, Praha 1966, nepag.

²⁷⁵ Ibidem.

²⁷⁶ Na obou verzích výstavy vystavila Kolářová stejná díla.

²⁷⁷ Martial Raysse (1936) je francouzský umělec. Vytvářel neo-dadaistické objekty a asamblážemi ironizujícími konzumní společnost druhé poloviny dvacátého století.

²⁷⁸ Odpověď na otázku: Jaký je Váš vztah k současné civilizaci a co soudíte o její orientaci z hlediska současného umění?, in: PADRTA 1968, nepag.

²⁷⁹ Ibidem.

²⁸⁰ KLIMEŠOVÁ 2006, 14.

²⁸¹ Ibidem 12.

Kolářová patřila ke skupině *Křižovatka* od jejího založení. Jak připomíná Marie Klimešová: „*V okamžiku, kdy byla zahájena první výstava Křižovatky, stála na rozmezí, v její tvorbě se začíná prosazovat nová věcnost. [...] Její tehdejší výtvarnou tvorbu bychom mohli vnímat i jako jakousi tichou formu provokace – tam, kde muži řešili abstraktní pojmy a manipulovali s čistými geometrickými prvky, zůstala Běla Kolářová konkrétní a osobní, ale se stejnou vnímavostí vůči principu matematické variace.*“²⁸²

7. 4. Karel Malich

Karel Malich (1924) jeden z hlavních a ve svém projevu nejradikálnějších představitelů sochařství šedesátých let, neprošel během svých studií sochařským školením na žádné z uměleckých škol. Jeho výtvarné zaměření se zprvu soustředilo na grafickou tvorbu.²⁸³ V padesátých letech vytvářel koláže a kvaše v duchu lyrické abstrakce. Náznaky počátku zájmu o prostor se u Malicha objevily na přelomu padesátých a šedesátých let ve schématech abstrahované krajiny, kdy se ale stále pohyboval v rámci plochy, do které zapojoval nalezený materiál jako korek, provázky nebo kameny. „*Vycházel nadále z inspirací z přírody, avšak nahrazoval iluzivní obraz viděného abstrahováním základních stavebních forem – linie, vlnovky, kruhu či oválu, s nimiž na ploše pracoval [...] Snaha o vyvolání prostorového dojmu vyústila k tomu, že čáry nahradil liniemi drátů, které vystupovaly z plochy podkladu*“²⁸⁴ Zásadní přelom představují v jeho tvorbě, ale i v českém umění vůbec, první repetitivní reliéfy *Bílý reliéf* (1963) a *Černý reliéf* (1963).

K vyložení prostorovým dílům dospěl v polovině šedesátých let v řadě objektů, vytvářených nejprve z obyčejných materiálů např. papírových rour nebo lepenky. Jedním z prvních Malichových objektů byla *Černobílá plastika* (1964 – 1965). V tomto díle je hlavním prvkem průřez hmoty s odkrytím jejího vnitřku. Od tohoto momentu se Malichův výtvarný projev vizuálně přiblížil aktuálním konstruktivním tendencím a prostorová tvorba zůstala ve středobodu jeho zájmu i v následujících letech. Přesto, že v názvech Malichových objektů často dominuje slovo plastika, mluvíme z dnešního hlediska o objektech.

Na *Nové citlivosti* vystavil osm svých prací z let 1967 – 1968, mezi nimiž dominovaly, až na jeden reliéf, objekty vytvořené především z umělých hmot, dřeva a hliníku např. *Modrý a stříbrný koridor* (1967-1968) nebo *Žlutý koridor* (1967).²⁸⁵ Malich je jedním z autorů, kteří se svou tvorbou a především jejím myšlenkovým pozadím odklání od Pádrtou proklamovaných myšlenek v textu k výstavě, protože „*[...] pramen a směřování jeho díla jsou docela jiné.*“²⁸⁶ Malich, i přesto, že výsledkem jeho děl je abstraktní, vycházel vždy z konkrétních prožitků a základním inspiračním zdrojem pro něj již od začátků tvorby byla krajina. „*Krajina byla pro něho [...] napětím a proměňováním přírodních živlů a stejně pak svou plastiku chápal jako dynamický prostor neviditelných energií.*“²⁸⁷ Tato tendence se nejmarkantněji odrazila

²⁸² Ibidem.

²⁸³ Malich studoval mezi lety 1950–1953 na Akademii výtvarných umění v ateliéru grafiky prof. Vladimíra Šilovského.

²⁸⁴ ŠETLÍK 1996, 129.

²⁸⁵ Dále zde vystavil díla: *Mosazná plastika* (1967– 1968), *Prostorová plastika* (1968), *Prostorová plastika* (1967), *Modrozlatočerná plastika* (1967), *Prostorová modrozlutočerná plastika* (1967), *Bílý reliéf* (1967).

²⁸⁶ Jindřich CHALUPECKÝ: *Nové umění v Čechách*, 1994, 68.

²⁸⁷ Ibidem.

v objektech ze sedmdesátých let, kdy pomocí drátů a provázků zhmotňoval proudění energií a vytvářel tak volně zavěšené kompozice v prostoru, které se pro Malichovu tvorbu staly signifikantní. Malich již pracemi z šedesátých let směřoval k „odhmotnění“, kterého dosáhl právě v následující dekádě, a tím se připojil k vlně umělců usilujících o dematerializaci umění. Nejprve ale musel projít obdobím, kdy zhmotňoval to, co ho nejvíce fascinovalo, čímž byla témata jako energetické koridory, vesmír, proudění světla aj. Malich však na rozdíl od Milana Dobeše, který se zajímal o stejná témata, zpodobňoval danou tematiku více v přeneseném smyslu prostřednictvím abstrakce. Zatímco přístup Dobeš je více technicistní. Již v druhé polovině šedesátých let Malich přemýšlel o způsobu, jak plastiku odhmotnit a tím jí co nejvíce přiblížit neviditelným prvkům a procesům v přírodě, které ho fascinovaly. „*Všechny druhy a způsoby vyjadřování jsou zobrazující. Všechny ostatní pokusy (art povera apod.) v dobových realizacích pracují způsobem odlišným. Mám na mysli růst trávy, umělý mrak. Dokud se člověk nezabývá používáním starého způsobu vyjadřování (barva, hmota, kapalina, plyn apod.), bude vždycky vytvářet estetické výrobky. Co ale s tím?*“²⁸⁸

Jestliže Padrta označil v textu k *Nové citlivosti* za inspirační zdroj umělců novou přírodu, vytvořenou člověkem, která se staví proti organické přírodě, Malich do tohoto schématu nezapadá a přímo mu odporuje, „[...] *při vši dvojdomosti jeho tvorby integrující reduktivní abstrakci s archetypální symbolikou, prvky romanticky meditativní s prvky racionálně konstruktivními, lze pozorovat příklon k oné stránce dialektiky zacházení s materiálem a viděním, která se od uspořádanosti, rozumové utříděnosti a chladné objektivnosti spíše odvrací.*“²⁸⁹ Malich tedy nezapadá do Padrtou připraveného schématu, kvůli kořenům své tvorby, které nepopírají organickou přírodu, ale naopak z ní čerpají. Naproti tomu vizualitou svých děl z daného období, kterou lze charakterizovat geometrickými formami, hladkým povrchem, použitým materiálem a zájmem o průniky hmot, na výstavu *Nové citlivosti* „patřil.“

Malichovy objekty vystavené na *Nové citlivosti* byly konstruovány ze stereometrických útvarů, které „*působily jako projekty geometricky uspořádaných prostorů.*“²⁹⁰ To lze sledovat např. v objektu *Prostorová plastika* (1968) ve kterém se uplatňuje princip prořezávání materiálu, v tomto případě mosazi. Na kruhu, který tvoří základnu výslednému objektu, jsou kompozičně rozprostřeny základní, stereometrické útvary. V tomto případě válce, které jsou systematicky prořezávány. Jednotlivé prvky vzájemně zasahují jeden druhému do prostoru, který je obklopuje. Podobný princip průniku hmot Malich využil u již zmíněné *Černobilé plastiky*, ve které na rozdíl od *Prostorové plastiky*, která přiznává materiál, který ji utváří, hraje důležitou úlohu barva.

Plastičnost některých vystavených objektů podtrhuje jejich barevnost založená na kontrastu černá – bílá, modrá – žlutá atd. Důležitost barvy v Malichových objektech je patrná i z toho, že se vyskytuje v jejich názvu jako např. u objektu *Žlutomodrá plastika* (1968). V tomto objektu z kovu a hliníku, je opět přítomný princip práce s průnikem hmot. Zároveň se jedná o pomyslné koridory energií, z nichž jeden prvek až agresivní modrý hliníkový paprsek protíná

²⁸⁸ Citováno, in: Malich, katalog k výstavě, Praha 2013.

²⁸⁹ HLAVÁČEK 2007, 222

²⁹⁰ ŠETLÍK 1996, 129.

žlutou desku. Malich jakožto kreslíř a grafik uvažoval o prostoru v barvách, které se mu s ním pojily. „Dalo by se o nich říci, že byly výtvarnými básněmi na geometrické téma. Vznikly z rekonstrukce řádu skutečnosti. [...] Z pojetí forem, jež ve svých kompozicích staví do prostorových vazeb, je zjevné, že Malicha zajímá především osobní výklad redukce přírodního obrazu do geometrických forem, nikoli aktuálnost programu konstruktivismu nebo minimal-artu.“²⁹¹

Malich se koncepcí svého směřování vzdaloval do programu *Nové citlivosti*, stejně jako mnoho dalších autorů uvedených na výstavě. Jak již bylo řečeno, české prostředí se vyznačovalo v šedesátých letech názorovou rozrůzněností a vytvořit uskupení umělců, kteří by všichni do jednoho pracovali se stejným myšlenkovým pozadím, bylo téměř nemožné. Není proto třeba do krajních důsledků zkoumat a kritizovat Padrtu za jeho koncept výstavy, která i přes tyto nedostatky, splnila svůj účel a na dlouhou dobu se stala tím nejzajímavějším na poli skupinového vystavování. Malich patřil k nejsilnějším osobnostem, působících na umělecké scéně od šedesátých let. Jeho tvorba je v podstatě soliterní a nemá v našem prostředí žádné konotace. Přesto je třeba přiznat, že pro Malicha nebyl svět „technické“ přírody cizí. Proudění energií a další problémy, kterými se zabýval, bylo v šedesátých letech podrobováno zkoumání vědeckého rázu a Malich sám v katalogu k výstavě na položenou otázku odpověděl: „*Mám rád tento umělý svět, protože mu předcházelo velké poznání přírody života, a jeho geniálního Tvůrce – odborníky.*“²⁹²

7. 5. Stanislav Kolíbal

Tvorba Stanislava Kolíbala (1925) prošla během jeho života několika fázemi tvůrčího vývoje od malby, k tvorbě objektů a prostorových modelů situací. Přesto, že podobně jako Malich a další, neprošel sochařským školením, profiloval se po celou svou uměleckou dráhu především jako sochař. Během vysokoškolských studií získal grafické a scénografické vzdělání, což později i ve své tvorbě uplatnil.²⁹³ Kolíbal během padesátých let vycházel z figurace, kterou natrvalo opustil počátkem šedesátých let. Již ve svých raných ženských figurách z padesátých let řešil témata, která se pro něj stanou markantní i v letech následujících, mezi nimi byla nejsilněji přítomna labilita, časovost nebo lineárnost. Tyto ženské figury ze sádry, inspirované archaickou plastikou Egypta a Blízkého Východu např. *Sedící* (1957) nebo *Odpočívající* (1957), jsou oproštěny od detailu a popisnosti, zůstal jen objem a tvar. Z ženského těla zbyla abstrahovaná silueta, která nahradila a zastoupila vše ostatní. „*Organický tvar, měkká obrysová linie, rafinovaná kompozice a hladký povrch jsou důležitější než skladba hmot a objemů, sochou prochází jakési vlnění, které nikde nezačíná a nikde nekončí. Tyto sochy jsou články určitého konceptuálního řetězce, ústícího v šedesátých letech do popření figury, k níž se již nikdy nevrátil.*“²⁹⁴

²⁹¹ Ibidem 129.

²⁹² Odpověď na otázku: Jaký je Váš vztah k současné civilizaci a co soudíte o její orientaci z hlediska současného umění?, in: PADRTA 1968, nepag.

²⁹³ Od 1945–1951 studoval v ateliéru grafiky u prof. Antonína Strnadela na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Mezi lety 1951–1954 na Akademii múzických umění na Divadelní fakultě scénografie u prof. Františka Trösterera.

²⁹⁴ Václav ERBEN: Sochařství, in: Ohniska znovuzrození: České umění 1956–1963, katalog výstavy, Praha 1994, 150.

Počátkem šedesátých let se v jeho tvorbě objevil zájem o geometrické tvarosloví, vystavěné na tématech lability, která je přítomna například v díle Američanů Richarda Serry nebo Alexandra Caldera. Calderovo dílo zde v průběhu šedesátých let vešlo díky článkům v uměleckých periodikách ve známost.²⁹⁵ Naproti tomu Serra a jeho monumentální tvorba zde byla známá spíše okrajově a vychází z jiných pohnutek než Kolíbal, přesto, že téma lability je v něm také přítomno, ale v jiném, fyzickém smyslu.²⁹⁶ Kolíbal a jeho zájem o labilitu nesouvisel s hrou s tvary, ale šlo o vyjádření životního pocitu, jak sám řekl: „*Nezajímají mne tvárné problémy, ale socha jako výraz bytí.*“²⁹⁷ Chalupecký nazval Kolíbalův přístup k tvorbě, který je vždy založen na myšlence a není v něm prostor pro náhodu nebo spontaneitu, přístupem „*filozofickým*“.²⁹⁸ Zároveň kriticky dodal: „*Místo plastického zhmotnění myšlenky může vzniknout její ilustrace. Stává se to někdy i Kolíbalovi.*“²⁹⁹

Dalším tématem jeho objektů z šedesátých let, je „*zkoumání polarity mezi geometricky ohraničeným, neosobním, obecným na jedné a měkkým, organickým, individuálním na straně druhé. Kolíbala nezajímá pouze prezentace dvou protikladů, zviditelnění dvou pojmů, ale především vzájemná souvztažnost těchto dvou podob.*“³⁰⁰ Tématem se mu stal řád a jeho narušení, polarita mezi rozdílností v uspořádání obou těchto základních společenských a kulturních prvků.

Na *Nové citlivosti* v Praze vystavil Kolíbal tři sádrové objekty z roku 1968, a to *Bývalý kruh*, *Mizející tvar* a *Papírový pomník*.³⁰¹ *Papírový pomník* je ve svém konečném důsledku stéla, která má upomínat na čas a jeho působení. Papír v názvu odkazuje na efemélnost tohoto materiálu a samotný objekt působí, hlavně na černobílých fotografiích, jako papírový. I ono roztržení ve vrchní části nás přivádí na myšlenku pomíjivosti. *Papírový pomník* hrozí, že se roztrhne na dvě části, jako když se trhá list papíru. Zde je přítomna ona doslovnost a ilustrativnost, které si povšimnul Chalupecký. *Papírový pomník* také nápadně připomíná práce Zdeňka Palcra z druhé poloviny šedesátých let, kdy začal vytvářet stély – figury jako např. *Stojící figura* (1968). Palcra ve svých stojících sádrových deskách přiznaně pracoval s figurativním základem. Naproti tomu Kolíbal se od jistého momentu figurativnosti záměrně vyhýbal, aby mohl pracovat s prostorem a myšlenkou, bez ohraničení vnější, figurativní představou, jako to činil např. v plastice *Křídla* (1963). V jeho objektech z druhé poloviny šedesátých let je však i přesto, že se tomu Kolíbal chtěl vyhnout, přítomna narace a doslovnost zobrazeného, což ještě podtrhuje názvy těchto děl jako např. *Pád* (1967) nebo *Symetrický objekt* (1965) ve kterých není přítomna stejná radikálnost projevu jako například v tvorbě Huga Demartiniho nebo Karla Malicha.

²⁹⁵ Pravoslav SOVÁK: Výstava soudobé skulptury a tapiserie, in: *Výtvarná práce*, XIII, 6–7, 1965, 9. Pierre RESTANY: Sochař v pohybu, in: *Výtvarná práce*, XIII, 18, 1965, 9. Ludmila VACHTOVÁ: Alexander Calder, in: *Světová literatura XIV*, 5–6, 1969, 396–407 aj.

²⁹⁶ Více in: POSPISYZL 2005, 131–156.

²⁹⁷ Deset sochařských vyznání, katalog výstavy, Praha 1968. Kolíbal odpovídal na otázku: Jaké tvárné problémy jsou dnes v popředí Vašeho vlastního tvůrčího úsilí?

²⁹⁸ CHALUPECKÝ 1994, 91.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ Jiří VALOCH: Stanislav Kolíbal, katalog výstavy, Brno 1988, nepag.

³⁰¹ Na první verzi výstavy v Brně a Karlových Varech vystavil: *Křídla* (1968), *Krychle* (1965), *Socha pro vítr* (1966), *Nakloněné věci* (1966), *Dvě fáze* (1968) a *Mizející tvar* (1968).

Objekt *Mizející tvar*, vystavený na *Nové citlivosti*, je zcela jiného druhu než *Papírový pomník* ze stejného roku. Mizející tvar je vytvořen z krychle, která se „roztéká“ pod svou vlastní vahou. Ono roztečení je explicitně předvedeno v samotném objektu, ale působí jako v dětské hře, kdy je vše „jen jako.“ Mizení je v názvu i zhmotněné v samotném objektu, který se ve skutečnosti neztrácí pod vahou krychle, nemizí. Stejný princip je použit v objektu *Bývalý kruh* (1967), kdy je kruh, spočívající na podstavci destruován svou vlastní tíží.

