

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

ALŽBĚTA ROJKOVÁ

IV. ročník – prezenční studium

Obor: Učitelství výtvarné výchovy a přírodopisu pro 2. stupeň ZŠ

Výtvarné uskupení a umělecký kritik

Klub konkretistů

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Olga Badalíková, Ph.D.

OLOMOUC 2009

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 29. 3. 2009

.....

Děkuji Doc. PhDr. Olze Badalíkové, Ph.D. za odborné vedení diplomové práce i za umožnění zpracovat toto podnětné téma.

Rovněž děkuji prof. Zdeňku Kučerovi za přátelské přijetí a povzbuzující konzultace a za poskytnutí velmi cenných materiálů, které mi ve zpracování práce značně pomohly.

Taktéž doktoru Arsénu Pohribnému a doktoru Jiřímu Valochovi vděčím za poskytnuté rozhovory a ochotu se mnou spolupracovat.

Obsah

| | |
|---|----|
| Obsah | 4 |
| Úvod | 6 |
| Cíle předložené práce | 6 |
| Přiblížení tématu a struktura práce, souhrn nejvýznamnější literatury a pramenů | 6 |
| 1. Výtvarné uskupení | 13 |
| 1.1 Nutnost utvářet skupiny | 13 |
| 1.2 Manifesty | 14 |
| 1.3 Útlumy a vzestupy skupinových aktivit po roce 1948 | 17 |
| 1.4 Je vzájemným seskupováním snižována individualita umělce? | 19 |
| 2. Konkrétní umění | 22 |
| 2.1 Kořeny a předpoklady | 22 |
| 2.2 Mezníky konstruktivního umění u nás | 23 |
| 2.2.1 Skupina Křižovatka ve vztahu k Nové citlivosti | 23 |
| 2.2.2 Nová citlivost | 25 |
| 2.2.3 Skupina Syntéza a další | 30 |
| 2.3 Návaznost českého konstruktivismu na zahraničí | 31 |
| 2.3.1 Hnutí Zero | 31 |
| 2.3.2 Další uskupení hledající tatáž východiska | 31 |
| 2.4 Přehled konstruktivních tendencí a výstavních projektů na Slovensku, zmapovaných Ľubou Belohradskou | 32 |
| 3. Klub konkrétistů | 34 |
| 3.1 Přípravné období, 1962–67 | 35 |
| 3.2 Založení Klubu | 39 |
| 3.3 Nástup KK a první tvůrčí období, 1968–69 | 42 |
| 3.3.1 Jihlavská přehlídka | 42 |
| 3.3.2 Pohyb v dílech konkrétistů | 45 |
| 3.3.3 Prostorovost | 47 |
| 3.3.4 Konkréty a geometrie | 48 |
| 3.3.5 Členění prostorové interdisciplinární tvorby KK podle Arséna Pohribného .. | 50 |
| 3.4 Období 1969–70 | 56 |
| 3.4.1 Karlovarská a bratislavská výstava a jejich pokračování za hranicemi | 56 |

| | |
|---|-----|
| 3.5 Poslední pokusy o kolektivní výstavy v letech 1970–1972 a postupný zánik Klubu..... | 57 |
| 4. Umělecký kritik – teoretik | 60 |
| 4.1 Změna v úloze teoretika..... | 60 |
| 4.2 Důležitost teoretika na prezentaci skupiny na příkladu osobnosti nesouvisející s Klubem konkretistů | 61 |
| 4.3 Kdo vytváří legitimní interpretaci uměleckého díla? | 64 |
| 4.4 Kritika a teorie ze dvou stran..... | 68 |
| 4.4.1 Oblast první: kritika zvenčí – literární ohlasy a články..... | 68 |
| 4.4.2 Oblast druhá: kritik – teoretikem skupiny, člověk se skupinou spjatý..... | 69 |
| 4.5 Teoretický ohlas a kritické texty zabývající se konkretismem a konstruktivismem na Slovensku, z pohledu Ľuby Belohradské..... | 69 |
| 5. Teoretici a kritici zabývající se konkretismem a jeho příbuznými polohami | 79 |
| 5.1 Arsén Pohribný a jeho přínos..... | 80 |
| 5.2 Teoretička Ľuba Belohradská | 86 |
| 5.3 Jiří Valoch..... | 89 |
| 5.3.1 Především tvůrce | 89 |
| 5.3.2 Jiří Valoch jako literát a jeho přeměna v teoretika..... | 91 |
| 5.3.3 Prolínání poloh Jiřího Valocha: teoretik – kurátor | 93 |
| Závěr | 96 |
| Seznam použité literatury a pramenů..... | 100 |
| Přílohy | |
| Příloha 1: Chronologický výběr z textů Pohribného, vztahujících se ke konkretistické nebo konstruktivistické problematice do roku 1990..... | |
| Příloha 2: Významné počiny a účasti Ľuby Belohradské | |
| Příloha 3: Stručný přehled samostatných i skupinových výstav Jiřího Valocha | |
| Anotace | |

Úvod

Cíle předložené práce

V této práci bychom chtěli vystihnout přínos uměleckého kritika na výtvarné uskupení, tedy na působení výtvarných skupin, a to zvláště se zaměřením na Klub konkretistů, k němuž autorka této práce měla bližší přístup vzhledem k jejímu studiu na Univerzitě Palackého v Olomouci, kde se v roce 1997 znovu po třiceti letech obnovila činnost Klubu pod hlavičkou KK2.