7. 6. Jan Kubíček

Malíř Jan Kubíček (1927–2013) byl jedním z mnoha umělců, kteří se pod vlivem dobových tendencí rozhodli na přelomu padesátých a šedesátých letech překročit hranici malířského plátna prostřednictvím tvorby objektů. Podobně jako u Jana Kotíka byla hlavním důvodem snaha o zrušení distance mezi divákem a malířským plátnem. „*V posledních pracích se zabývám myšlenkou zrušení obrazu jako jednoho do sebe uzavřeného jednopohledového objektu, kde komunikace probíhá pouze dvoupólově tj. od obrazu k divákovi a zpět, a pokouším se o vytvoření určitého postupu nebo lépe o nalezení metody, jejíž použitím vznikne řada, kde jednotlivé obrazové plochy-fáze a jejich myšlenka přesáhne z jedné plochy do druhé, k divákovi a popřípadě zasáhne do prostoru kolem.*“³⁰²

Kubíček dovedl ve své tvorbě v druhé polovině šedesátých let konstruktivní východisko do všech jeho důsledků. Smysl pro racionalitu, řád, geometrické formy, vytvoření systému a jeho následné narušení u něj byly přítomny již téměř od počátku tvorby, plně se ale projevily až v polovině šedesátých let. Kubíček vzešel ze stejného školení jako Stanislav Kolíbal, tedy grafického a scénografického.³⁰³ Během padesátých let prošel fází, kdy vytvářel obrazy v duchu informelu a jeho estetiky. Na přelomu padesátých a šedesátých let prostřednictvím lakových obrazů. Připravenou plochu lepenky nebo kovu poléval lakem přímo z plechovky. Experimentoval se strukturami materiálu podřízenými principu náhody a řádu. „*Tím se lišil od informelu, který už ve svém názvu obsahuje povýšení náhodného vytváření tvarů na princip. U Kubíčka můžeme už v tomto raném období sledovat snahu o organizované čtení plochy a prostoru.*“³⁰⁴ Důležitá byla výsledná, náhodně vzniklá struktura. Náhodu postupně nahradil systematickým políváním, tak aby měl výslednou strukturu pod kontrolou.

Koncem padesátých let, souběžně s malířskou činností, začal vytvářet objekty z nalezeného materiálu např. *Syntaktický objekt* (1959). V ploše jsou v racionálním sledu uspořádány předměty surrealistického fetiše tj. nohy panenky, formičky na cukroví ve tvaru žab, lžičky, zátky od piva aj. Podobně jako v díle Běly Kolářové řadil Kubíček předměty stejné povahy vedle sebe do rastru. Výsledný objekt monochromaticky přetřel bílou barvou. Podobných objektů a asambláží vytvořil na přelomu padesátých a šedesátých let nespočet. Ve většině z nich jsou nalezené prvky řazeny podle daného racionálního kódu. „*Ukazuje se zde touha po řádu, jenž je nejprve s náhodou, dominující raným lakovaným obrazům, v rozporu. Kubíček se stále více zajímá o samo vytváření řádu, které jednak určují strukturu*

³⁰² Citováno, in: Jan Kubíček, katalog výstavy, Ostrava 1998, nepag.

³⁰³ Mezi lety 1949–1953 studoval na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v ateliéru prof. Josefa Nováka. V letech 1954–1957 na Akademii múzických umění u prof. Františka Trösterera.

³⁰⁴ Jiří MACHALICKÝ: Jan Kubíček: Systémy a geokonstrukce, katalog výstavy, Praha 2012, nepag.

objektu/obrazu, na druhé straně jsou divákem vědomě využity při vnímání díla.³⁰⁵ V dalších asamblážích z přelomu padesátých a šedesátých let Kubíček často využíval dřevo a nalezené prvky městského charakteru tj. plechové tabulky s čísly. „V asamblážích je ovšem patrné, že Kubíček v této době není spokojen s výsledkem. Používá tuto formu, aby se osvobodil od opakování. Dílům je společná jistá hravost, cítíme radost z materiálu – často je jím dřevo – a tendenci opustit plochu obrazu a proniknout do prostoru.“³⁰⁶ Reliéf však nebyl tou pravou cestou, kterou by Kubíček dále rozvíjel na rozdíl od Malicha, Kratiny nebo Demartinioho.

Souběžně s reliéfy a asamblážemi vytvářel malby inspirované estetikou *Skupiny 42*, projevující se obdivem k poetice města. Vizualitu městských scénérií dále využil v nových intencích. „*Městský folklór, nápisy, signály a neony byly rozhodující pro Kubíčkův přechod k ryze vizuálním barevným kompozicím z let 1966 – 1967 [...]*“³⁰⁷ Podobně jako řada jiných autorů, zapojoval do svých obrazů také písmo, „*které jako u řady ostatních ztratilo původní význam a stávalo se estetickým znakem bez dalšího obsahu.*“³⁰⁸ Písmo a jeho izolace se u Kubíčka stalo prvkem, díky kterému se postupně dopracoval k čistě abstraktním obrazům, což je nejvíce patrné na díle *Obraz s písmenem L* (1965) po kterém následoval *Kruh a čtverec* (1965) nebo *Kru a plochy* (1965), oba s podtitulem *Pocita Malevičovi*. Následující období se již plně neslo v duchu konstruktivního směřování, ve kterém Kubíček využíval kombinace stereometrických elementů a základní barevnosti, které se ale nedržel do důsledků a často ji narušoval.

Důsledně konstruktivistický přístup se v Kubíčkově díle objevil v polovině šedesátých let v sériích *Signály* a *Neony* (1965 – 1967), z nichž některé vystavil na *Nové citlivosti*. V těchto pracích hledal „*[...] nejen výrazové a sémantické, ale především systémové možnosti elementárních výtvarných vztahů – především v proporci, hodnotě a intenzitě barevných ploch.*“³⁰⁹

Na první verzi *Nové citlivosti* Kubíček vystavil šest obrazů a dva objekty *Variabil I. a II.* (1968) z železa a chromu.³¹⁰ Bohužel dnes není z dostupné dokumentace známo, jak přesně tyto objekty vypadaly. U Kubíčka se koncem šedesátých let projevil silně konceptuální přístup k dílu. Na fotografiích z *Nové citlivosti* vidíme, že jedno z jeho pláten se nachází na zemi, což bylo do té doby značně neobvyklé gesto. Ve svých objektech směřoval k estetice minimalismu podřízené konstruktivistickému přístupu označeným Valochem jako konceptuální konstruktivismus. „*Racionální skladba již není prostředkem formulace estetických kvalit obrazového řádu, je zhmotněním intelektuálních operací, které provádí autor a které předkládá divákovi, aby je „v myslí“ následoval. Umělce zajímá především koncept, který je na počátku díla, zajímá ho prezentace ideje, principu [...]*“³¹¹ Kubíčka zajímal především přístup a proces vzniku díla, což dokládá jeho výrok, vztahující se ke konceptuálnímu smýšlení: „*Neustále se*

³⁰⁵ Hans Peter RIESE: Pochybám navzdory, in: Jan Kubíček, Praha 2013, 13.

³⁰⁶ RIESE 2013, 17.

³⁰⁷ Jiří VALOCH: Jan Kubíček: Forma – akce, katalog výstavy, Olomouc 1986, nepag.

³⁰⁸ Ibidem.

³⁰⁹ SEKERA 1993, 23.

³¹⁰ Dále vystavil v Brně a Karlových Varech: *Konkrétní kombinace I. a II.* (1968), *Černá, červená, žlutá* (1968), *Modrá* (1968), *Kruh I. a II.* (1968). V Praze: *Čtyři variabilní čtverce* (1967), *Konkrétní kombinace* (1967), *Kruh-modrá* (1967), *Modrá s neonem* (1967), *Modrá-fialová* (1967).

³¹¹ Jiří VALOCH: Jan Kubíček: Principy, systémy, konstrukce, katalog výstavy, Brno 1992, nepag.

*setkávám při hodnocení tohoto druhu umění, nebo při pohledu na mé obrazy se stejným výrokem: je to geometrie! Omyl, není to geometrie! Používám jen elementů, které mají geometrický charakter. Ale k čemu je používám, to je úplně jiný druh myšlení!!!*³¹²

Kubíček koncem šedesátých let experimentoval s plexisklem, ze kterého vytvářel objekty podobné estetice skupiny De Stijl, jeho výrazová škála je však v tomto období tak široká, že ji rozhodně nelze vztahovat na jedno výtvarné směřování. Kubíček ve svých objektech používal striktně vertikální, horizontální a diagonální řazení prvků, jako např. v objektech *Prostorové elementy v pozitivu a negativu* (1969), které tvoří reliéfy. V plexisklových objektech např. *Objekt* (1968–1970).

Kubíček odpověděl v katalogu *Nové citlivosti* na otázku týkající se jeho vztahu k civilizaci. „*V oblastech mimo vrchol kulminačních bodů velkých kultur vznikají nové formy, celé nové struktury výtvarného myšlení. Formuje a hledá se nový řád a nová řeč. V budoucnu se stane slovo UMĚNÍ pouze dorozumivacím znakem. Bude se jím rozumět forma, odpovídající estetickým potřebám člověka. Nezávisle na tom, bude-li to obraz, báseň, architektonický tvar nebo něco úplně jiného. Tento lidský autoprojekt (autoprojekt člověka?) vyjádření touhy po řádu, se pokusí o překlenutí problému současné civilizace.*“³¹³

7. 7. Radoslav Kratina

Radoslav Kratina (1928–1999) je znám především svými variabilami, založenými na hře s geometrickými strukturami, které začal vytvářet v roce 1965. Kratina byl původním zaměřením grafik a po skončení studií se věnoval průmyslovému a textilnímu návrhářství, které mu sloužilo jako zdroj obživy.³¹⁴ Po konci činnosti v oblasti užité tvorby v roce 1963 se věnoval experimentální strukturální grafice, ve které uplatňoval princip otiskování struktur nalezených předmětů – plechu, žiletek, parafínu aj. Pomocí frotáže vytvářel nepřímé otisky struktur použitých předmětů. Od tohoto procesu odehrávajícího se v rámci plochy, došel k první *Manipulovatelné struktuře* (1964) vytvořené ze zápalek, „*první struktura s možnou transformací reliéfu měla již všechny aspekty mé pozdější tvorby, jako je manipulovatelnost svěřovaná indiferentnímu divákovi k osobnímu podílení se na transformaci objektů.*“³¹⁵ Tento typ objektu byl stále ještě řešen v ploše, ale již se v něm objevovala možnost pohybu, která zde byla teprve naznačena.

Kratina v této době pracoval v ústraní uměleckého dění, až do doby, než se v polovině šedesátých let setkal s Arsénem Pohribným. Pohribný stál o dva roky později za vznikem *Klubu Konkrétistů*, jejímž členem byl i Kratina.³¹⁶ První variabilami, které Kratina vytvořil, byly myšleny jako závěsné na stěnu. Složeny byly z prefabrikovaných dřevěných elementů a

³¹² Citováno, in: RIESE 2013, 73.

³¹³ Odpověď na otázku: Jaký je Váš vztah k současné civilizaci a co soudíte o její orientaci z hlediska současného umění?, in: PADRTA 1968, nepag.

³¹⁴ Mezi lety 1943–1948 studoval na Škole uměleckých řemesel v Brně. Poté v letech 1952–1957 na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v ateliéru prof. Josefa Nováka a následně Aloise Fišárka.

³¹⁵ Jiří MACHALICKÝ: Rozhovor s Radkem Kratinou, *Výtvarné umění: The magazine for contemporary art*, II., 1991, 27.

³¹⁶ Klub Konkrétistů byl založen roku 1967. Mezi členy skupiny patřili: Jiří Bielecki, Václav Cigler, Jiří Hilmar, Dalibor Chatrný, Eduard Ovčáček, František Pavlů, Karel Trienkewitz, Rudolf Valenta, Jiří Valoch, Miroslav Vystrčil aj.

„základní princip proměny tkvěl v porušování původně zadané skladby prvků.“³¹⁷ V objektu *Vodorovné tyčinky I.* (1965) se prvně objevují principy, které Kratinu dovedly k tvorbě variabilů. Tyčky jsou umístěny do rámu, který umožňuje jejich horizontální posun. V pozdějších variabilech přibyla možnost otočení. Zásadní je také použití barvy, která bude i v následujících letech hrát u Kratiny důležitou úlohu. Jelikož jsou variabily utvořeny z velikostně a materiálově stejných částí, jen díky barevnému odlišení hran a stran jejich prvků, lze pozorovat změnu ve struktuře, která by jinak nebyla nápadná. Barevně se Kratina v šedesátých letech držel základních barev červené, žluté a modré a koncem dekády jen bílé.

Na prvních dvou reprízách *Nové citlivosti* Kratina vystavil hned deset svých objektů a jednu *Dekoláž* (1964) mezi objekty byly *Žiletkové zátiší* (1964), *Šest řad* (1964), *Zápalky v kruhu* (1965), *Zápalky v šesti polích* (1967), *Šest polí vertikálních tyčinek* (1967) nebo *Deset otočných polí* (1967).³¹⁸ Jsou to díla, která ještě nejsou těmi, která se stanou pro Kratinu charakteristická, ale reprezentují vývoj, kterým prošel. Variabily vystavil až v Praze, kde se kompletně změnil seznam jeho vystavených prací, zúžený na čtyři objekty. Byla to díla *280 bílých krychlí na ose* (1967), *256 bílých horizontálních tyčinek* (1967), *Bílý hřivnáč* (1968) a *16 bílých polí v kosočtverci* (1968). Podobně jako u Kolářové a v rané fázi tvorby i u Kubíčka, v objektech vystavených na první verzi *Nové citlivosti* jsou použity drobné předměty převzaté ze života. „Až dojemně působí nearteficiálním charakterem svého materiálu, který patří k nejobyčejnějším a nejlevnějším věcem.“³¹⁹ Variabilita děl, zapojení diváka, který může dané objekty nekonečně proměňovat, to jsou hlavní prvky, které Kratina objevil v polovině šedesátých let a už je neopustil po zbytek tvorby. Předmětem zájmu mu bylo zpodobnit objekt tak, aby působil sám o sobě, odrážející se ve strohém výroku: „cílem je mi věc.“³²⁰ Na otázku v katalogu k *Nové citlivosti* odvětil v podobném duchu: „Úsilí všech, kteří nezpodobňují, ale vytvářejí novou skutečnost – věc samu o sobě. Jedině tak lze stvořit nové prostorové koncepce a nalézt nové možnosti.“³²¹

V druhé polovině sedmdesátých let začal Kratina své variabily převádět do kovu. Tím ztratily poetiku všedních věcí a dostaly se do další fáze vývoje, který tíhnul k preciznosti. Ve stejné době Opustil striktně geometrické kompozice, čímž dosáhl ještě větší variability.

7. 8. Jiří Bielecki

Jiří Bielecki (1929–2000) patřil na výstavě *Nová citlivost* k méně známým autorům.³²² Bielecki byl členem Klubu konkrétistů. I jeho cesta k prostorové tvorbě vedla, podobně jako u dalších jeho kolegů z tohoto uskupení skrze užitou grafiku. „Když jsem dělal užitou grafiku [...] napadlo mně, co by to udělalo v materiálu.“³²³ Nejprve však vytvářel tzv. „kouřovky“, tedy kresby kouřem, čímž nevědomky navazoval na snažení člena skupiny *Zero* Otty Pieneho.

³¹⁷ Hana LAVROVÁ: Radek Kratina (1928–1999), Praha 2013, 20.

³¹⁸ Dále vystavil v Brně a Karlových Varech: *Dekoláž* (1964), *Kruh* (1964), *Vodorovné tyčinky I.* (1965), *Uvázané kulatiny* (1966), *Pocztá Polsku* (1966), *Šest polí vertikálních tyčinek* (1967).

³¹⁹ SEKERA 1993, 29.

³²⁰ LAVROVÁ 2013, 16.

³²¹ Odpověď na otázku: Čí úsilí považujete v současném světovém umění za blízké Vaší práci – a které myšlenky ještě kromě toho oceňujete?, in: PADRTA 1968, nepag.

³²² Vystudoval Střední průmyslovou školu nábytkářskou v Chrudimi.

³²³ Citováno, in: Arsén POHRIBNÝ: Jiří Bielecki, katalog výstavy, Praha 1969, nepag.

Experimentoval také s technikami, které mu umožňovaly využít v grafice světlo. Proces postupného zjednodušování využil v koláži, od kterých se dostal v polovině šedesátých let k tvorbě objektů z papíru a syntetických fólií. Tyto tzv. gravitability byly určeny pro zavěšení v prostoru a dle Arséna Pohribného to byly „*konkréty verifikující estetický jev zemské gravitability, hmotné tíže a pružnosti.*“³²⁴

Bielecki folie prořezával paralelními řezy a tyto „[...] *prostřihovánky, otevírali průhled do prostoru a využívaly elastického pohybu lehkého materiálu.*“³²⁵ Průhledy skrze materiál vytvářely efektní propojení díla s okolním prostorem. Díky elasticitě materiálu a stupňovitosti řezů byl do objektu vnesen prvek pohybu, objekty se v závislosti na uspořádání řezů, pod vlastní tíží gravitace a díky proudění vzduchu, pohybovaly nahoru a do stran, čímž divákovi nabízeli stále nové pohledy na okolní prostor. „*Z toho hlediska viděno jsou gravitability estetickými stimulatory, zvláštním druhem pohyblivé mřížky, jež nejen uzpůsobují naše vidno, nýbrž akomodují prostor naznačující v něm dynamické dráhy skrytých jinak sil fyzických, ale i emocionálních.*“³²⁶ Koncem šedesátých let zapojoval do gravitabilů barvu nebo možnost zrcadlení, která se otevírala při použití stříbrné fólie.

Bielecky se do okruhu kolem *Křižovatky* pravděpodobně dostával postupně od roku 1967 prostřednictvím dalších členů *Klubu konkrétníků*. Se skupinou *Křižovatka* vystavoval až na pražské repríze *Nové citlivosti*. Vystavil zde pět gravitabilů z let 1967-1968 mezi nimi *Modré vznášení* a *Modrá a bílá*. Bieleckého závěsné objekty byly velmi blízké estetice nové citlivosti a naplňovaly ve shodě se sdělením z Padrtova textu. Jsou přesně tím, co je označováno jako „*poezie racionality.*“ To dokládá například objekt *Snoubení* (1968), který se skrze svůj poetický název a jednoduchost prostřihů v materiálu, stává zhmotněním energetických křivek v prostoru. Prefabrikovaný materiál, minimální zásah umělcovi ruky a především utváření prostoru pomocí objektů přivedly Zdeňka Felixe ke srovnání Bieleckého děl s díly amerických minimalistů. „*Bieleckého objekty by skutečně mohly být zhotovovány a instalovány bez jeho účasti, jen podle jeho konceptu. Základem je zde idea, provedení je sekundární.*“³²⁷ Bieleckého objekty snažící se využít pohyb k nalezení nového vztahu k prostoru a snaží se tím „[...] *uvolnit lidi z tísně hmotné existence a vracet pohyb do všeho co se smutně a beznadějně zastavuje.*“³²⁸

7. 9. Milan Dobeš

Milan Dobeš (1929) je jedním ze slovenských výtvarníků, kteří vystavovali na *Nové citlivosti*. Dobeš byl původně malířem, až do konce padesátých let se věnoval malbě krajinářských a figurálních námětů.³²⁹ Souběžně se začal zajímat o pohyb a jeho výrazové možnosti v rámci divadla. V druhé polovině padesátých let působil jako tanečník a scénograf v experimentální baletní skupině *Divadlo videnia*. Přelom v jeho tvorbě nastal začátkem šedesátých let, kdy se pod vlivem konstruktivních tendencí začal zajímat o možnosti tvorby

³²⁴ POHRIBNÝ 1969, nepag.

³²⁵ Zdeněk FELIX: Z ateliéru Jiřího Bieleckého, in: *Výtvarné umění XIX*, 6, 1969, 307.

³²⁶ POHRIBNÝ 1969, nepag.

³²⁷ FELIX 1969, 307.

³²⁸ POHRIBNÝ 1969, nepag.

³²⁹ Mezi lety 1951–1956 studoval na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě u prof. Ladislava Čemického a Dezidera Millyho.

světelně-kinetického a optického umění. Nejprve to byly *Kinetické kresby* (1960), *Vizuální objekty a mobily* (1961-1963), *Konstruktivní kompozice* (1964) aj. Kresby a sítotiskové grafiky z šedesátých let využívaly prvky op-artu. Pomocí geometrické skladby docílil zdání pohybu. Dobeš „*dokáže agregovat jednotlivé prvky tak, že porušuje jejich staticitost; z jejich kombinací se v oku diváka rodí „pohyb nehybného.*“³³⁰

Dobeš stejně jako Bielecki nebo Kratina využíval ve svých prostorových objektech prvek pohybu. K variabilům a gravitabilům tak prostřednictvím Dobeše přibýly tzv. mobily. Dobešovy objekty byly však na rozdíl od předchozích typů objektu založeny více na technicistním základě. Využívají hru s fyzikálními procesy a pracují se světlem a jeho lámáním. „*Ve svých mobilech, pracujících se světlem vlastním i odraženým, vytváří zvláštní nereálné prostory světelných odlesků a lomů. V jeho díle se harmonicky spojuje zájem o kinetické vlastnosti geometrického tvaru s nepochybným záměrem emotivním.*“³³¹ Zároveň stejně jako v objektech Huga Demartiniho využívá procesu zrcadlení – odrazu. Divák a prostor se v některých jeho objektech odrážejí a tím pomyslně vstupují do díla.

Dobeš patřil k umělcům, kteří se snažili co nejvíce vytěžít tehdy dostupné technické možnosti, čímž naplňoval text k výstavě *Nová citlivost*, na které vystavoval již v její první verzi. V Brně a Karlových Varech vystavil sedm objektů mezi nimi *Konstrukce tvaru I. a II* (1967), *Vertikála kruhu* (1968), *Rytmus světla* (1968) aj.³³² Na pražské výstavě to byl jen jeden objekt *Reversní pohyb* (1968). Dobeš propadl obdivu k technice a novým materiálům, díky kterým bylo možné posunout možnosti tradičního prostorové tvorby ve výtvarném umění. „*Nové objevené aspekty jsou impulsem pro vytvoření nového uměleckého systému. Objevme krásu techniky, krásu lidských průmyslových výtvorů jako nový inspirační zdroj umění.*“³³³ Dobeš používal průmyslově vyráběné materiály jako sklo, kov, umělé hmoty, ale i elektrické motory pohánějící jeho objekty, které měly „*[...] evokovat rušné prostředí naší civilizace.*“³³⁴ V objektech vystavených na *Nové citlivosti* předvedl všechny zásadní problémy, kterými se ve své tvorbě v té době zabýval. Dobeš získal za své dílo mezinárodní uznání a v sedmdesátých letech realizoval mnoho monumentálních světelně-kinetických plastik.

7. 10. Hugo Demartini

Hugo Demartini (1931–2010) patřil společně s Františkem Pavlů k jediným umělcům na výstavě *Nová citlivost*, kteří prošli klasickým sochařským školením. Nejprve na kamenosochařské škole, a poté v ateliéru Jana Laudy na AVU.³³⁵ Pro Demartiniho byl řemeslný základ důležitou zkušeností, kterou v sochařství pokládal za nezbytnou. Jak již bylo řečeno výše, sochaři, kteří prošli Akademií výtvarných umění, potřebovali delší čas pro nalezení vlastního výrazu, než například studenti VŠUP. Demartini ještě nějaký čas po skončení studia vytvářel klasické portréty, od čehož pak upustil, protože jak se sám vyjádřil „*[...]celé*

³³⁰ HLAVÁČEK 2007, 228.

³³¹ SEKERA 1993, 44

³³² Dále *Reflexe světla* (1968), *Reversní pohyb* (1968), *Prostor světla* (1968).

³³³ Milan DOBEŠ: Umění a životní prostředí, in: Milan Dobeš, katalog výstavy, Přerov 1982.

³³⁴ HLAVÁČEK 2007, 228.

³³⁵ Nejprve na Pokračovací škole pro kamenosochaře v Prostějově mezi roky 1948 – 1949. Mezi roky 1949 – 1953 na Akademii výtvarných umění.

*figurativní umění mi bylo dost protivné, proto jsem také začal s informelem, abstrakcí.*³³⁶ Demartiniho obrat k abstraktnímu sochařství souvisel s popřením objemu a prostoru a přeorientováním se na zpracování plochy a povrchu. V sochařství lze tento přechod učinit tvorbou reliéfů, což bylo pro Demartiniho na dlouhou dobu východisko z čistě trojdimenzionální tvorby. Ještě v roce 1956 vytvořil figurativní bílé reliéfy s biblickou tematikou, které využívají stylizace protáhlých hubených figur, pro něž jako inspirační zdroj posloužil Alberto Giacometti.³³⁷ Tím však u Demartiniho zájem o lidskou figuru definitivně končí.

V druhé polovině padesátých let začal experimentovat s nesochoářskými postupy. Používal dřívka, hřebíky a další nalezený materiál, který otiskoval do hlíny a následně odléval do sádry, kterou dále monochromně nabarvoval převážně červenou barvou. Tímto způsobem vznikaly nízké strukturální reliéfy, čímž se Demartini přiblížil estetice informelu.³³⁸ Demartiniho reliéfy z této doby jsou v podstatě sochařská aluze na malby Mikuláše Medka. Toto období trvalo do roku 1963 a spadají do něj ještě tzv. bombírované práce na papíře a později plechu, při kterých je daný materiál všemi způsoby penetrován a následně přetřen barvou. V sádrových reliéfech, tvořených zprvu nahodilým otiskováním předmětů se v období mezi lety 1962-1963 začal objevovat systém, řád a rytmus. „*Spleti a labyrinty ranějších reliéfů nahradily geometrické prvky uspořádané do řádků. Demartini zřetelně směřoval od informelu k pevnému řádu a pravidelné kompozici.*“³³⁹

Zásadní předěl v Demartiniho tvorbě nastal roku 1964, kdy se seznámil s Kolářem a členy skupiny *Křižovatka*. Ke skupině se kvůli bytostnému odporu k organizovaným aktivitám nikdy oficiálně nepřipojil, přesto, že ho k ní pojila stejná názorová a výtvarná orientace. Demartiniho práce z toho období již svou estetikou nezapadala do informálního umění, ale přesunula se z emocionální roviny do aktuálního proudu konstruktivních tendencí. V této době stále setrval u práce se sádrovými reliéfy, které začaly stále více zasahovat do prostoru. Plochu utvářel pomocí rastru, utvořenou většinou na formátu čtverce nebo obdélníku, do kterého zasazoval systém polokoulí, které seřezával a řadil do pravidelných segmentů. Od monochromní barevnosti upustil a začal používat kombinaci černé, šedé, bílé a červené barvy. Objekty a reliéfy byly nejprve tvořeny symetricky v přísném řádu, který se koncem šedesátých let uvolnil ve prospěch nesymetričnosti a náhody.

Na výstavě *Nová citlivost* Demartini participoval na všech jejích třech reprízách. Na brněnské a karlovarské vystavil osm svých objektů, na pražské jich bylo pět, mezi nimi např. *Prostorová variace konvexních zrcadel I, II* (1966, 1967), *Prostorový projekt* (1967) nebo *Reliéf IV.* (1966).³⁴⁰ Ve všech případech se jednalo o objekty, které si s tvorbou Demartiniho spojujeme dodnes – tedy chromované koule nebo polokoule a jejich nejrůznější variace

³³⁶ JIRKALOVÁ/SKŘIVÁNEK 2008, 34.

³³⁷ *Ukřižování* (1956), *Kladení do hrobu* (1956).

³³⁸ Demartini se přátelil s Mikulášem Medkem a Bedřichem Dlouhým, kteří ho k tvorbě v duchu informelu přivedli.

³³⁹ Lenka PASTYŘÍKOVÁ: Červené období, in: Hugo Demartini 1931 – 2010, katalog výstavy, Národní galerie, Praha 2013, 35.

³⁴⁰ Dále vystavil na *Nové citlivosti* v Brně a Karlových Varech: *Bílý reliéf* (1964-1965), *Prostorový projekt* (1967), *Projekt* (1967), *Projekt* (1967-1968), *Bez názvu* (1967-1968). Na pražské repríze přibyl: *Reliéf* (1966).

v podobě reliéfů a objektů. Koncem šedesátých let přibral do svého rejstříku materiálů i plexisklo, které kombinoval s chromovými nebo měděnými koulemi, které do krychlí z plexiskla variabilně aranžoval. Chromované koule, které disponují dokonale zpracovaným hladkým povrchem, mají tu vlastnost, že zrcadlí okolní prostředí, čímž s daným prostorem, ale i divákem interagují. Zároveň měl tento proces „[...]zrušit nedotknutelnost umění, zed' mezi divákem a objektem – to bylo tehdy typické pro šedesátá léta v celé Evropě. Všichni se snažili diváka nějakým způsobem zapojit, takže vznikla spousta projektů, při nichž mohl divák určité věci přehazovat nebo se stával součástí objektu. U těch chromovaných leštěných koulí mě fascinovalo především to, že koule má největší plochu ze všech geometrických útvarů. Když jsem z nich udělal zrcadlo, tak se stal divák součástí toho objektu nebo reliéfu a přestal na to myslet jako na umění.“³⁴¹ Moment, kdy byl divák „přizván“ na utváření výsledného díla se stal znakem umění šedesátých let a je rozvíjen až do současnosti. V šedesátých letech představoval radikální změnu v chápání umění, které mělo do té doby auru něčeho až nadpozemsky nedotknutelného. Byl to čin, který umění zároveň polidšťoval a přibližoval divákovi a v rámci *Nové citlivosti* ho můžeme vztáhnout na dílo Kratiny nebo Bieleckího. „Princip participace diváka, variabilnosti, otevřenosti uměleckého díla, to jsou [...] momenty, jimiž Demartini souzní se zahraničními tendencemi [...]. Pověstný duch doby? Rozhodně důkaz, že existovalo cosi, co mělo být vysloveno.“³⁴²

Demartiniho tvorba druhé poloviny šedesátých let „zapadala“ do programového textu *Nové citlivosti* se vši důsledností. Demartini v této době plně propadl víře v novou civilizaci, sádru a rukodělný proces nahradil průmyslově vyráběným materiálem a procesem výroby, „[...]reliéfy a objekty již umělec programově nevytváří vlastníma rukama, ale je autorem projektu, jehož realizaci zadává dílně se specialisty různých profesí.“³⁴³ Demartiniho obdiv k moderní civilizaci, který se odráží ve způsobu jeho práce, demonstroval v odpovědi na otázku pro *Novou citlivost*: „Jsem pro industriální civilizaci jako reálné prostředí moderního člověka. Věřím, že inženýři a konstruktéři meziplanetárních raket a meziplanetárních měst napomáhají bourat strop dnešního myšlení i ve výtvarném umění. Jsem přesvědčen, že bez jejich spolupráce je budoucí umění nemyslitelné.“³⁴⁴ Demartini svým dílem dokládá, že vytváření objektů znamenalo předěl v chápání prostoru a „uvolnilo umělcům ruce.“ To dokládají jeho nejradikálnější díla z konce šedesátých let *Demonstrace v prostoru* (1968) a *Akce v krajině* (1968). Tyto dvě akce v krajině znamenaly změnu v uvažování o uměleckém díle jako o hmotné entitě. Zde se dílem stal samotný čin.

7. 11 František Pavlů

Sochař František Pavlů (1932–2008) vystudoval v ateliéru Bedřicha Stefana na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze.³⁴⁵ Pavlů patřil k členům Klubu konkrétistů. Na *Nové citlivosti* vystavoval až v Praze, kde se prezentoval objekty *Forma* (1966), *Hranol* (1968) a *Věž* (1967). Vzhledem k tomu, že v katalogu nejsou jeho díla reprodukována, můžeme se

³⁴¹ JIRKALOVÁ/SKRIVÁNEK 2008, 34.

³⁴² Josef HLAVÁČEK: Hugo Demartini, 1991, 34.

³⁴³ PASTYŘÍKOVÁ 2013, 47.

³⁴⁴ Odpověď na otázku: Jaký je Váš vztah k současné civilizaci a co soudíte o její orientaci z hlediska současného umění?, in: PADRTA 1968, nepag.

³⁴⁵ Studoval zde v letech 1952-1958.

v souvislosti z jeho tvorbou z šedesátých let, jen domnívat jak konkrétně vypadala. Pavlů vytvářel objekty ze dřeva, které natíral bílou barvou, takže na fotografiích působí jako sádrové. Jeho objekty jsou sestaveny ze stereometrických útvarů. Vytvářel také tzv. *Projekty*, ve kterých experimentoval s jejich rozmístěním v rámci plochy. Pavlů se účastnil „legendární“ výstavy *Socha a město* v Liberci, kde svou tvorbu prezentoval měděnou sochou *Křídla* (1969) ve které byla opět použita kombinace stereometrických útvarů, tentokrát na sebe přiléhajících válců. Po této výstavě se stáhl z veřejného dění.

7. 12. Zorka Ságlová

Zorka Ságlová (1942–2003) byla společně s Jiřím Valochem (1946) nejmladší účastnicí *Nové citlivosti*. V jejím díle byl silně přítomen prvek hry, akce a interakce jak s prostředím, tak s divákem a patrný je také konceptuální přístup k dílu. Stala se známou především díky svým akcím v krajině z přelomu šedesátých a sedmdesátých let jako bylo *Kladení plín u Sudoměře* (1970) a *Házení míčů* do průhonického rybníka Bořín (1969). V galerijním prostředí byla přelomová její akce *Seno-sláma* (1969) na významné výstavě *Někde něco*, kde se po *Nové citlivosti* opět sešla s Padrtou a Bělou a Jiřím Kolářovými.³⁴⁶ Na počátku její tvorby stál zájem o textil, který vystudovala na Vysoké škole uměleckoprůmyslové.³⁴⁷ Ještě v době studií se věnovala strukturální malbě v duchu informelu, od které plynule přešla k aktuálnějším konstruktivním tendencím, což dokládá i její účast na výstavě *Konstruktivní tendence* v roce 1966. Zde vystavila své malované struktury, které „zaujaly tím, jak se na první pohled lišily od syntaxe, kterou používaly ostatní vystavující. „[...] De facto vyrýsovala skladbu typickou pro atlasovou vazbu, a učinila jí tématem geometrického repetitivního obrazu.“³⁴⁸

Konstruktivní tendence se v jejím díle projevovaly prostřednictvím geometrické malby, kterou v závěru šedesátých let rozvinula do tvorby reliéfních obrazů a objektů, které představila na *Nové citlivosti*. Byly to objekty *Prostorový objekt I. a II.* (1968), *Reliéf* (1967-1968) a *Bílá struktura I., II, III* (1967). Co se reliéfních obrazů týče „byly to vlastně téměř monochromní strukturou vytvořenou z minuciózně malovaných drobných geometrických prvků. [...] bodová struktura těchto obrazů [...] přímo vychází ze způsobu kreslení textilní patrony.“³⁴⁹

Nejzajímavějším z nich je *Prostorový objekt I.*, který využívá principů náhody. Náhoda zapojovaná do děl s racionálním základem byla novým prvkem v dílech, kde převládal řád. Ságlová tvořila své objekty ze dřeva, laku a gumy. Na *Nové citlivosti* to byly „krychle, z nichž spadá náhodná řada menších kruhových útvarů, zastihla už tyto racionální tendence v okamžiku problematizování řádu náhodnými prvky.“³⁵⁰ Druhý *Prostorový objekt* pracoval se stejným motivem, ale odehrávajícím se v rámci plochy. V ploše jsou tvořeny i Bílé struktury, které důsledně pracují s monochromně pojatým povrchem. Plocha je narušena vstupem do prostoru, což se uskutečnilo pomocí ping-pongových míčků. „Obraz zůstal nehmotně bílý, ale vstoupil do něho prostor, reliéfní skladba dovolovala formovat bílou barvu ve třech

³⁴⁶ Jiří PADRTA: *Někde něco*, katalog výstavy, Praha 1969.

³⁴⁷ Studovala v letech 1960–1966 v ateliéru textilní tvorby prof. Antonína Kybala.

³⁴⁸ Jiří VALOCH: *Cesta tvorby Zorky Ságlové*, in: *Zorka Ságlová*, katalog výstavy, Praha 2006, 16.

³⁴⁹ Milena LAMAROVÁ: *Zorka Ságlová 1965 – 1995*, katalog výstavy, Litoměřice 1995, nepag.

³⁵⁰ HLAVÁČEK 2007, 228.

rozměrech.³⁵¹ Objekty tvořily v tvorbě Ságlové jen přechodnou epizodou, ke které se ve svém pozdějším díle, kdy se věnovala hlavně tapiserii, již nevrátila.

7. 13. Jiří Hilmar a Kamil Linhart

Díla Jiřího Hilmara (1937) a Kamila Linharta (1920–2006) vystavená na *Nové citlivosti* spadají do oblasti reliéfní tvorby. Linhart se po celý život profiloval jako malíř a reliéfy u něj tvoří jen malou část tvorby. Naproti tomu Hilmar tvorbu svých op-artových reliéfů, jež začal vytvářet na přelomu padesátých a šedesátých let, rozvíjel i v průběhu následujících let.