Kromě přiblížení nejvýznamnějších kritiků nebo lépe řečeno teoretiků působících v Klubu konkretistů bude jednou z hlavních náplní této práce také stručně zmapovat fungování tohoto hnutí před jeho normalizačním útlumem a rozpadem.

Aby práce působila celistvě, nemůžeme se vyhnout formulaci a stručnému objasnění základních termínů vyskytujících se v samotném názvu práce, tj. výtvarnému uskupení a tomu, kdo je vlastně umělecký kritik.

Pro uvedení do problematiky výtvarných uskupení bude nutné ve stručnosti objasnit důvody vedoucí k utváření a zakládání skupin, následně pak pro pochopení situace, v níž se Klub konkretistů ocitl před a během normalizace, bude vhodné uvést stručný vhled již do předcházející historické etapy zhruba od roku 1948 a zejména pak po roce 1968, která měla na možnost utváření (nebo neutváření) skupin značný vliv, čímž období začátků Klubu uvedeme do stručných historických souvislostí.

Nejvýznamnějším přínosem této práce by však mělo být vysledování toho, zda umělecký kritik, potažmo teoretik jako takový, má na výtvarné uskupení nějaký vliv a jaký; zda je teoretik také tím, kdo nenásilně svými texty skupinu formuje a umělce ovlivňuje v jejich tvorbě. Pokusíme se tedy v této práci nejen zaměřit na jednotlivé teoretiky Klubu konkretistů, jejich přínos a stručné medailony osobností, ale také na úlohu výtvarné kritiky obecně a její vliv na umělce, z čehož by pak měly vyplynout závěry objasňující stanovenou hypotézu.

Přiblížení tématu a struktura práce, souhrn nejvýznamnější literatury a pramenů

V květnu 2009 uplyne dvaadvacet let od vzniku Klubu konkretistů (KK), v němž v 60. letech našly útočiště tři desítky konstruktivisticky orientovaných autorů z celé

republiky. Teoretik a zakladatel tohoto rozvětveného seskupení se soudržně formulovaným programem na půdorysu konstruktivních tendencí, Arsén Pohribný, říká o Klubu, že i „přes individuální rozmanitost a výrazovou i významovou herezi rozehrávali členové Klubu své experimentální partie mezi dvěma polaritami: mezi principem ekonomie, vedoucím ke geometrickému redukování, a principem pohybovosti, otevírajícím řadu možností, spoluúčinkováním náhod a metaracionálních momentů počínaje a intervencí publika konče. Z této rozlehlé problematiky se pak zrodily vynálezy a inovační posuny členů Klubu.¹

Klub konkretistů byl mnohostranným hnutím, liberálním uskupením několika proudů a mnoha izolovaných osobností, které neusilovaly o homogenní umělecký výraz. Tato názorová šířka a rozeklanost byla a je pro většinu kritiků nepochopitelná.

Dalo by se říci, že autoři Klubu konkretistů se z různých stanovisek blížili (a později vzdalovali) jakési ideální představě očištěných, ryze výtvarných struktur, a to cestami několikanásobné redukce. Z hlediska klasického konkretismu byla více než polovina Klubu pokládána za heretiky. Někteří ovšem zůstali v jeho gravitačním poli až do dneška, jako např. geometrikové Zdeněk Kučera, Eduard Antal, Svatoslav Böhm, Tamara Klimová, Pavel Maňka, Radoslav Kratina jako grafik, někdy také Rudolf Valenta.

Velmi podstatným přínosem byla skutečnost, že od prvních výstav si konkretisté zvali zahraniční hosty, což mělo v období nesvobodného uměleckého života obzvláště významnou hodnotou. Dalším významným prvkem skupiny pak bylo mezigenerační rozpětí Klubu a také již zmiňovaná různorodost autorských přístupů, neboť vedle ryzí geometrie se v širší záběru Klubu konkretistů objevovaly i různé konstruktivní přístupy a dokonce i díla vytvořená ze základních organických prvků či struktur.

Mluvit o celkovém směřování a proměnách Klubu po 42 letech není možné bez násilného schematizování. Rozplétání téměř nepřehledné škály jednotlivých tvůrčích křivek by mohlo být úkolem kolektivního bádání, proto jsme se v této práci zaměřili jen na stručný nástin vývoje Klubu před jeho normalizační odmlkou v 70. a 80. letech. S nástupem normalizace na začátku 70. let totiž nemohli konkretisté ve své oficiální tvorbě pokračovat a z někdejších třiceti sedmi členů Klubu jich přibližně čtvrtina odešla do emigrace a hnutí zůstalo pouze jakýmsi skrytým zázemím individuální

¹ POHRIBNÝ, A.: Následovníci Klubu konkretistů na Moravě. *Lidové noviny*, 2002, č. 4, str. 25.

tvorby jednotlivců. Pod hlavičkou **Klub konkrétníků 2** byla skupina znovu ustavena v roce 1997 jako občanské sdružení a rozrostla se na více než 50 členů v českých zemích a na Slovensku, o rok později se pak rozdělila do svéprávných krajských sekcí, z nichž neaktivnější se vykristalizovala právě v Olomouci.

Po úvodním studiu pramenů a zdrojů se ukázalo, že olomouckou sekci, na niž jsme se chtěli původně více zaměřit, již krátce před tím zpracovala Johana Daňková na Masarykově univerzitě v Brně v bakalářské práci pod názvem **České geometrické a konkrétní umění a Klub konkrétníků 2 – Olomouc**.