Hilmar vystavil na *Nové citlivosti* pět papírových reliéfů z let 1967 – 1968 se shodným názvem *Optický reliéf*.³⁵² Hilmarovy reliéfy byly založeny na optických efektech smršťování a rozptýlení, čehož dosahoval pomocí skládání papíru v pravidelných řadách. Jeho práce jsou blízké estetice op-artu, ale pro Hilmara představují variaci na konstruktivistické tendence. Hilmar byl kromě spříznění s okruhem skupiny Křižovatka také jedním ze zakládajících členů Klubu konkrétistů. Hilmar svým dílem cílil na diváka, jehož se snažil, v souladu s ostatními účastníky *Nové citlivosti*, pomocí zrakových vjemů vtáhnout do díla jako účastníka procesu. Jak sám o svých reliéfech řekl: „*Je to zároveň nenásilná výzva kurčitému dialogu. V účastníkovi, v něhož se bývalý divák proměnil, probouzí se prvky velmi lidské aktivity smyslové, motorické, rozumové i asociální. Optickými reliéfy nemíním zřizovat náradí pro nápravné cvičení ochablých lidských schopností. Co však stojí za aktivizaci, to je zvědavost.*“³⁵³ Je třeba říci, že Hilmarovy reliéfy se drží nalezeného formálního řešení, které ale dále nerozvíjí a staly se slepou uličkou směřující k estetizaci objektu.

Linhart vystavil na *Nové citlivosti* čtyři své objekty z let 1966 – 1967, které nazýval *Plastickoobrazové kompozice*.³⁵⁴ Vycházel ze stejného principu jako Kotík, tedy z práce s plátnem, které pomocí dřevěné konstrukce napínal. V případě Linharta do stereometrických útvarů, většinou osmistěnnů. Linhartovi bylo konstruktivistické východisko blízké a snažil se jej uplatnit i v malbě. „*Vím, že jedním ze znaků abstraktního umění v celé jeho šíři je osvobození od jakéhokoli zatížení literárností [...], že jde o čistou mluvu tvarů samotných, které v právě naznačeném smyslu nechtějí nic znamenat. Současně jsem přesvědčen, že síla působnosti umělecky zpracovaného, třeba co nejabstraktnějšího, nejgeometričtějšího či nejelementárnějšího útvaru vychází z bezprostředního reagování našich psychických rovin [...]* Jde mi o vytváření tvarů, počítám však s jejich působením na archetypické vrstvy.“³⁵⁵

³⁵¹ Jiří VALOCH: Zorka Ságlová 1965-1992, katalog výstavy, Brno 1992.

³⁵² Na pražské výstavě ještě přibyl objekt *Zrcadlení* (1968), vyrobený z drátěné konstrukce.

³⁵³ Citováno, in: JELÍNKOVÁ/POHRIBN /VALOCH: Klub konkrétistů, katalog výstavy, Jihlava 1997, 118.

³⁵⁴ V katalogu pod čísly 8., 16., 17., 21. Na pražské výstavě přidal kompozici číslo 28., 29., 30., 31 s názvem *Reliéfní kompozice*.

³⁵⁵ Citováno, in: HLAVÁČEK 1994, 24.

8. Závěr

Cílem této práce bylo především hlubší pochopení vývoje českého sochařství v šedesátých letech dvacátého století. Vzhledem k tomu, jak je toto období rozmanité na osobnosti a tendence, bylo její téma omezeno na objekty vystavené v rámci výstavy Nová citlivost. I přesto se ukázalo, že samotné téma objektu je velmi obšírné. Zároveň nebylo možné vytrhnout z vývoje sochařství jen tuto specifickou kategorii, proto se k samotnému tématu práce přidružila témata kulturně-politická a témata vývoje sochařství v letech těsně poválečných a letech padesátých. Situace českého umění a kultury byla v této době vzhledem k historickým okolnostem natolik obtížná, že poznamenala vývoj umění v šedesátých letech. Po uvolnění nejtvrďšího ideologického dohledu, jako by se umělci znovu nadechli a právě to se projevilo tvorbou objektů.

Na základě pochopení vývoje v letech poválečných a následujících bylo shledáno, že k tvůrčímu rozvoji v šedesátých letech vedlo několik rozdílných důvodů. Jedním z nich byla snaha o vymezení se vůči předchozímu směřování sochařství, které se pod vlivem socialistického realismu dostalo do fáze stagnace, kterou bylo vzhledem k absenci povědomí o sochařství meziválečném a sochařství světovém velmi těžké překonat pomocí schémat jaká nabízela klasická socha. Zároveň se v průběhu šedesátých let zásadně změnily podmínky v kulturní oblasti. To se projevilo po roce 1964 především v možnosti vystavovat. Umělci nabyli pod vlivem dobových událostí nového sebevědomí, které se projevilo v touze experimentovat jak s formálními prvky, tak například s novými materiály.

Rok 1964 se jeví jako zásadní. U většiny umělců došlo ke zvratu v tvorbě, který se projevil několika dílčími prvky. Tehdy se uskutečnila první výstava Křižovatky, která v podstatě vyvedla zde vystavující umělce z klausury ateliéru. Ukazuje se tak, že informelní tvorba, která je více zaměřena na prožívání a nitro umělce, měla souvislosti s nemožností vystavovat. Informelní umění byla vytvářeno jen pro samotného autora, který se tímto způsobem vyrovnával s tíživou situací existence. S možností veřejně prezentovat svou tvorbu je tak spojeno několik zvrátů v tvorbě. Zatímco na počátku šedesátých let tvořili budoucí autoři kolem Křižovatky v duchu informelu, od poloviny šedesátých let plynule přecházejí v racionální schémata myšlení pod vlivem konstruktivních tendencí. Náhoda byla vyměněna za řád. Materiálová struktura za strukturu racionální. Odpadní materiál za průmyslově vyráběný. Nezměnil se jen princip tvorby, ale i samotné provedení děl. V první polovině šedesátých let vytvářel Malich nebo Kratina objekty z odpadního materiálu, s možností vystavovat stále více směřovali k dokonalosti provedení. Neopracovanost a rukodělnost byla vystřídána touhou po dokonalosti prostřednictvím materiálů, které jako by postrádaly dotek lidské ruky. Umělci začali upřednostňovat precizní provedení a čistotu forem před samotnou materiálovou podstatou. Tento obrat lze vysledovat i na výstavě Nová citlivost a jejich reprízách. Zatímco na první výstavě v Brně a Karlových Varech vystavili někteří i díla z první poloviny šedesátých let. Na pražské repríze už se prezentovali převážně díly z období těsně kolem pořádání výstavy, ve kterých můžeme vidět onen výše popsáný přechod.

Důležitou částí práce bylo postihnout rozdílnosti vývoje v tvorbě objektů u umělců odlišného výtvarného směřování a nalezení impulsů, které je formovaly. Práce se zaměřila na konstruktivní východiska, která zaštitovala tvorbu v okruhu autorů skupiny Křižovatka.

Nedílnou součástí této práce bylo ukázat, jakými cestami a pod tíhou jakých okolností se ve své tvorbě k objektům umělci z okruhu Křižovatky dostali. U některých z nich tvořila tvorba objektů jen přechodnou kapitolu v díle. Naproti tomu jiní se díky ní dostali do dané problematiky hlouběji a již ji neopustili. Každému z autorů byla věnována samostatná kapitola, která přibližuje jednotlivý vývoj daných osobností. Po jejich popsání bylo možné dojít k několika závěrům, které však nikdy, vzhledem k rozrůzněnosti jednotlivých individuálních osobností, nemůžou být platná pro všechny. To, co je jim ve většině případů společné je absence sochařského vzdělání. Tento poznatek vede ve svém důsledku k závěru, že touha po expandování do prostoru byla vyvolána náhlou akumulací nových přístupů a myšlenek v umění, které se šťastnou shodou shledaly s generací umělců, která disponovala nebývalým množstvím kvalitních autorů, kteří byli schopni tyto impulsy přetvářet v originální díla, z nichž mnohá představují to nejlepší, co zde v šedesátých letech vzniklo. To je případ například Karla Malicha, Huga Demartiniho, Jana Kubíčka nebo Zorky Ságlové. U Demartiniho a Ságlové vedla trojrozměrná tvorba až k land – artu, což jen potvrzuje, že objekt byl cestou k dalšímu vývoji umění vedoucí ve svém důsledku až k tvorbě prostředí nebo rozvoji akčního umění. Protože svým charakterem umožňuje nejrozumnější chápání a hlavně přemýšlení o prostoru, kterým zároveň není svazován, jako klasická socha.

Cílem práce bylo mimo jiné popsat rozdílnosti a shody v přístupu k objektu v rámci okruhu umělců kolem skupiny Křižovatka, vrcholící na výstavou Nová citlivost. U některých osobností bylo však toto zkoumání ztíženo nedostatečným množstvím dokumentů, které by ukazovaly, jak jejich vystavené objekty vypadaly. To je případ Kamila Linhartu nebo Františka Pavlů. Zmatek se ještě zvětšuje existencí dvou katalogů Nové citlivosti, ve kterých se mění výčet děl, ale například i názvy u reprodukováných objektů, což další bádání ještě ztěžuje. Z toho, co se podařilo zjistit, vyplynulo, že to co bylo těmto umělcům společné, bylo kromě ochoty experimentovat i touha po zásadní změně. Většina autorů se snažila ve svém díle o zapojení diváka, ať už fyzickém jako Radoslav Kratina nebo Jiří Bielecki, tak mentálním jako Jan Kotík nebo Jiří Hilmar. To jsou autoři, kteří o participaci diváka usilovali, ale dalo by se říci, že stejná snaha je vlastní všem autorům objektů z výstavy Nová citlivost. Dále bylo shledáno, že většina autorů osáhla svým dílem, až na výjimky teze, které byly předkládány v programovém textu k Nové citlivosti. To se projevovalo prací s obyčejným materiálem každodenního života jako u Běly Kolářové nebo Jiřího Koláře, ale stejnou měrou prací s materiálem průmyslově vyráběným, což ostatně Běla Kolářová také naplňuje, ale dále se objevuje v dílech všech jmenovaných autorů.

Téma práce Objekt a Nová citlivost a jeho zpracování se zprvu nemuselo jevit jako úkol nejobtížnější. Postupem času a získáváním informací o tématu se ukázalo, že ho nelze zpracovávat jen v tak úzkém měřítku, ale v rámci proniknutí do tématu bylo třeba představit tvorbu autorů v širším kontextu českého umění, právě například se surrealismem, ale i klasickým sochařstvím dané doby. Tato nutnost se jevila stále důležitější při zjištění, jak radikální byly umělecké projevy v rámci trojrozměrné tvorby na Nové citlivosti.

Téma objektu v českém umění zatím nebylo důsledně prozkoumáno. Zatím jediný text, který alespoň rámcově shrnoval tvorbu objektů, se váže na výstavu *Objekt/ objekt metamorfózy v čase*. Větší část tvorby umělců, kterými se tato práce zabývá, již byla monograficky

zpracována a objektová tvorba je v nich zohledněna. Tato práce se na pozadí geneze tvorby jednotlivých umělců snažila o komplexní popsání mechanismů proměny objektu v rámci krátkého časového úseku od konce padesátých do konce šedesátých let. V současnosti se objevují spíše filozofické přístupy k objektu, tak jako například v antologii textů *Objekt* od Václava Jánoščíka nebo v textech Petra Rezka. Tím je pomyslně navazováno na teoretický diskurz šedesátých let, který se projevil v díle Jana Patočky, který v mnohém přebíral myšlenky o sochařství a prostoru od Herberta Reada. Fenomenologický přístup Patočky se rozcházel s racionalistickým směřováním Padrty, a tím pádem celé skupiny Křižovatka. Přesto by při budoucím bádání o objektu v českém prostředí mohl být cenným materiálem. Vzhledem k absenci jakéhokoliv shrnujícího textu o objektu v českém umění je možné říci, že tato práce se svým dílčím způsobem snaží přispět ke zkoumání tak složitého a zajímavého fenoménu jakým je právě objekt.

9. Seznam literatury

- ARP Hans: Objekty, in: VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ 1971
- BOROVA Susanne: Okřídlené antagonismy, in: NEUMANNOVÁ 1993
- BRETON André: Krize objektu, in: Analogon 75, 2015
- BUČILOVÁ Lenka: Zorka Ságlová: úplný přehled díla, Praha 2009
- BURDA Vladimír: Sázím na skvělost ducha, rozhovor s Karlem Malichem, in: Literární listy, 19. 12. 1968
- CASSOU Jean: Sochařství Francie: Od Rodina k dnešku, katalog výstavy, Praha 1947
- Česká kultura na přelomu 50. a 60. let: kolokvium konané u příležitosti retrospektivy Jiřího Balcra, Praha 1988
- DEMARTINI Hugo: V Čechách se nesmí krákorat, in: Výtvarné umění: The magazine for contemporary art, II., 1991
- DOBĚŠ Milan: Umění a životní prostředí, in: Milan Dobeš, katalog výstavy, Přerov 1982.
- ERBEN Václav: Sochařství, in: JUDLOVÁ 1996
- FELIX Zdeněk: z ATELIÉRU Jiřího Hilmara, in: Výtvarné umění XVIII, 3, 1968
- FELIX Zdeněk: Z ateliéru Jiřího Bieleckého, in: Výtvarné umění XIX, 6, 1969
- FELIX Zdeněk: Stanislav Kolíbal: Labil - Stabil, Hamburg 2000
- FRIED Michael: Umění a objektovost, in: POSPISZYL 1998
- GILLO Dorflies (ed.): Stanislav Kolíbal: Sochy a projekty, Praha 2012
- HALÍK Pavel: Padesátá léta, in: ŠVÁCHA/PLATOVSÁ 2007
- HANEL Olaf (ed.): Objekt/objekt: metamorfózy v čase, katalog výstavy, Praha 2002
- HARTMANN Petr: Kinetická tvorba Zdeňka Pešánka, in: Výtvarné umění XVI, 9, 1966
- HELMS Dietrich: Zero, Mack, Piene, Uecker, in: Výtvarné umění XVII, 8, 1967
- HLAVÁČEK Josef: Dematerializace umění, in: Výtvarné umění XVIII, 8, 1968
- HLAVÁČEK Josef: Hugo Demartini, Praha 1990
- HLAVÁČEK Josef: Konstruktivní tendence šedesátých let, katalog výstavy, Litoměřice 1990
- HLAVÁČEK Josef: Počátky a souvislosti, in: Konstruktivní tendence šedesátých let, katalog výstavy, Litoměřice 1990
- HLAVÁČEK Josef: Dva pohledy na dílo Huga Demartiniho, in: Výtvarné umění: The magazine for contemporary art, II., 1991
- HLAVÁČEK Josef (ed.): Poezie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění 60. let, katalog výstavy, Praha 1993
- HLAVÁČEK Josef: Český konstruktivismus šedesátých let a jeho vyznění, in: HLAVÁČEK 1993
- HLAVÁČEK Josef: Nová citlivost, katalog výstavy, Praha 1994
- HLAVÁČEK Josef: Příběhy Jiřího Koláře, Praha 2000
- HLAVÁČEK Josef: Nová citlivost, in: ŠVÁCHA/PLATOVSÁ 2007
- HLAVÁČEK Luboš: Umění a svět, Praha 1969
- HLAVÁČEK Luboš: Výtvarná problematika šedesátých let, in: Umění XXXIII, 1, 1985
- HODIN Joseph Paul: Henry Moore monumentální forma v prostoru, in: Výtvarné umění VIII, 1, Praha 1958
- CHALUPECKÝ Jindřich: Svět, v němž žijeme, in: Program D 40, 1939-1940, 4, 8. 2. 1940
- CHALUPECKÝ Jindřich: O Zdenku Rykrovi, in: Výtvarné umění, XIV, 8, 1964
- CHALUPECKÝ Jindřich: Zdeněk Rykr: Přehled díla 1900 – 1940, katalog výstavy, Liberec 1965
- CHALUPECKÝ Jindřich (ed.): Jarní výstava 1966, katalog výstavy, Praha 1966
- CHALUPECKÝ Jindřich: O dada, surrealismu a českém umění, Praha 1980
- CHALUPECKÝ Jindřich /PADRTA Jiří/LAMAC Miroslav/MOULIN Roul-Jean: Jiří Kolář, Praha 1993
- CHALUPECKÝ Jindřich: Příběh Jiřího Koláře, in: CHALUPECKÝ/ PADRTA/LAMAC/ MOULIN 1993
- CHALUPECKÝ Jindřich: Nové umění v Čechách. Praha 1994
- CHEVALIER Denis: V ateliéru Jeana Arpa, Výtvarná práce XV, 10, 1962
- JANOŠČÍK Václav (ed.): Objekt, Praha 2015
- JANOUŠEK Pavel (ed.): Dějiny české literatury 1945 – 1989, II. 1948 – 1958, Praha 2007
- JANOUŠEK Pavel (ed.): Přehledné dějiny české literatury 1945 – 1989, Praha 2012

- JELÍNKOVÁ Dagmar /POHRIBNÝ Arsén /VALOCH Jiří: Klub konkrétistů, katalog výstavy, Jihlava 1997
- JEŘÁBKOVÁ Edith/LANG Dominik (ed.): Lapidárium, Praha 2014, 35.
- JIRKALOVÁ Karolína/SKRIVÁNEK Jan: V tom bude nějaké šamanství, rozhovor s Hugem Demartinim, in: Art and antique, 2, 2008
- JUDLOVÁ Marie (ed.): Ohniska znovuzrození: České umění 1956 – 1963, katalog výstavy, Praha 1994, 9
- JŮZA Vilém: Jiří Bielecki, katalog výstavy, Ostrava 1994
- KAROUS Pavel (ed.): Vetřelci a volavky, Praha 2013
- KLIMEŠOVÁ Marie: Experiment, řád, důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové, in: ZATLOUKAL 2006
- KLIVAR Miroslav: Přínos plastických hmot výtvarnému umění, in: Výtvarné umění IX, 9, 1959
- KOLÍBAL Stanislav: K problémům nové citlivosti, in: Nová citlivost: sborník příspěvků, Praha 1994
- KOLÍBAL Stanislav: Stanislav Kolíbal: Kresby, sochy, komentáře, Praha 2004
- KONEČNÝ Dušan: Milan Dobeš, katalog výstav, Přerov 1982
- KRAUSS Rosalind: Passages in modern sculpture, London 1977
- KŘÍŽ Jan: Jeden okruh volby, katalog výstavy, Písek 1967
- KŘÍŽ Jan: Šmidrové, katalog výstavy, Praha 2015
- KUSÁK Alexej: Kultura a politika v Československu 1945-1956, Praha 1998
- KUSÁK Alexej: Kultura a moc, in: Slovníková příručka k československým dějinám 1948–1989, Praha 2006
- LAHODA Vojtěch (ed.): Dějiny českého výtvarného umění 1890– 1938, [IV/2], Praha 1998
- LAHODA Vojtěch: Rozvoj tvůrčích skupin 1958-1970: každodenní modernismus, in: ŠVÁCHA/PLATOVSÁ 2007
- LAHODA Vojtěch: Zdenek Rykr 1900–1940, Praha 2000
- LAHODA Vojtěch: Zdenek Rykr a továrna na čokoládu, katalog výstavy, Praha 2016
- LAMAČ Miroslav: Nová citlivost: Nová angažovanost. In: Literární listy 3, 14. 3. 1968
- LAMAČ Miroslav: Jiří Kolář, Praha 1970
- LAMAROVÁ Milena: Zorka Ságlová 1965 – 1995, katalog výstavy, Litoměřice 1995
- LANGEROVÁ Marie / VOJVODÍK Josef/TIPPNEROVÁ Anja/HRDLIČKA Josef: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40. – 60. let, Praha 2009
- LANGEROVÁ Marie: Pohřbívání avantgardy. Diskuze o avantgardě v československé poválečné literární historii a kritice, in: LANGEROVÁ/ VOJVODÍK/TIPPNEROVÁ/HRDLIČKA 2009
- LANGEROVÁ Marie: Nalezený objekt, in: VOJVODÍK/WIENDL 2011
- LAVROVÁ Hana: Radek Kratina (1928-1999), Praha 2013
- LIPPARD Lucy R.: Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966-1972, New York 1973
- MACHALICKÝ Jiří: Rozhovor s Radkem Kratinou, in: Výtvarné umění: The magazine for contemporary art, II., 1991
- MACHALICKÝ Jiří: Jan Kubíček, katalog výstavy, Ostrava 1998
- MACHALICKÝ Jiří: Jan Kubíček: Systémy a geokonstrukce, katalog výstavy, Praha 2012
- MALICH Karel/ VLČEK Tomáš/VOLF Petr: Malich, katalog výstavy, Praha 1913
- MARZONA Daniel: Minimalismus, Praha 2005
- MASARYKOVÁ Anna: České sochařství XIX. a XX. století, Praha 1963
- MÍČKO Miroslav: Aktuální tendence českého umění, katalog výstavy, Praha 1966
- MLADIČOVÁ Iva: Jan Kotík 1916-2002, Praha 2011
- MLADIČOVÁ Iva: Jan Kotík 1916-2002, Praha 2014
- MOKREJŠ Antonín/HLAVÁČEK Josef: Osobitost českého duchovního života šedesátých let, in: ŠVÁCHA/PLATOVSÁ 2007
- NEBESKÝ Václav: České moderní sochařství: Od Gutfreunda k Wagnerovi, katalog výstavy, Praha 1946
- NEKVINDOVÁ Terezie: Instalace a instalace. Stanislav Kolíbal v kontextu umění 60. let, in: Lapidárium, Praha 2014.
- NEŠLEHOVÁ Mahulena: Poselství jiného výrazu, Praha 1997
- NEŠLEHOVÁ Mahulena: Informelní projevy, in: ŠVÁCHA/PLATOVSÁ 2007

NEUMANNOVÁ Eva (ed.): Jiří Kolář: koláže a objekty, katalog výstavy, Praha 1993
 NEUMANNOVÁ Eva: Cesty k umění, in: NEUMANNOVÁ 1993
 NIKODÉM Viktor: Souborná výstava sochařského díla Otty Gutfreunda, Mánes, Praha 1948
 NOVÁK Luděk: K estetice objektu, in: Výtvarná práce XII, 10, 1964
 NOVÁK Luděk: K estetice současného sochařství, in: Výtvarné umění XVIII, 1–2, 1968
 NOVÁK/PETROVÁ Eva: Nová figurace, katalog výstavy, Praha 1969
 NEUMANN Jaromír: Průvodce Obrazárnou Pražského hradu, Praha 1965
 PADRTA Jiří: Umění nezobrazující a neobjektivní, jeho počátky a vývoj, in: Výtvarné umění VII, 1957
 PADRTA Jiří: Křižovatka, katalog výstavy, Praha 1964
 PADRTA Jiří: Obraz a písmo, katalog výstavy, Praha 1966
 PADRTA Jiří: Konstruktivní tendence, in: Výtvarné umění XVI, 6–7, 1966
 PADRTA Jiří: Suprematismus a dnešek, in: Výtvarné umění XVII, Á-9, 1967
 PADRTA Jiří: Jan Kotík, In: Literární listy 4. 7. 1968
 PADRTA Jiří: Nová citlivost, katalog výstavy, Brno 1968
 PADRTA Jiří: Nová citlivost, katalog výstavy, Praha 1968
 PADRTA Jiří: K situaci, in: Výtvarné umění, XVIII, 1–2, 1968
 PADRTA Jiří: Pracovat v souladu s kosmem a živly (K současné tvorbě Karla Malicha), in: Výtvarné umění XIX, 1, 1969
 PADRTA Jiří: Hugo Demartini, in: Výtvarné umění XIX, 8, 1969
 PADRTA Jiří: Básník nového vědomí, in: CHALUPECKÝ/ PADRTA/LAMAČ/ MOULIN 1993
 PATOČKA: Jan Úvahy nad Readovou knihou o sochařství, in: Umění a čas I., Praha 2004
 PACHMANOVÁ Martina/PRAŽANOVÁ Markéta (ed.): Vysoká škola uměleckoprůmyslová 1885–2005, Praha 2005
 PASTYŘÍKOVÁ Lenka (ed.): Hugo Demartini 1931–2010 a měl rád ženy, katalog výstavy, Praha 2013
 PASTYŘÍKOVÁ Lenka: Červené období, in: PASTYŘÍKOVÁ 2013
 PETIŠKOVÁ Tereza: K počátku Svazu československých výtvarných umělců, in: České umění 1939 – 1999, Programy a impulsy, Praha 2000
 PETIŠKOVÁ Tereza: Československý socialistický realismus 1948–1958, Praha 2002
 PETROVÁ Eva: Objekt, katalog výstavy, Praha 1965
 PETROVÁ Eva: Umění objektu, in: Výtvarné umění XVI, 6–7, 1966
 PETROVÁ Eva: Počátky generace, katalog výstavy, Praha 1968
 PETROVÁ Eva: Impulzy šedesátých let: formování nové figurace, in: ŠEVČÍKOVÁ/ ŠEVČÍK 2000
 POHRIBNÝ Arsén: Objekty a variabily Radka Kratiny, katalog výstavy, Ústí nad Labem, 1966
 POHRIBNÝ Arsén: Kratinovy variabily, in: Výtvarná práce, XIV, 13, 1966
 POHRIBNÝ Arsén: Objekty a variabily Radoslava Kratiny 1963–1966, Praha 1967
 POHRIBNÝ Arsén: Jiří Bielecki, katalog výstavy, Praha 1969
 PORUBOVÁ Tereza: Fenomén nové citlivosti v šedesátých letech dvacátého století, KTF UK, Praha 2009
 POSPISZYL Tomáš: Před obrazem, antologie americké výtvarné teorie a kritiky, Praha 1998
 POSPISZYL Tomáš: Srovnávací studie, Praha 2005
 POSPISZYL Tomáš: Zlatá šedesátá, in: ŠEVČÍK 2008
 POSPISZYL Tomáš: Sochy, které nikomu nepatří, in: Vetřelci a volavky, Praha 2013, in: KAROUS (ed.) 2013
 PRIMUS Zdeněk: Umění je abstrakce - česká vizuální kultura šedesátých let, Praha 2003
 READ Edward Herbert (ed.): Britské moderní umění, katalog výstavy, Praha 1946
 RESTANY Pierre: Sochař v pohybu, in: Výtvarná práce, XIII, 18, 1965
 RESTANY Pierre: Dobrodružství objektu, in: Výtvarná práce XIV, 10, 1966
 RIESE Peter Hans (ed.): Jan Kubíček, Praha 2013
 RIESE Peter Hans: Pochybám navzdory, in: RIESE 2013
 REZEK Petr: K teorii plastičnosti, Praha 2004
 REZEK Petr: Tělo, věc a skutečnost, Praha 2010
 SEDLÁŘ Jaroslav: Surrealistický objekt, asambláž, socha, in: Universitas, 3, Brno 2007

SEDLÁŘ Jaroslav: Surrealismus a české sochařství, in: Universitas, 3, Brno 2014
 SEKERA Jan: Jan Kubíček, katalog výstavy, Louny 1970
 SEKERA Jan: Racionalita poezie aneb poesie racionality, in: HLAVÁČEK 1993
 SOUKUP Michal: Vincenc Makovský: rané dílo 1924/1934, Brno 1996
 SOVÁK Pravoslav: Emilio Greco, in: Výtvarné umění IX, 8, 1959
 SOVÁK Pravoslav: Výstava soudobé skulptury a tapiserie, in: Výtvarná práce, XIII, 6 – 7, 1965
 SRP Karel (ed.): Minimal, earth, concept art, I., II., Praha 1982
 SRP Karel (ed.): Český surrealismus 1929– 1953: skupina surrealistů v ČSR: události, vztahy, inspirace, Praha 1996
 SRP Karel: Karel Malich, Praha 2006
 SRP Karel /BYDŽOVSKÁ Lenka: Štýrský, Toyen. Artificialismus 1926-1931, katalog výstavy, Pardubice 1992
 SRP Karel /BYDŽOVSKÁ Lenka: Halucinatorní, virtuální a mentální objekt, in: SRP 1996
 SRP Karel: Sochařství dvacátých a třicátých let, in: LAHODA 1998
 ŠETLÍK Jiří: Předpoklady cest mladé sochařské generace, in: Výtvarné umění VII, 10, 1957
 ŠETLÍK Jiří: Německý sochař Gustav Seitz, in: Výtvarné umění IX, 6, 1959
 ŠETLÍK Jiří: Bilance československého sochařství, in: Výtvarné umění XV, 4–5, 1965
 ŠETLÍK Jiří: Vědomí souvislostí, in: Výtvarné umění XVI, 1966, 6–7
 ŠETLÍK Jiří: Počátky činnosti tvůrčích skupin a jejich význam, in: Česká kultura na přelomu 50. a 60. let, Praha 1988
 ŠETLÍK Jiří: Cesty po ateliérech 1976–1986, Praha 1996
 ŠEVČÍK Jiří /MORGANOVÁ Pavlína/DOUŠOVÁ Dagmar: České umění 1938–1989: programy, kritické texty, dokumenty, Praha 2001
 ŠEVČÍKOVÁ Jana/ ŠEVČÍK Jiří (ed.): České umění 1939–1989: programy a impulsy, sborník symposia, Praha 2000
 ŠEVČÍKOVÁ Jana/ ŠEVČÍK Jiří: Příběhy programů a manifestů, in: ŠEVČÍKOVÁ/ ŠEVČÍK 2000
 ŠEVČÍK Jiří (ed.): (A)symetrická historie-zamlčené rámce a vytěsněné problémy, Praha 2008
 ŠOSO VÁ Jitka: Vliv Kazimira Maleviče na české umění šedesátých let, bakalářská práce, FF UK, Praha 2011.
 ŠTRAUSS Tomáš: Milan Dobeš: Vizuální objekty, katalog výstavy, Piešťany 1965
 ŠTRAUSS Tomáš: Milan Dobeš: Vizuální kinetické objekty, Bratislava 1966
 ŠVÁCHA Rostislav/PLATOVSKÁ Marie (ed.): Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958–2000, Praha 2007
 TOMEŠ M. Jan: Sochař Josef Wagner, Praha 1985
 VACHTOVÁ Ludmila: Socha 64, katalog výstavy, Liberec 1964
 VACHTOVÁ Ludmila: Běla Kolářová, text výstavy, Praha 1966
 VACHTOVÁ Ludmila: Deset sochařských vyznání, katalog výstavy, Praha 1968
 VACHTOVÁ Ludmila: Alexander Calder, in: Světová literatura XIV, 5 – 6, 1969
 VACHTOVÁ Ludmila: Co by bývalo bylo, kdyby bývalo bylo nebylo, in: České umění 1939 – 1999, Programy a impulsy, Praha 2000
 VALOCH Jiří: Jan Kubíček: Forma-akce, katalog výstavy, Olomouc 1986
 VALOCH Jiří: Stanislav Kolíbal, katalog výstavy, Brno 1988
 VALOCH Jiří: Běla Kolářová: fotografie z počátku šedesátých let ze sbírek Moravské galerie v Brně, katalog výstavy, Brno 1992
 VALOCH Jiří: Jan Kubíček: Principy, systémy, konstrukce, katalog výstavy, Brno 1992
 VALOCH Jiří: Poznámky k dílu J. K., in: Jan Kotík 1936-1996, katalog výstavy, Praha 1996
 VALOCH Jiří: Běla Kolářová, katalog výstavy, Praha 2006
 VALOCH Jiří: Cesta tvorby Zorky Ságlové, in: Zorka Ságlová, katalog výstavy, Praha 2006
 VLČEK Tomáš: Vojtěch Preissig, in: Výtvarné umění XVIII, 7, 1968
 VLČEK Tomáš: Karel Malich, katalog výstavy, Praha 1988
 VLČEK Tomáš: Sám sebou, in: O Malichovi, Praha 2014
 VOJVODÍK Josef/WIENDL Jan (ed.): Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958, Praha 2011

- VOLAVKA Vojtěch: O soše, Praha 1959
- VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ Zdena: Myšlenky moderních sochařů, Praha 1971.
- ZATLOUKAL Ondřej (ed.): Experiment, řád, důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové, katalog výstavy, Olomouc 2006
- ZEMINA Jaromír: Stanislav Kolíbal, in: Výtvarné umění XVIII, 5, 1968
- ZEMINA Jaromír: Vzpomínka na léta šedesátá, in: Počátky činnosti tvůrčích skupin a jejich význam, in: Česká kultura na přelomu 50. a 60. let, Praha 1988
- ZHOŘ Igor: Hledání tvaru, Praha 1967
- ŽALUD Václav: Úspěch sochařů na Výtvarné úrodě 1951, in: Výtvarné umění II, 5–6, 1952
- WOLLNER Jan: Kolik váží socha? Poznámky k dematerializaci československého umění, in: JEŘÁBKOVÁ/LANG 2014
- WITTLICH Petr: K vývoji moderního českého sochařství od dvacátých do čtyřicátých let, in: Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica, Příspěvky k dějinám umění, Praha 1960
- WITTLICH Petr: Otázka kontinuity v českém moderním sochařství, in: Výtvarná práce XI, 10, 1963
- WITTLICH Petr: Prostor v moderním sochařství, in: Výtvarná práce XII, 13, 1964
- WITTLICH Petr: Sochařka Hana Wichterlová, in: Výtvarné umění XIV, 9 – 10, 1964
- WITTLICH Petr: Elementarismus v současném českém sochařství, in: Výtvarné umění XVI, 6–7, 1966
- WITTLICH Petr: České sochařství ve XX. století, Praha 1971

10. Obrazová příloha



1. Zdenek Rykr: Kufř, 1934 (zničeno)



2. Zdenek Rykr: Sláva, 1934 (zničeno)



3. Ladislav Zív: Srdce inkognito, 1935 (zničeno)



4. František Hudeček: Sokrates a Faidros, 1934, Národní galerie v Praze



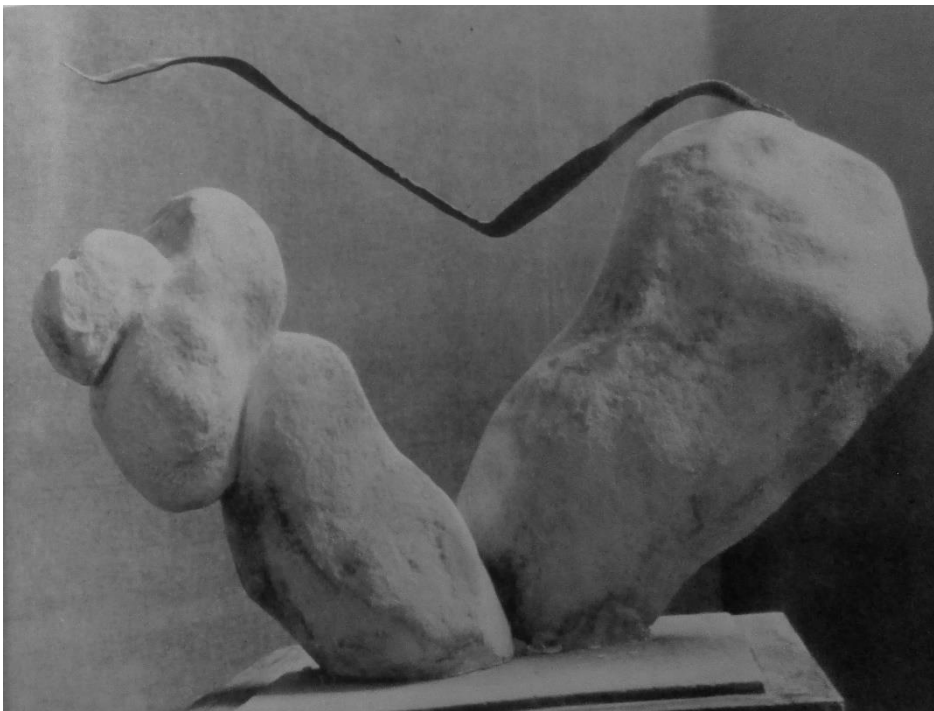
5. Vincenc Makovský: Žena s vázou, 1934, korek, vosk, dehet, kámen, motouz, 106 x 123 cm, Národní galerie v Praze