Předložená diplomová práce tedy obecně uvádí působení československého Klubu konkrétníků – zejména před jejich normalizační diasporou a dále se zaměřuje se na osobnosti nejvýznamnějších teoretiků v Klubu konkrétníků působících.

Prameny a literaturu, z nichž bylo nejvíce čerpáno, zde rozdělujeme podle struktury práce a návaznosti kapitol.

První kapitoly o výtvarném uskupení a utváření výtvarných skupin jsou sepsány za použití velmi kvalitně sepsané bakalářské práce Ivy Horáčkové s názvem **Některé aspekty skupinových aktivit v současném českém výtvarném umění**, kterou obhájila na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně v roce 2007. Její téma bylo značně široké a bylo rozebíráno z mnoha pohledů, pro uvedení do problematiky výtvarného uskupení bylo několik pasáží z této práce natolik podnětných, že jsme si z nich v prvních kapitolách o významu utváření výtvarných skupin dovolili čerpat.

Pro lepší orientaci v historických souvislostech byla rovněž přínosná kniha Ševčíka – Morganové – Duškové: **České umění 1938-1989 – programy, kritické texty, dokumenty**, Praha: Academia, 2001, jež umožňuje čtenáři na příkladu různých článků a kritických textů nahlédnout do vývoje situace v umění té doby. Následně i kniha **Záznam nejrozmanitějších faktorů**, katalog výstavy, kterou uspořádala Rada státních galerií spolu s Národní galerií v Praze v roce 1994, obsahovala velké množství zajímavých textů.

Základní údaje k **druhé kapitole**, obecně uvádějící do problematiky konstruktivistické tvorby pod názvem **Konkrétní umění**, byly čerpány především z níže uvedených publikací:

- HOLÝ, P.: *Geometrická a konstruktivní tvorba 1990* (kat. výstavy). Havířov: Městské kulturní středisko, 1990.

- HOROVÁ, A. (ed.): *Nová encyklopedie českého výtvarného umění A–M, N–Ž* [2 díly]. Praha: Academia, 1995.
- VALOCH, J.: *Geometrie a současné výtvarné umění*. (kat. výstavy). Litvínov: SZK ROH Benar, 1988.
- HLAVÁČEK, J. – SEKERA, J.: *Poezie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let*. Praha: Národní galerie v Praze (Valdštejnská jízdárna) – České muzeum výtvarných umění v Praze ve spolupráci s Galeríí Benedikta Rejta v Lounech, 1993.
- HLAVÁČEK, J.: *Jiná geometrie* (kat. výstavy). Praha: Unie výtvarných umělců, 1991.
- KOENZSOVÁ, P.: *Zdeněk Kučera – představitel konstruktivních tendencí*. Ostrava: Ostravská univerzita, Filosofická fakulta, 2000, Bakalářská práce.
- ŠVÁCHA, R. – PLATOVSKÁ, M. (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1), (VI/2), 1958/2000*, 2 svazky. Praha: Academia, 2007.
- DEBICKI, J. a kol.: *Dějiny umění*. Praha: Argo, 2001.

Do zmiňované druhé kapitoly **Konkrétní umění** jsme zařadili rovněž pasáže týkající se oblasti Nové citlivosti, kde byly v největší míře použity texty Josefa Hlaváčka a Jiřího Padrty, kteří o pasážích Nové citlivosti napsali spolu s Jiřím Valochem asi nejvíce článků otištěných jak ve *Sborníku příspěvků k diskusi o šedesátých letech*, tak v samotném katalogu *Nová citlivost* a dále i k výstavě skupiny *Křižovatka* a dalších (uvedeno hojně v citacích pod čarou).

V následující **třetí kapitole**, zabývající se již konkrétně Klubem konkretistů, se stala podkladem pro zkoumání větší škála katalogových textů Klubu, jež je uvedena v seznamu pramenů na konci práce; následně série rozhovorů s panem profesorem Zdeňkem Kučerou, který ochotně přiblížil okolnosti počátků Klubu a umožnil nahlédnout do racionálních stanovisek konkretistů a jejich světa ryzí geometrie, který se zpočátku snažili v Klubu uplatňovat. Panu profesoru Kučerovi rovněž vděčíme za vhled do souvislostí mezi dobovým průběhem a přeměnami v Klubu a za poskytnutí několika článků staršího data, týkajících se začátků konstruktivistické tvorby a tvorby Klubu u nás, čímž tato práce získává na hodnotě, jelikož bylo možno čerpat z cenných materiálů jednoho z pamětníků počátku rodícího se hnutí.

Zásadní a velmi cennou publikací, na níž je postavena pasáž o chronologických vývojových etapách Klubu a která měla značný vliv na přehledné a ucelené zmapování působení Klubu od jeho počátků až po jeho faktický zánik v roce 1972, je opět profesorem Zdeňkem Kučerou poskytnutá publikace pod názvem *Revue K* vydaná v Paříži a sepsaná Arsénem Pohribným v roce 1988 (trochu se zpožděním) – jako upomínka k 20. výročí od založení Klubu. V kapitole mapující fungování Klubu jsme se snažili čerpat také z rozsáhlého jihlavského sborníku *Klub konkretistů*, který vydalo nakladatelství Kant ve spolupráci s Arsénem Pohribným a Oblastní galerií Vysočiny v Jihlavě v roce 1997 a z dalších dobových článků jako *Výtvarná práce, Výtvarný život, Ateliér, Literární listy, Literární noviny* atd., kromě toho také nejen z rozhovorů s p. profesorem Kučerou, ale i ze setkání s dalšími umělci (pomineme-li teoretiky Arséna Pohribného a Jiřího Valocha, o nichž bude dále řeč, zmiňme např. také doc. Jiřího Krτίčku, doc. Danu Puchnarovou a další).