6. Vincenc Makovský: Žena s děckem, 1933, opuka, kov, v. 65 cm, Národní galerie v Praze



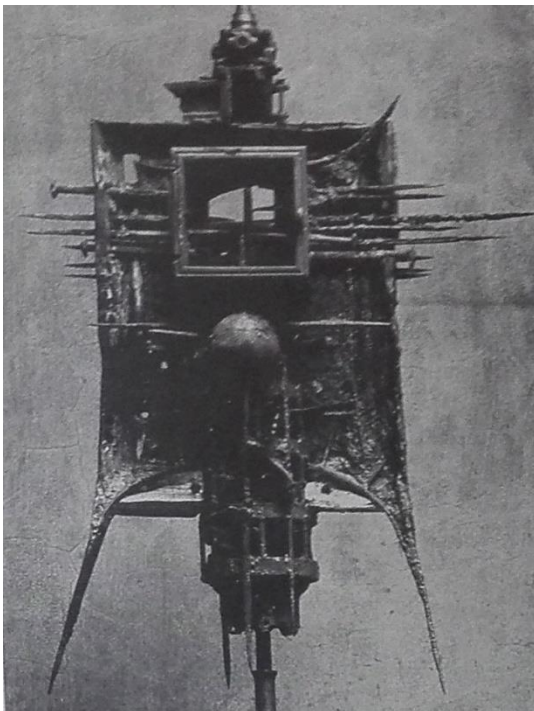
7. Josef Wagner: Dvě torza, 1936 (zničeno)



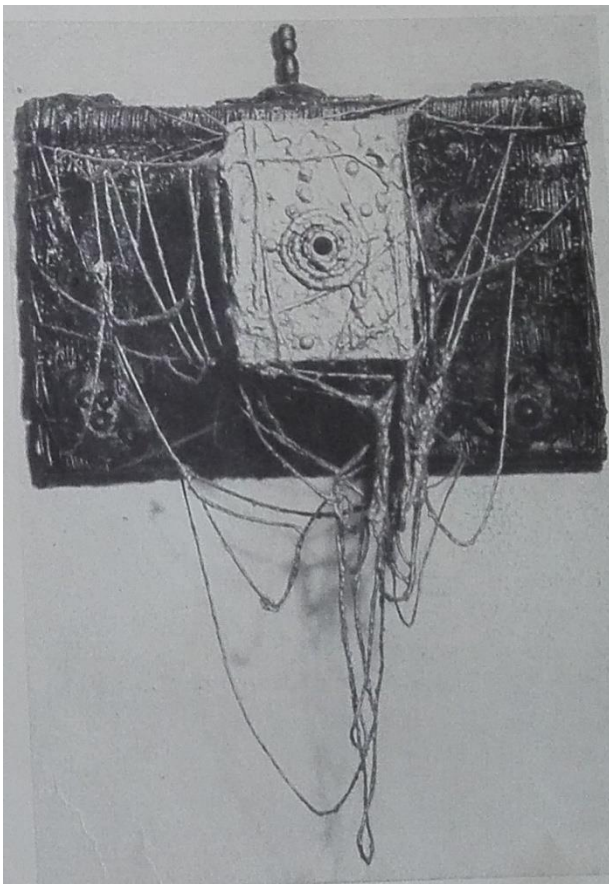
8. Josef Wagner: Albatros, 1934, pískovec, železo, 56 x 65 cm, Národní galerie v Praze



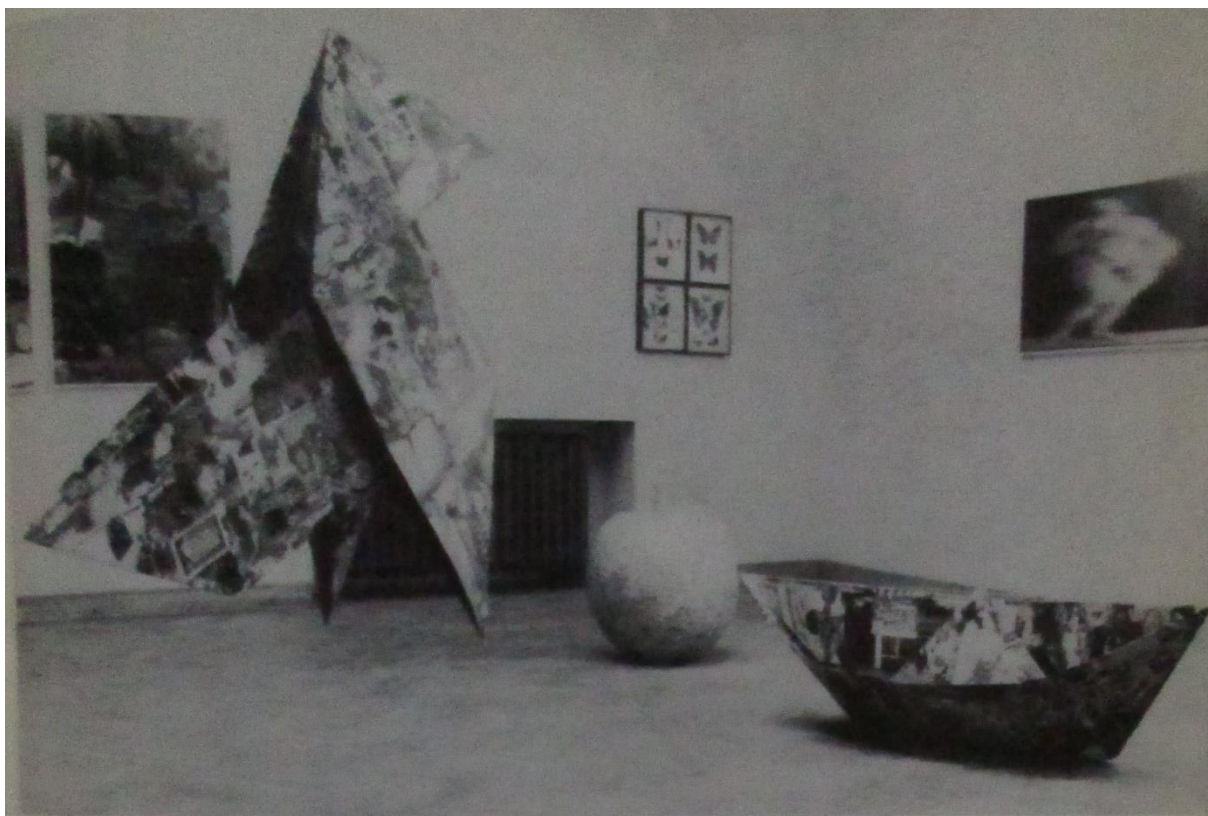
9. Josef Istler: Hlava, 1952 (zničeno)



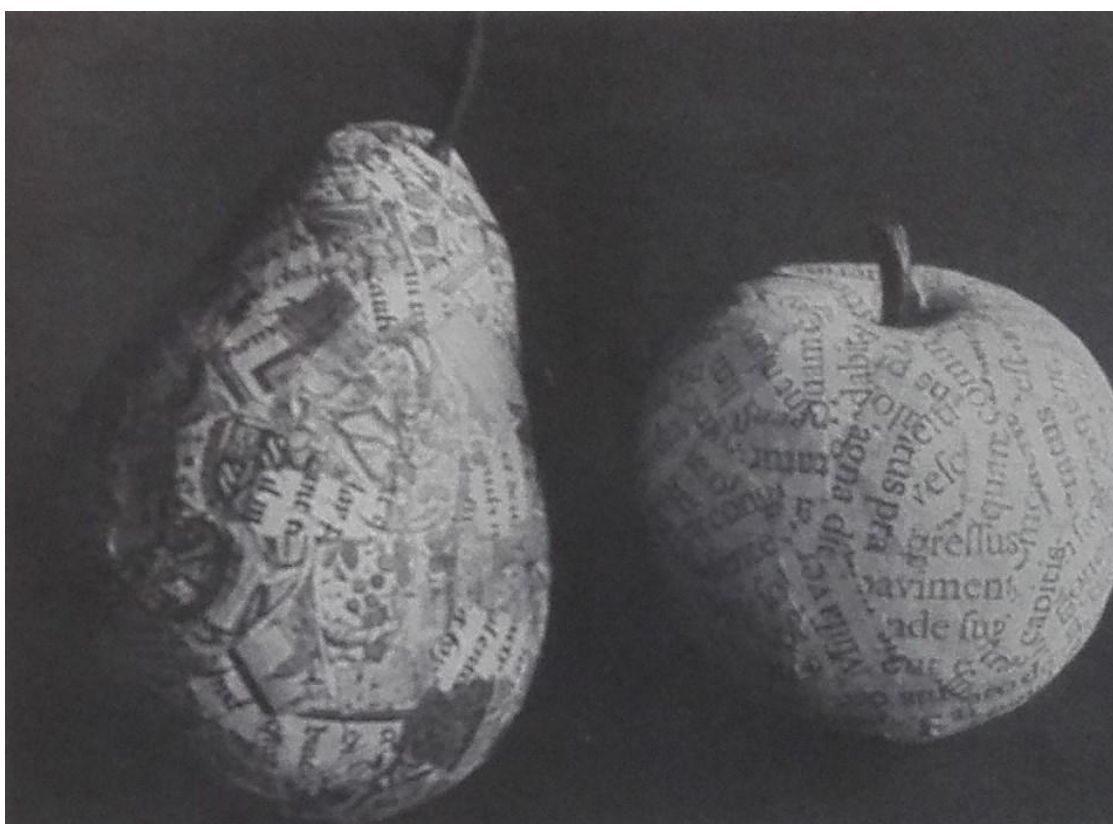
10. Aleš Veselý: Enigma III, 1964-1967, dřevo, kov, v. 142 cm



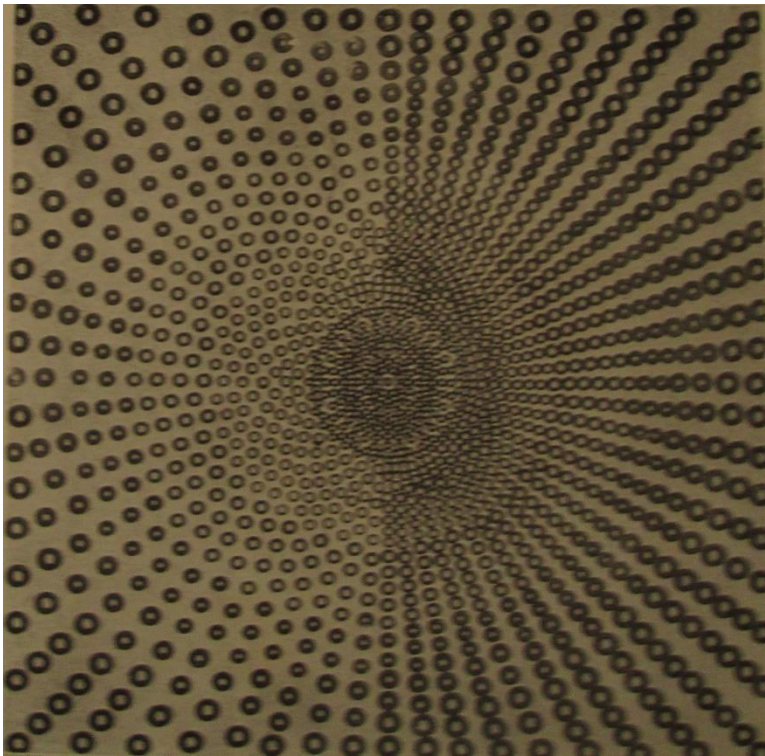
11. Čestmír Janošek: Objekt, 1964, kombinovaná technika, 75 x 55 cm



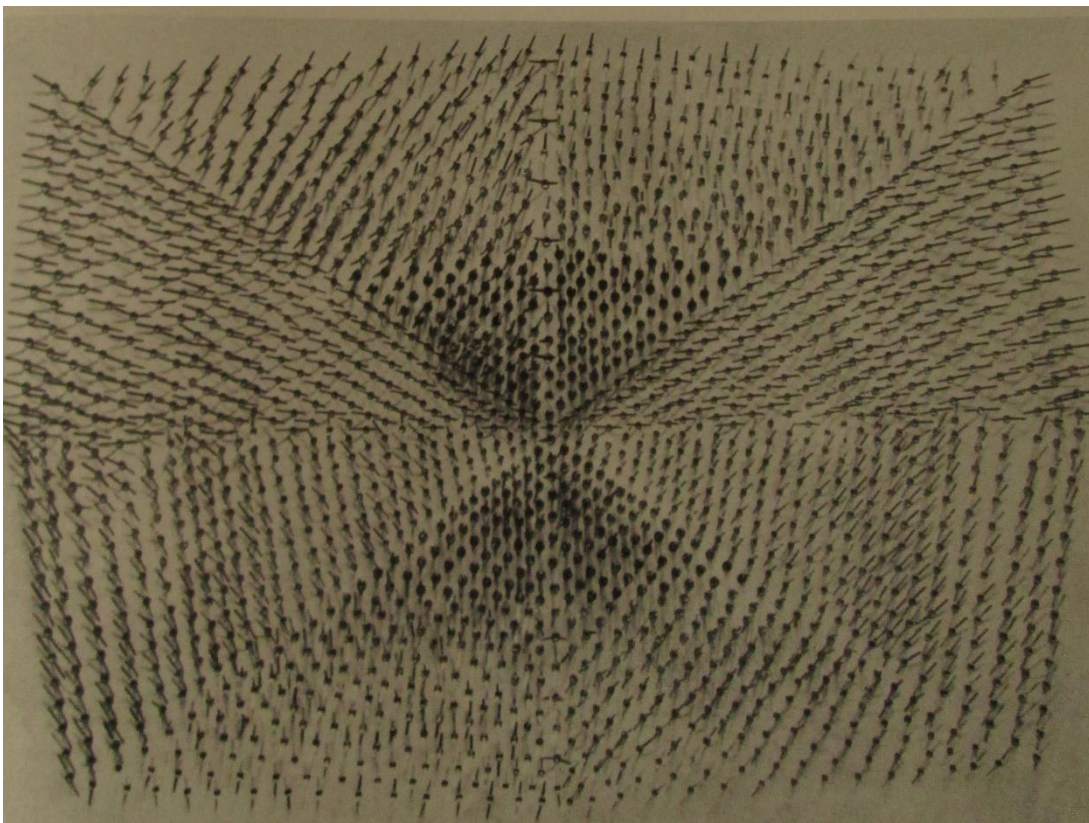
12. Jiří Kolář, pohled do instalace výstavy Nová citlivost, 1968



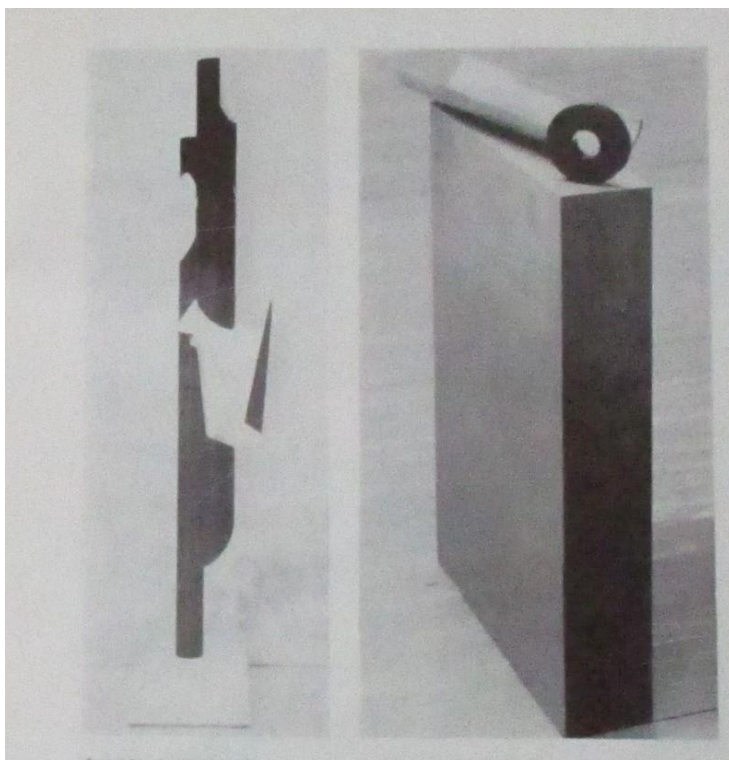
13. Jiří Kolář, Hruška a Jablko, 1964, papír, dřevo, skutečná velikost



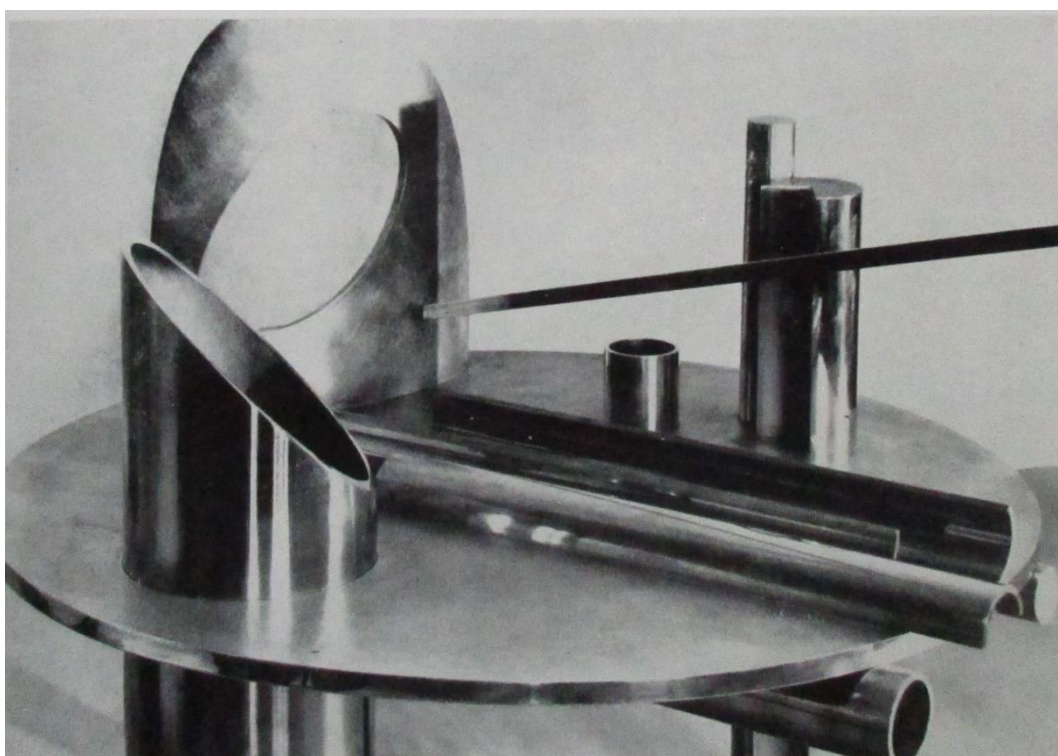
14. Běla Kolářová: Plastico prostorový objekt, nedatováno