Čtvrtá kapitola s názvem *Umělecký kritik – teoretik* se jako celek zaobírá obecnými úvahami o tom, kdo vlastně kritikem na výtvarné scéně je, jakou má funkci, možnosti nebo přínos a jak se v poslední době úloha teoretika změnila. V této pasáži kromě samostatných úvah autorky čerpáme rovněž z disertační práce Blahoslava Rozbořila: *Současná sociologie umění*, kterou zpracoval na Fakultě sociálních studií Masarykovy univerzity v Brně v roce 2006.

Abychom více rozšířili náhled na roli a náročnost pozicí teoretiků zaštiťujících skupiny, uvedli jsme v kapitole 4.2 obecnější ukázkou fungování teoretika ve skupině na příkladu autora, který s Klubem konkretistů nesouvisí: Václava Zykunda. V této pasáži bylo čerpáno z více zdrojů; byl to jednak článek Igora Zhoře: *Brněnské tvůrčí skupiny 1957–1970* uvedené v Bulletinu Moravské galerie, pak několik zajímavých postřehů z textů Pavla Zatloukala ve sborníku *Fotoskupina DOFO*, vydaného Moravskou galerií v roce 1995; následně také postřehy z diplomové práce Olgy Buciové pod názvem *Skupina Ra a surrealistický odkaz v české imaginativní tvorbě*, kterou obhájila na Masarykově univerzitě v Brně v roce 2006.

Také v kapitole 4.3 *Kdo vytváří legitimní interpretaci uměleckého díla?* můžeme vidět, že otázka teorie a kritiky není vůbec snadná. Tato pasáž má za cíl nastínit několik přístupů k reflektování uměleckého díla a položit otázky k objasnění funkcí a možností výtvarné kritiky. Inspirací k takovému resumé byla ve značné míře kniha Josefa Hlaváčka: *Cvičení z estetiky* a rovněž také antologie Ladislava Kesnera:

Vizuální teorie: Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech. Přestože původní česká monografie k umělecké kritice a jejím dějinám neexistuje, bylo pro ucelení náhledu na obecný vhled do kritiky a estetiky přínosné kromě těchto dvou titulů pročtení některých kapitol z knih Immanuela Kanta: *Kritika soudnosti* a Maria Perniola: *Estetika 20. století*.

V dalším oddíle čtvrté kapitoly (4.5), zabývající se kritikou a kritickými přínosy významných osobností konkretismu, se zaměříme především na rozbor textů týkajících se konkretismu na Slovensku, jejich kritickým ohlasem, srovnáním výstavních aktivit i různých příspěvků teoretiků působících na slovenské scéně i ve slovenské literatuře. Takovouto rozsáhlejší pasáž sestavujeme v předložené práci díky získání kvalitních článků a příspěvků slovenské teoretičky Luby Belohradské, která se v těchto odborných kruzích již léta pohybuje. Vzhledem k získaným materiálům nebude vhodné zaměřovat se této pasáži pouze na samotný Klub konkretistů a jeho slovenské členy, jako spíše obecněji na reflexi kritiky a teorie slovenského konstruktivismu a konkretismu v literatuře. Podnětným materiálem při vypracování této kapitoly byl článek Viery Kuracinové v 13. ročníku časopisu *Ateliér* z roku 2000 pod názvem *Neokonštruktivizmus v slovenskom výtvarnom umení*, dále pak stať Luby Belohradské *Podoby reduktivizmu* ve sborníku *Cesty a príbehy moderného umeni*, vydaného v Bratislavě v roce 1997, načež největším přínosem pro sepsání zmiňované pasáže byl slovenský příspěvek téže autorky: *Konstruktívne tendencie v zrkadle slovenskej umenovedy* uvedeného v internetové podobě časopisu *MADI art periodical*. Rovněž výňatky z dizertační práce Viery Kuracinové pod názvem *České a slovenské geometrické umenie* mohly ještě více rozšířit obzor nadhledu na slovenskou kritiku.

Cílem této práce však nebylo rozebírat příliš podrobně teoretické a kritické ohlasy konstruktivních snah na Slovensku, proto této problematice věnujeme jen tyto dvě (již tak dosti rozsáhlé) pasáže čtvrté kapitoly. Musíme zdůraznit, že literární činnost paní Belohradské, která se dlouhodobě zajímá o konstruktivní tendence a fungování Klubu konkretistů a v problematice konkretismu se skutečně vyzná, představuje ukázkou kritického smýšlení skutečného odborníka, jak můžeme z jejich srovnávacích statí ve čtvrté kapitole jasně vyzorovat. K tomu dodejme, že komplexní zmapování tvorby všech českých a slovenských autorů Klubu Konkretistů a kritický ohlas na jejich díla by vydal nejen na dizertační práci, ale snad na samostatnou knihu složenou z mnoha monografií a srovnání. Sám Arsén Pohribný – a kdo jiný by byl více oprávněn vyslovit

toto tvrzení než on – první a nejvýznamnější teoretik této skupiny – píše v jihlavském katalogu: „V případě Klubu ztěžuje orientaci i hodnocení komplikovaná problematika tohoto mnohokřídlatého hnutí.“² Pohribný hned v úvodu rozsáhlého jihlavského almanachu, čítajícího 165 stran uvádí, že i tento sborník by se měl teprve stát prvním podnětem k rozsáhlému soubornému bádání opřenému o 35 individuálních výstav a podrobných monografií. Zajistit takovýto rozsáhlý souhrn není záměrem této práce, jelikož náleží spíše kurátorům a soudobým docentům, teoretikům nebo kunsthistorikům, kteří se v problematice pohybují delší časové období, jako např. Luba Belohradská ve slovenské scéně již od roku 1968.