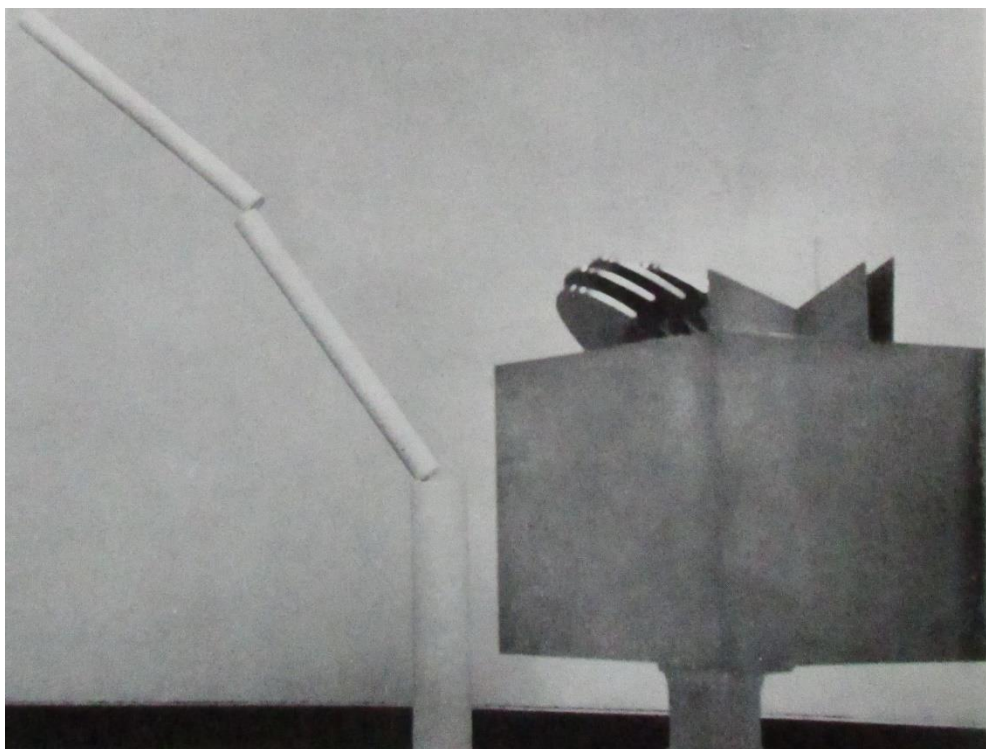
15. Běla Kolářová: Plastico prostorový objekt, nedatováno



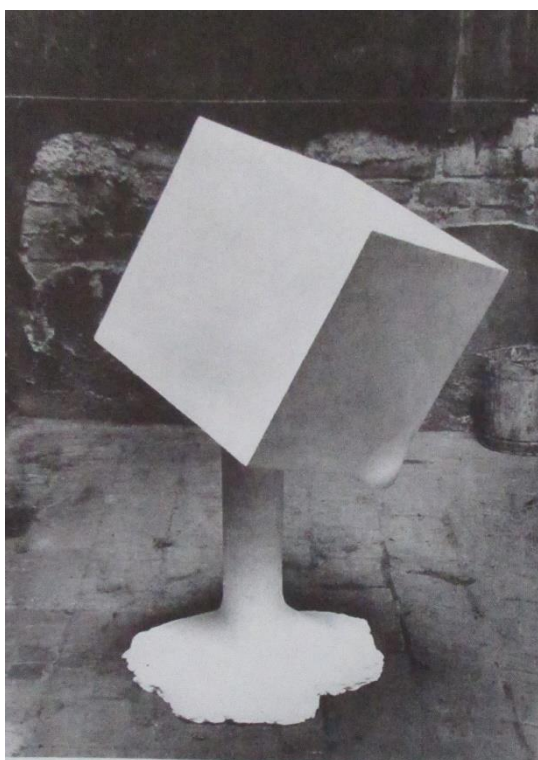
16. Karel Malich: Černobílá plastika a Modrozlatočerná plastika, 1964, 1967, umělá hmota, hliník/dřevo, plastická hmota, mosaz, eloxovaný hliník, v. 213 cm, 73 x 47 cm



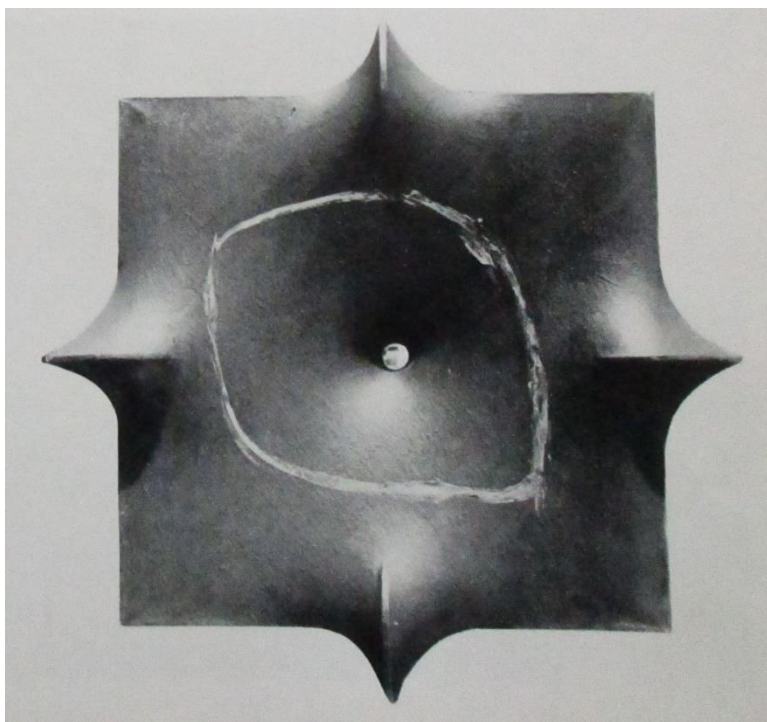
17. Karel Malich: Prostorová plastika, 1967, dural, v. 50 cm



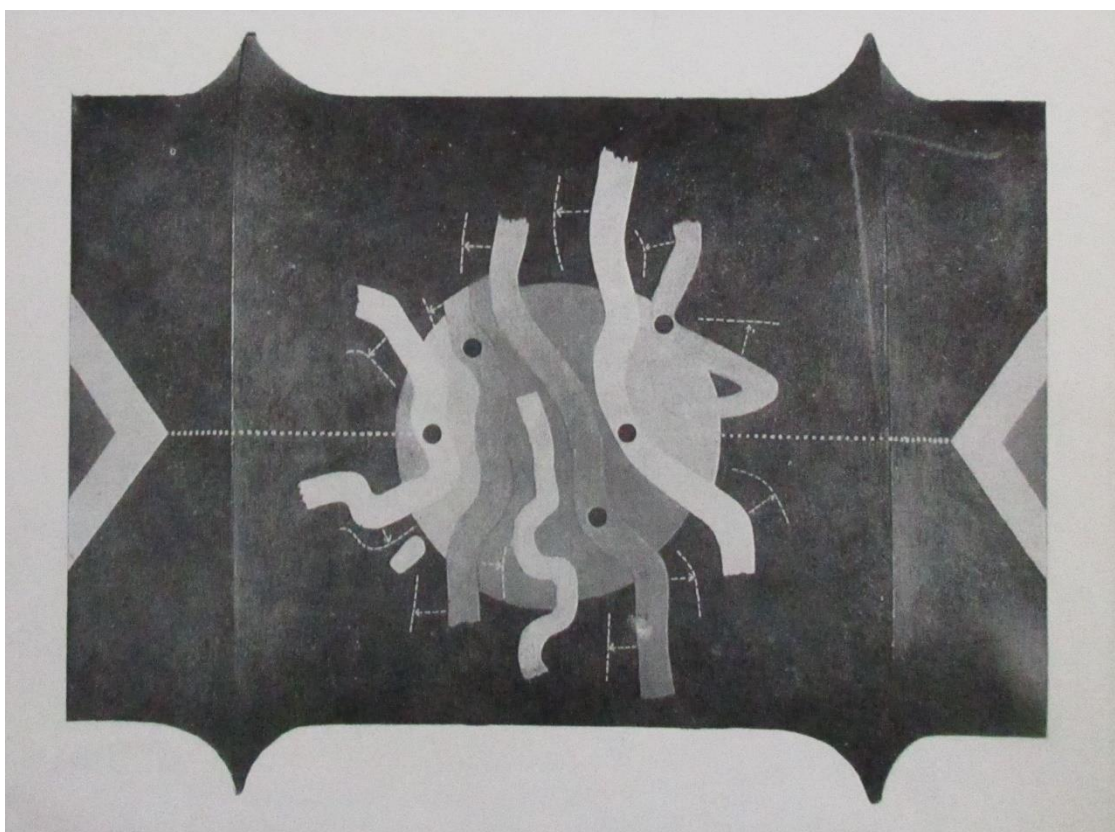
18. Stanislav Kolíbal: Pád a Krychle, 1965, 1967, sádra, mosaz, 53x43x43, v. 253 cm



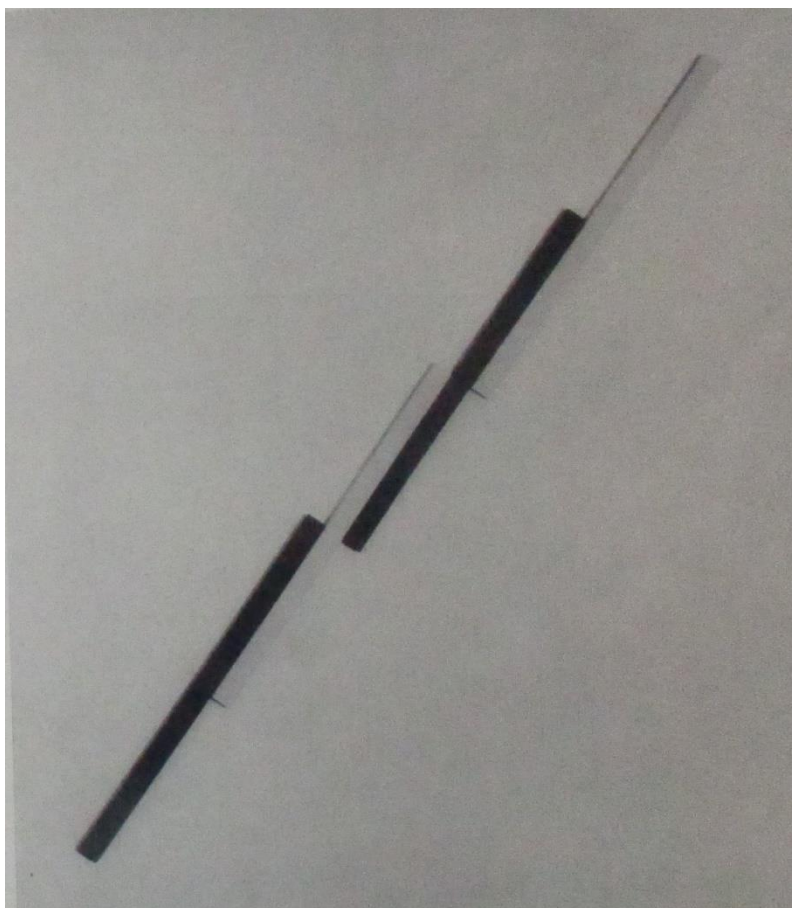
19. Stanislav Kolíbal: Mizející tvar, 1968, sádra, v. 105 cm, Národní galerie v Praze



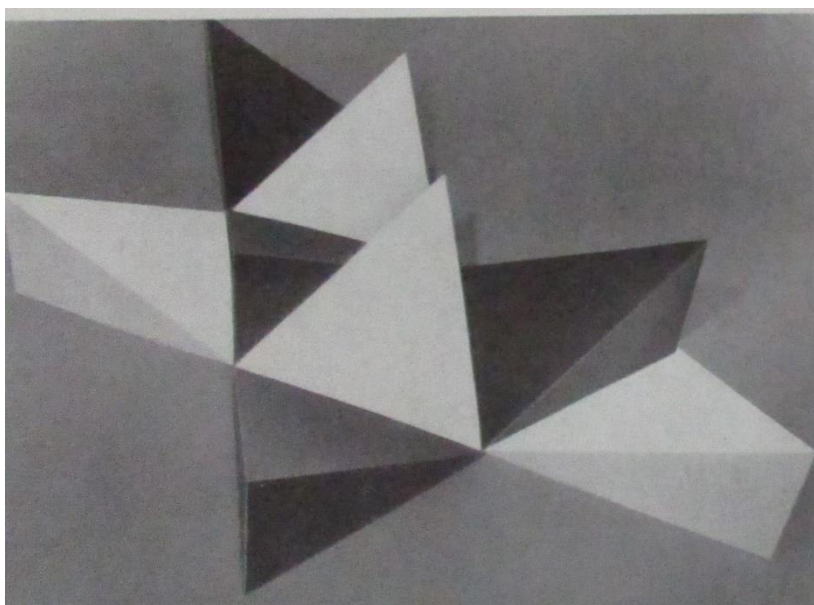
20. Jan Kotík: Objekt, 1967, akryl, barva, dřevěná konstrukce



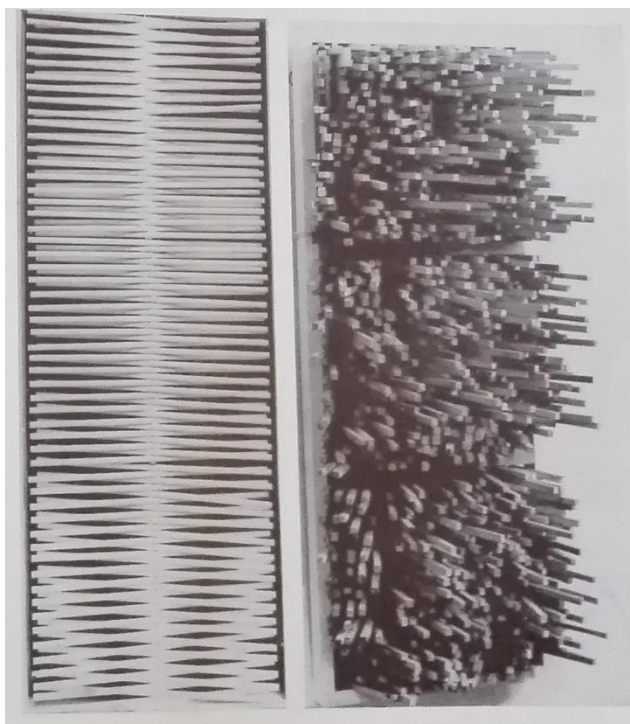
21. Jan Kotík: Objekt (Možné pohyby), 1967, akryl, barva, dřevěné konstrukci, 97x 130x 16 cm, Národní galerie v Praze



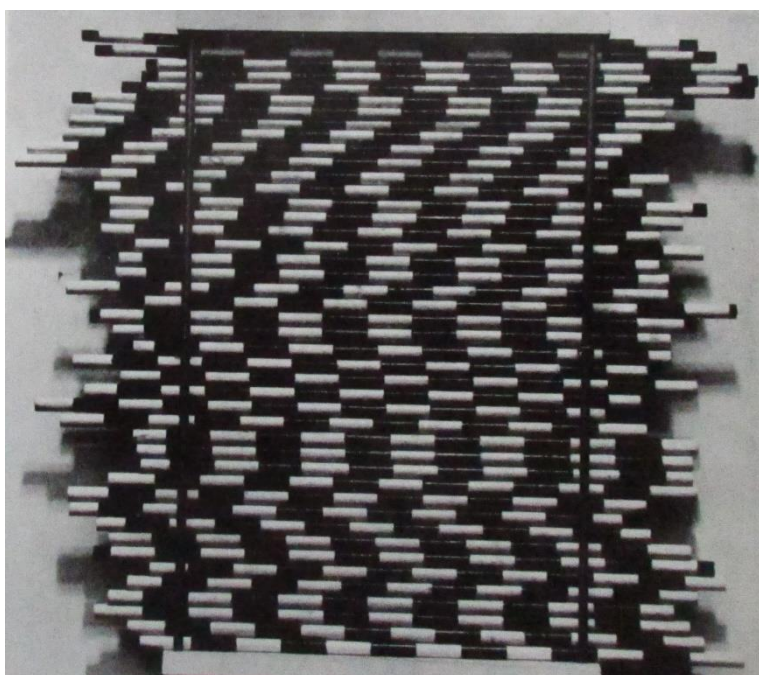
21. Jan Kubíček: 4 prostorové elementy, 1969, kov, lak



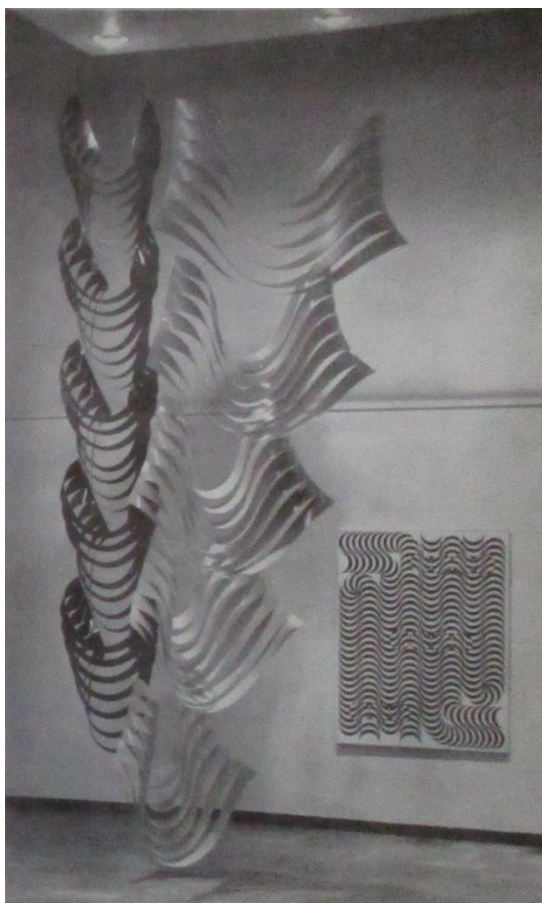
22. Jan Kubíček: Prostorové elementy, 1969, kov, lak