Pátá kapitola se zaměřuje již speciálně na tři teoretiky Klubu konkretistů (kromě několika dalších okrajovějších osobností uvedených v první části). Bohužel neexistuje takřka žádná literatura zpracovávající kritickou a teoretickou tvorbu těchto tří žijících osobností, stejně tak jako texty zabírající se jejich životem a přínosem. Jediné, z čeho lze čerpat, je nespočet článků sepsaných těmito teoretiky a poté z rozhovorů s těmito osobnostmi uskutečněnými; okrajově také z útržkovitých informací v katalogích, starších časopisech nebo v krátkých medailonech uvedených v encyklopediích a slovnících.

K sepsání kapitoly o osobnosti Jiřího Valocha jsme kromě osobních rozhovorů čerpali z ojedinelé publikace autorky Dáši Lasotové: *Čtyři z tváří Jiřího Valocha*, která v ní zpracovala z více pohledů osobnost a tvorbu Jiřího Valocha. Nejpřínosnějším příspěvkem k sepsání kapitoly 5.3. se pak stala ochota samotného Jiřího Valocha, žijícího v Brně, uskutečnit podnětný rozhovor.

Kromě něj byla také velkou pobídkou a pomocí v sepsání kapitoly 5.1 možnost osobně oslovit doktora Arséna Pohribného, žijícího v rakouském Darmstadtu, který zavítal do České republiky v září 2008 uvést výstavu *Konkrétní a surové*, (koncipovanou jako pocta Arsénu Pohribnému k jeho výročí 80. narozenin), zanedlouho poté vernisáž výstavy *KK 2 Dnes – Nahore bez* a rovněž uskutečnit osobní setkání s ním po tiskové konferenci, kde uváděl výstavu *Cecilie Markové* v olomouckém Muzeu moderního umění v Olomouci.

² JELÍNKOVÁ, D. - POHRIBNÝ, A. - VALOCH, J.: *Klub konkretistů 1967-1997*. Katalog výstavy. Praha: Kant ve spolupráci s Arsénem Pohribným a Oblastní galerií Vysočiny v Jihlavě, 1997, s. 5.

1. Výtvarné uskupení

Umělecká uskupení jako taková můžeme z hlediska autorství rozdělit na několik typů. Prvním typem jsou ta, v nichž se umělci pod jednu skupinu zařazují kvůli propojení určitou myšlenkou (také bývají označovány jako hnutí) a mohou se skládat z individuálně tvořících umělců, kteří bývají hlavně názorově nebo i jinak spřízněni s ostatními členy skupiny. Dále známe skupiny, jejichž členové tvoří (kromě osobní tvorby) také díla kolektivní ve spolupráci s celým týmem skupiny a třetím typem je pak zařazení umělců, kteří už vůbec netvoří samostatně, ale věnují se pouze tvorbě kolektivní.³

1.1 Nutnost utvářet skupiny

Podmínky pro utváření skupin nebyly v historii zdaleka tak příznivé, jak je tomu dnes. Nejčastějšími důvody jejich vzniku v poválečném Československu byla buď počáteční potřeba umělců vymezovat se vůči ostatním uměleckým aktivitám prosazením „svého“ uměleckého stylu jako jediné správné cesty, kudy se mají budoucí umělecké snahy ubírat, anebo později častá motivace ve sdružování se jako reakce na nevhodné podmínky diktované Svazem československých výtvarných umělců a snaha o simulaci atmosféry svobodné tvorby a svobodné diskuse.⁴ V období totality měly tedy skupiny velmi často obranný charakter. V tomto smyslu můžeme jako paradox vnímat skutečnost, že vznik a rozvíjení skupinových aktivit se ve stávajícím demokratickém prostředí neoslabuje, naopak spíše nabývá na intenzitě.⁵ Zodpovězení otázky, proč k tomu dochází, můžeme vyzkoušet. Množství absolventů uměleckých škol a vysoká konkurence ve světě umění vytváří atmosféru, v níž se jedinec – umělec nemusí prosadit, což je ještě umocněno omezenou galerijní oblastí, v níž možno předpokládat mnohem větší naději na úspěch tvorby skupiny než jednotlivce. Snad je právě toto jedním z důvodů obranného či útočného semknutí umělců do skupin; snad možnost prezentovat se s kolegy podobného uměleckého názoru je navíc prostorem vzájemného

³ Srov. HORÁČKOVÁ, I.: *Některé aspekty skupinových aktivit v současném českém výtvarném umění*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2007, s. 9. Bakalářská práce.

⁴ Srov. tamtéž, s. 17.