23. Radoslav Kratina: 107 bílých horizontálních tyčinek a Hřivnáč, 1967, dřevo, email



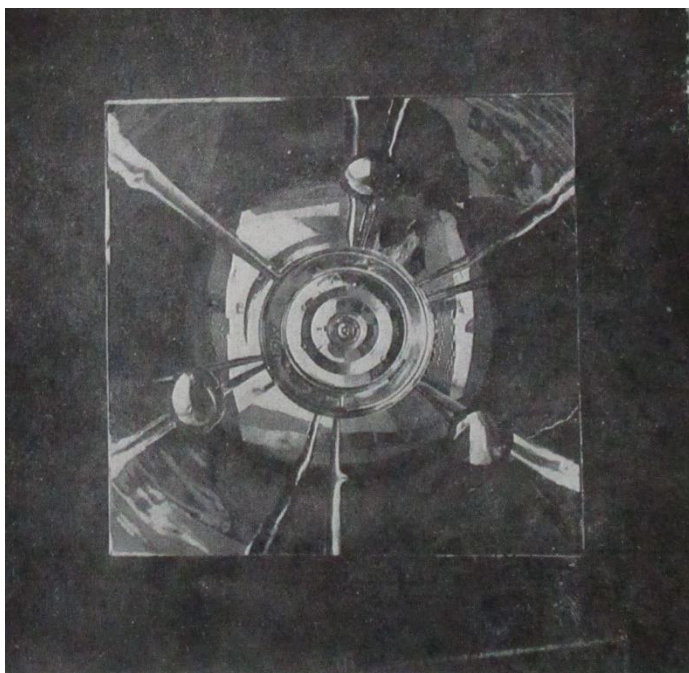
24. Radoslav Kratina: Variabil, 1965, dřevo, email



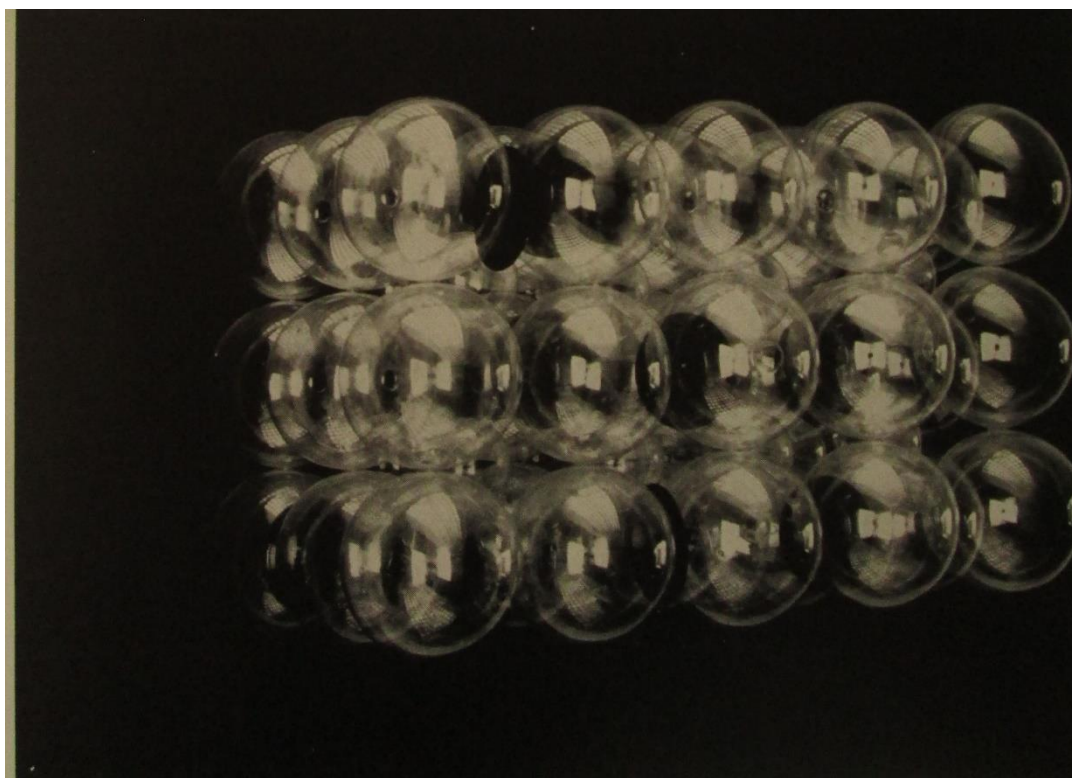
25. Jiří Bielecki: instalace na Nové citlivosti, 1968



26. Jiří Bielecki: Stříbrný gravitabil, 1969, syntetická folie



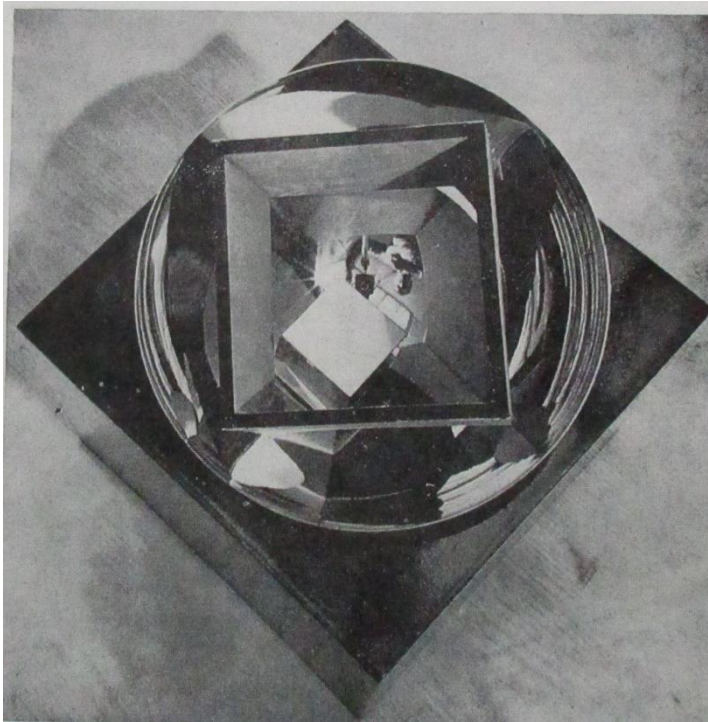
27. Milan Dobeš: Skleněný rytmus, 1965, kov, zrcadlo, umělá hmota, elektrický motor



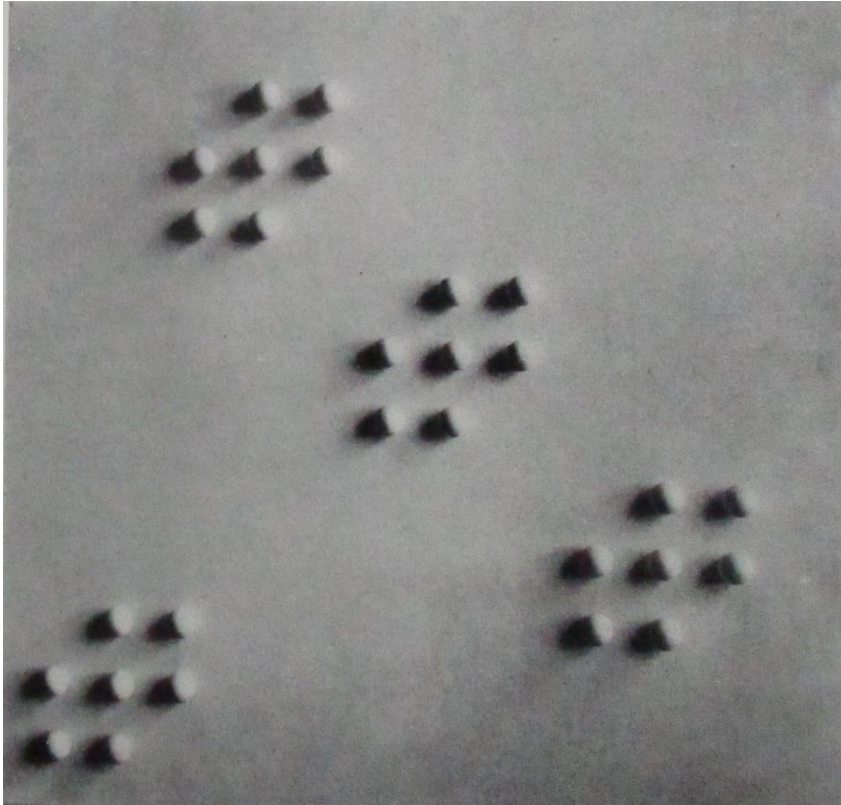
28. Milan Dobeš: Skleněný rytmus III, 1965, sklo, kov, umělá hmota



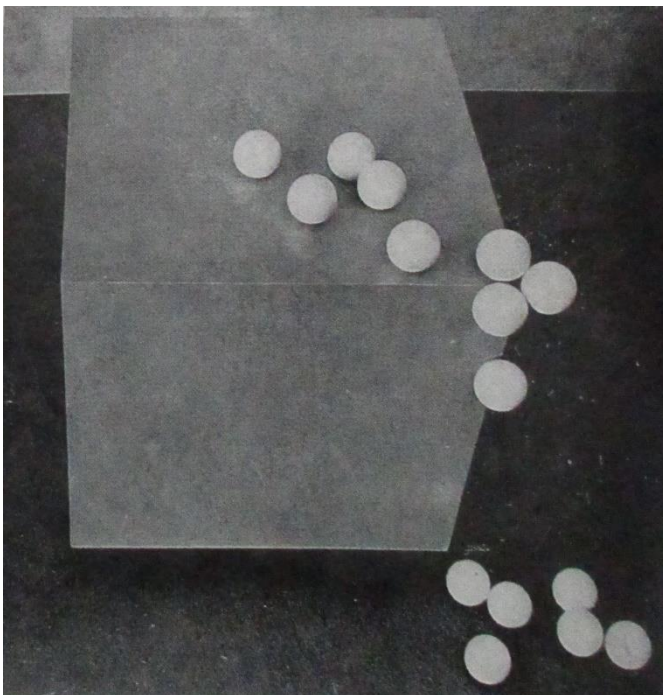
29. Hugo Demartini: Prostorový projekt, 1966-1967, chromovaný plech, dřevo, lak



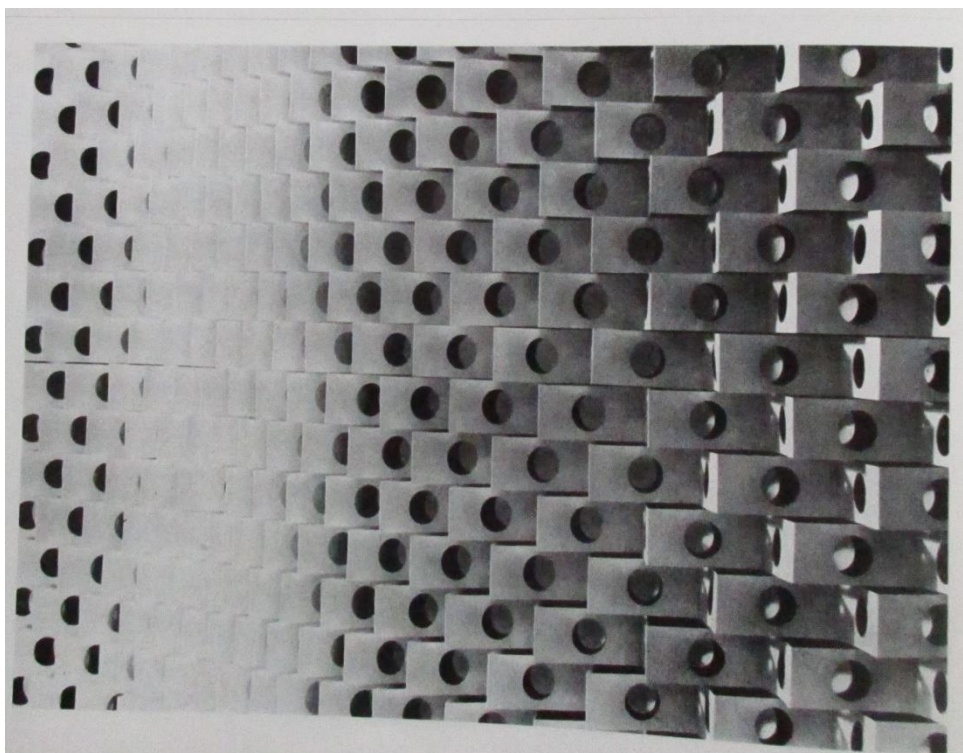
30. Hugo Demartini: Prostorový projekt, 1966-1967, chromovaný plech, dřevo, lak



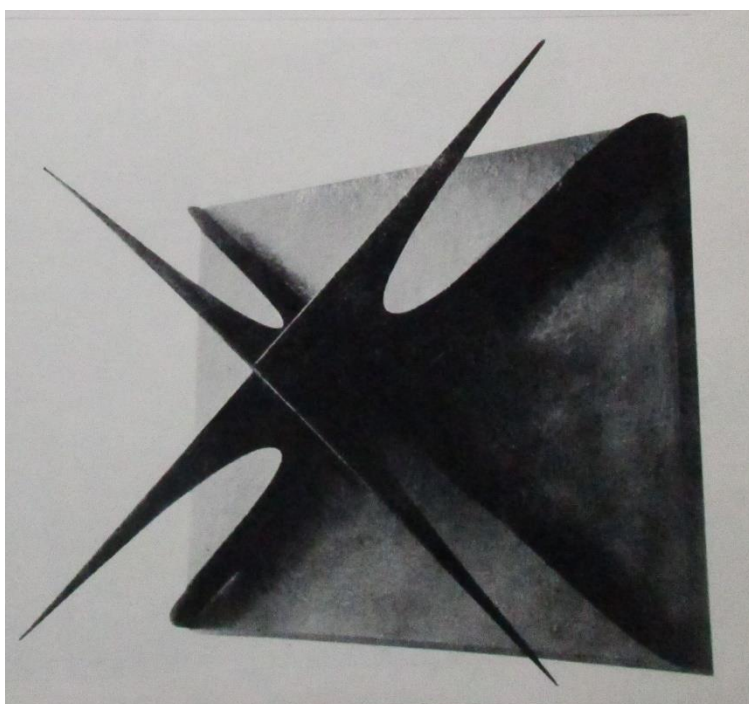
31. Zorka Ságlová: Bílá struktura I, 1967, olej, guma, lak



32. Zorka Ságlová: Prostorový objekt I, 1968, dřevo, guma, lak, Národní galerie v Praze



33. Jiří Hilmar: Optický reliéf, 1967, papír, tuš



34. Kamil Linhart: Osmistěn, 1965, akryl, plátno, dřevěná konstrukce

11. Seznam vyobrazení

1. Zdenek Rykr: Kufr, 1934, zničeno. Foto: PETROVÁ 1965, nepag.
2. Zdenek Rykr: Sláva, 1934, zničeno. Foto: LAHODA 2000, 89
3. Ladislav Zív: Srdce inkognito, 1935, zničeno. Foto: PETROVÁ 1965, nepag.
4. František Hudeček: Sokrates a Faidros, 1934, Národní galerie v Praze. Foto: PETROVÁ 1965, nepag.
5. Vincenc Makovský: Žena s vázou, 1934, Národní galerie v Praze. Foto: SOUKUP 1996, nepag.
6. Vincenc Makovský: Žena s děckem, 1933, Národní galerie v Praze. Foto: SOUKUP 1996, nepag.
7. Josef Wagner: Dvě torza, 1936, zničeno. Foto: TOMEŠ 1985, 62
8. Josef Wagner: Albatros, 1934, Národní galerie v Praze. Foto: TOMEŠ 1985, 63
9. Josef Istler: Hlava, 1952, zničeno. Foto: PETROVÁ 1965, nepag.
10. Aleš Veselý: Enigma III., 1964–1965. Foto: PETROVÁ 1966, 309
11. Čestmír Janošek: Objekt, 1964. Foto: PETROVÁ 1966, 309
12. Jiří Kolář: Pohled do instalace výstavy Nová citlivost. Foto: LAMAČ 1970
13. Jiří Kolář: Hruška a Jablko, 1964. Foto: PETROVÁ 1966, 305
14. Běla Kolářová: Plasticko prostorový objekt, nedatováno. Foto: PADRTA 1968, nepag.
15. Běla Kolářová: Plasticko prostorový objekt, nedatováno. Foto: PADRTA 1968, nepag.
16. Karel Malich: Černobílá plastika a Modrozlatočerná plastika, 1964, 1967. Foto: VLČEK 1988, nepag.
17. Karel Malich: Prostorová plastika, 1967. Foto: PADRTA 1968, nepag.
18. Stanislav Kolíbal: Krychle a Pád, 1967, Národní galerie v Praze. Foto: PADRTA 1968, nepag.
19. Stanislav Kolíbal: Mizející tvar, 1967, Národní galerie v Praze. Foto: KOLÍBAL Praha 2004
20. Jan Kotík: Objekt, 1967. Foto: PADRTA 1968, nepag.
21. Jan Kotík: Objekt (Možnost pohyby), 1967, Národní galerie v Praze. Foto: PADRTA 1968, nepag.
22. Jan Kubíček: 4 prostorové elementy, 1969. Foto: SEKERA 1970
23. Jan Kubíček: Prostorové elementy, 1969. Foto: SEKERA 1970
24. Radoslav Kratina: 107 bílých tyčinek a Hřivnáč, 1967. Foto: POHRIBNÝ 1967
25. Radoslav Kratina: Variabil, 1965. Foto: PADRTA 1968, nepag.
26. Jiří Bielecki: instalace na Nové citlivosti, 1968. Foto: POHRIBNÝ 1969
27. Jiří Bielecki: Stříbrný gravitabil, 1969. Foto: JÚZA 1994, nepag.
28. Milan Dobeš: Skleněný rytmus, 1965. Foto: PADRTA 1968, nepag.
29. Milan Dobeš: Skleněný rytmus III, 1965. Foto: PADRTA 1968, nepag.
30. Hugo Demartini: Prostorový projekt, 1966-1967. Foto: PADRTA 1968, nepag.
31. Hugo Demartini: Prostorový projekt, 1966-1967. Foto: PADRTA 1968, nepag.
32. Zorka Ságlová: Bílá struktura I, 1967. Národní galerie v Praze. Foto: PADRTA 1968, nepag.
33. Zorka Ságlová: Prostorový objekt I, 1968, Národní galerie v Praze. Foto: PADRTA 1968, nepag.
34. Jiří Hilmar: Optický reliéf, 1967. Foto: PADRTA 1968, nepag.
35. Kamil Linhart: Osmistěn, 1965. Foto: PADRTA 1968, nepag.