⁵ Srov. tamtéž, s. 33.

setkání, navazování vztahů a čerpání inspirace.⁶ I umělci sami se vyjadřují, že právě "v kolektivu mohou být výrazněji ventilovány či kritizovány mnohé společenské jevy, na které běžně jednotliví umělci ani dnes svou tvorbou přímo nereagují."⁷

Tvrdość dnešní doby prosadit se v umělecké tvorbě spočívá možná také v subjektivitě jejího přijetí, proto si položíme otázku, zda si umělec v této situaci může být svou prací příliš jist, přestože mnozí soudobí tvůrci zůstávají k ohlasům veřejnosti často hluší, hájící se svým postavením aktivně tvořícího člověka. Zde znovu narážíme na potřebu umělců seskupovat se do skupin především z důvodu jejich osobní nutnosti rozvíjet mezi sebou rovný dialog, který jediný je pak pro ně možností zhodnotit a konfrontovat kvalitu svého díla.⁸

1.2 Manifesty

Nově vznikající umělecký směr, uskupení, či koncepce na sebe často váží sepsování různých manifestů, prohlášení a „směrnic“, které by měly osvětlit samotné příčiny jeho vzniku a oprávněnost nového uměleckého programu. Přečtením některých z manifestů a programových prohlášení může být více vyjasněn základní rys nového směřování, protože manifesty již svou podstatou vyjadřují motivaci a výtvarný názor zakladatelů a umělců do skupiny vstupujících. Již samotné slovo manifest vyjadřuje určitý demonstrativní charakter skupinového sdružování, avšak nese v sobě při dnešním vnímání politický podtext. Toto nelze vyloučit ani z oblasti umění, protože mnohé výtvarné skupiny vznikaly nejenom jako reakce na podněty výtvarné, ale i na změny společensko-politické, o které v naší zemi tohoto a minulého století nebyla nouze.⁹

Manifesty nemůžeme podle jejich charakteru sjednotit striktně do jedné skupiny; pro názornost uvádím, že např. zatímco manifest *skupiny Sedm* zdůvodňuje způsob přibírání a tvorby členů, tak třeba manifest *skupiny Ra* (1947) spíše vymezuje skupinu vůči okolnímu světu, snaží se vymanit ze zařazení k postsurrealistům a vysvětluje své

⁶ Srov. HORÁČKOVÁ, I.: *Některé aspekty skupinových aktivit v současném českém výtvarném umění*. Brno: Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, 2007, s. 17-18. Bakalářská práce.

⁷ Tamtéž, s. 34.

⁸ Srov. tamtéž, s. 19.

⁹ Srov. tamtéž, s. 10-11.

odchylky od některých soudobých výtvarných skupin.¹⁰ Většina manifestů již svou povahou představuje nejen deklaraci určitého programu, ale zároveň je i zajímavým umělecko-historickým textem, protože ve svých statích obvykle obsahují poměrně ucelenou úvahu nad současným stavem a směřováním umění. Toho se nedočkáme u ideologického programu „Dohody českých výtvarných umělců – realistů“ z roku 1946, který je sestaven pouze z dogmaticky působících hesel a pravidel, jež úsečně propagují přijímané hodnoty a postoje poplatné té době.¹¹

Skupina **Křížovatka**, o níž bude dále řeč, svou tvorbu přímým manifestem neuvádí a vymezení cílů skupiny představují úvodní katalogové texty k výstavám.¹² Tato skupina vznikla v roce 1963 a otevřeně se přihlásila k aktuálním tendencím světového umění, které pracovalo s technickou civilizací jako s „novým“ světem, „novou“ přírodou a „novou“ formou založenou na geometrické strohosti a objektivitě. Působení skupiny odstartovalo vznik nového uměleckého proudu, který přejal název podle kolektivních výstav tohoto sdružení a jeho hostů (1968) **Nová citlivost**. Cíl svého působení již uskupení Nová citlivost vymežilo programovým manifestem, v němž se jeho autor Jiří Padrta kromě hledání smyslu lidské existence opírá o technický pokrok s využitím nových neuměleckých materiálů a technologií. V jeho slovech slyšíme Pierra Restanyho, který měl tehdy k Praze velice blízko, a nemůžeme se divit, že je zde cítit také odvolávání se na myšlenky düsseldorfské skupiny **Zero** a francouzských nových realistů, s nimiž byli konkrétně ideově spřízněni (viz další text), zmiňme však, že z jejich různorodé tvorby již Padrta poněkud zdůraznil rozchod s organickou přírodou, tak drahou lyrické abstrakci a objevil přírodu novou, vytvořenou člověkem a jeho civilizací.¹³ *"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 opět... přijímán jako pozitivní zkušenost. Tak se po celých desetiletích nadvlády filosofie úzkosti a odcizení znovu aktualizuje pojem naděje a důvěry ve smysl lidské existence, která se promítá na*

¹⁰ HORÁČKOVÁ, I.: *Některé aspekty skupinových aktivit v současném českém výtvarném umění*. Brno: Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, 2007, s. 11-12. Bakalářská práce.

¹¹ Srov. tamtéž, s. 12.

¹² Srov. tamtéž, s. 14- 15.

¹³ Srov. HLAVÁČEK, J.: *Ohlédnutí za Novou citlivostí*. In *Nová citlivost*. Litoměřice: Galerie výtvarného umění Litoměřice, 1994, s. 6.

daleké pozadí myšlenky nového humanismu, zásadně odlišné od starých metafyzických kontextů."¹⁴

Směřování skupin předcházejících samotným konkretistům nastiňuje také další ze statí Jiřího Padrty o objektivních (konstruktivních) tendencích, které byly sice psány zejména k výstavám skupiny Křižovatka, ale vymezují i směřování umělců řadících se později ke konkretistům: „*Toto celé široké hnutí zahrnující konstruktivní tendence, kinetismus, konkretismus ad., podobně jako jeho zahraniční vzory, stavělo proti estetice hmotných objektů dematerializaci, konceptuálnosti, procesuálnosti a orientaci k jazyku. Ty se staly důležitější než ručně vytvořené autenticky zpracované artefakty a osobní expresivita. Nové objekty už nebyly fetiši, ale nalezenými nebo konstruovanými technickými objekty – tzv. „konkréty“. Umění se očistilo od destruktivních energií a umělec se opět stal součástí společnosti moderní civilizace, která byla jeho hlavní a pozitivně přijímanou realitou. Romanticky prožívaný konflikt umělce se společností nahradila stejně romantická vize světa jako dynamické struktury harmonizované univerzálními zákony.*“¹⁵

Co se týče programového vytyčení **Klubu konkretistů**, tak na prvním setkání v červenci 1967 v Ostravě bylo uvedeno první číslo revue KK – klubového časopisu ARCI 3,14 – spolu s manifestem Klubu konkretistů a otiskla ho i konkretistická revue ROBHO v Paříži. Z manifestu nazvaného „Výzva konkretistům“ vyplývá, že zastánci tohoto hnutí se nehodlají zabývat protivným marasmem politického systému, ale bez ohledu na stávající situaci se chtějí snažit přenášet „*přes bídu života jasným řádem konkrétních projektů do budoucího světa Rozumnosti.*“¹⁶ Citujme zde pasáž z manifestu: „*Klub konkretistů nehodlá stavět svou existenci na plnění dogmatických regulí, nýbrž na permanentním dialogu křídla organického s architektonickým, na dialogu přívrženců přírodních zákonitostí s obdivovateli technické civilizace, na dialogu statické monumentality s instabilitou, racionalismu se stoupenci*

¹⁴ HLAVÁČEK, J.: Ohlédnutí za Novou citlivostí. In *Nová citlivost*. Litoměřice: Galerie výtvarného umění Litoměřice, 1994, s. 6.

¹⁵ ŠEVČÍK, J. - MORGANOVÁ P. - DUŠKOVÁ, D: *České umění 1938-1989*. Brno: nakladatelství AVČR, 2001, s. 248-9.

¹⁶ POHRIBNÝ, A.: KK po dvaceti letech. *Revue K*, r. 1988-1989, č. 32-33, nestr.

*imaginace ap.*¹⁷ Časopis ARCI 3,14 měl za úkol obecně uvádět vývoj tvorby a pracovní stadia členů Klubu v kontextu názorově blízkých skupin z celého světa a konfrontovat jejich tvorbu.¹⁸ Ohledně tohoto časopisu řekl teoretik Klubu, Arsén Pohribný, v rozhovoru pro časopis *Ateliér*, že klubový časopis ARCI 3,14 měl publikovat názory, teorie a kritiku především ze strany členů KK. Realizace prvního (a jediného) čísla, byla podle jeho slov však spojena s takovými potížemi a rizikem pro administrátorku Jitku Rajlichovou, že se od dalšího vydávání upustilo. V názvu tohoto časopisu jsou utajena tři slova a nemusíme zde příliš rozebírat politickou situaci té doby, abychom pochopili proč zrovna takováto označení autoři do tohoto názvu zakomponovali, jednalo se totiž o slova: kruhová obrana a vzdor.¹⁹

V souvislosti s děním po roce 1968 můžeme mezi zajímavé články, znějící téměř jako testament Klubu, zařadit text Z. Rybky v katalogu jedné ze zahraničních výstav Klubu Konkréťstů: „*Naše víra je hlavou proti zdi obludnosti, ve které musíme žít, pomocí které žijeme, bez které nemůžeme žít, se kterou se ale nikdy nesmíříme, a proto zvolna vtiskujeme obludnosti proti její vůli i naši pravdu, aby měla tvář, o které bude možno později říci – toto byla naše víra.*“²⁰

1.3 Útlumy a vzestupy skupinových aktivit po roce 1948

Ve vývoji utváření skupin je potřeba poukázat na rozdíl mezi charakterem skupin poválečných, které představují volnějši spojení individuálních umělců, a skupin vznikajících v druhé polovině 90. let, kdy už skupiny vystupují jako samostatný subjekt tvorby.

Totalitní období nebylo pro seskupování československých výtvarníků příznivé. „*Na konci března 1948, během příprav na Sjezd národní kultury, byla ustanovena celostátní organizace Svaz československých výtvarných umělců (SČSVU). Svaz soustředil odborové, hospodářské a ideologické funkce postupně rušených spolků a ostatních výtvarnických organizací. Svým svoláním se přihlásil k poúnorové*

¹⁷ JELÍNKOVÁ, D. - POHRIBNÝ, A. - VALOCH, J.: *Klub konkréťstů 1967-1997*. Katalog výstavy. Praha: Kant ve spolupráci s Arsenem Pohribným a Oblastní galerií Vysočiny v Jihlavě, 1997, s. 140.

¹⁸ Srov. tamtéž, s. 140.

¹⁹ Srov. JIRČÁKOVÁ, B.: Aktuální rozhovor O retrospektivě Klubu konkréťstů s Arsenem Pohribným. *Ateliér*, 1997, č. 12, s. 6-7.

²⁰ POHRIBNÝ, A.: KK po dvaceti letech. In *Revue K*, 1988-1989, č. 32-33, nestr.

*politice a vytyčil některé zásady umělecké tvorby platné pro celé další desetiletí.*²¹ Umělci, nuceně zařazovaní do jednotlivých středisek Svazu a zbavení své sounáležitosti se skupinami, jejichž činnost byla zastavena, nemohli rozvíjet nové impulzy své tvorby, načež reagovali hlasitými protesty, a po Gottwaldově smrti dosáhli v roce 1956 návratu tvůrčích skupin do stanov SČSVU.²²

Rok 1968 se svým politickým zvratem zanechává další přímé důsledky i v oblasti výtvarného umění. Po okupaci Československa dochází k zásadní změně společenského klimatu, začínají stranické čistky, dochází k silnému útlumu výstavní činnosti. Náhrada Svazu československých výtvarných umělců za Svaz českých výtvarných umělců byla od roku 1970 poznamenána vytvořením zcela nových stanov, které opět ztížily utváření uměleckých skupin. Paralelně se SČVU existující Český fond výtvarných umělců byl sice pro umělce schůdnější cestou díky svému registračnímu principu, nebyl však tak významný pro své podružné postavení vůči Svazu a taktéž se neubráníl jistému ideologickému nánosu.²³

Jiří Valoch píše ve svém textu *Umění v sedmdesátých letech*: „*Zdá se, že doba kolektivních záměrů i způsobů tvorby již definitivně minula. Mou největší pozornost v posledních letech vzbuzuje to, co bychom mohli nazývat individuální výzkumy.(...) A konečně – možná že méně nápadným, ale stejně závažným rysem umění sedmdesátých let je jeho „nenápadnost“, uzavřenost, vědomé rezignování či vědomá koncentrace na nejsubtilnější problémy, které nemají přímou afinitu s aktuálními problémy společenskými, vědeckými atd.*“²⁴

Právě v roce 1968 (Arsén Pohribný uvádí v některých zdrojích již rok 1967), vzniká námi sledovaný Klub konkrétníků, který se představuje po premiéře v rakouském Alpachu a zanedlouho poté i u nás v Jihlavě. Neuspokojivá společenská situace vede pak v druhé polovině 80. let k zakládání dalších skupin (v roce 1987 skupina Tvrdohlaví), které se snaží reagovat na podmínky neumožňující spontánní

²¹ ŠEVČÍK, J. - MORGANOVÁ P. - DUŠKOVÁ, D.: *České umění 1938-1989*. Brno: nakladatelství AVČR, 2001, s. 123.

²² Srov. HORÁČKOVÁ, I.: *Některé aspekty skupinových aktivit v současném českém výtvarném umění*. Brno: Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, 2007, s. 12. Bakalářská práce.

²³ Srov. tamtéž, s. 15.

²⁴ Valoch, J.: *Umění v sedmdesátých letech*. In *Sborník památce Alberta Kutala*, Praha, 1984, s. 32-35.

spolupráci ani konfrontaci umělců.²⁵ Tvrdohlaví si ve zprávě o svém vzniku dávají za cíl odvážnou myšlenku „nalezení ztracené kulturní identity českého prostředí a její následné plnohodnotné zařazení do kontextu soudobé evropské kultury.“²⁶

Po listopadu 1989 se skupinové aktivity rozrůstají již mimořádně výrazně, většina skupin však usiluje více než o vyjadřování svého názorového postoje a uměleckého vymezení, o vybudování formálního společenského zařazení. Nově konstituovaná Unie výtvarných umělců (UVU), která vzniká na pozůstatcích SVVU, si dává za cíl zajistit svobodné sdružování jednotlivých skupin a spolků a umožnit umělcům vhodné podmínky pro výstavní a umělecké aktivity. Mnohé skupiny nabídnutí této pomocné ruky využívají, některá sdružení zůstávají stát samostatně, odmítajíc záštitu Unie, dále pak vznikají tvůrčí skupiny, které si zachovávají původní motivaci meziválečného období, tedy tvořit a prezentovat se ve společenství především sobě názorově blízkých kolegů. Postupně v průběhu času zaznamenáváme pozvolný vznik dalších skupin, ale podstatně výraznější rozvoj skupinových aktivit nastává až kolem roku 2000.²⁷

1.4 Je vzájemným seskupováním snižována individualita umělce?

Současné výtvarné skupiny se staly díky své koncepci bezpochyby jedním z novodobých úkazů na české výtvarné scéně. Přestože dnes na umělce zdánlivě nepůsobí přímé vnější tlaky ze strany státu, ukázala se i nadále nutná potřeba společného sdružování.²⁸ Umělec svou tvůrčí prací ztvárňuje své nejvnitřnější pohnutky, a proto je nasnadě zeptat se, do jaké míry je osobní tvorbu možné skloubit s tvorbou ostatních členů skupiny a zda se kolektivní práce nestává pro umělce do určité míry svazující a omezující.

Ve sborníku *České umění 1939-1999* a jeho diskuzích o významu skupinových hnutí a programů byli umělci v kapitole *Programatismus a současné umění* podezříváni z nedostatečného pochopení smyslu a funkce umění. Pavel Liška v diskusi prezentuje svůj názor, že výtvarníky k uměleckému sdružování motivuje především získávání grantů a dotací, tudíž jim usnadňuje jejich výtvarnou prezentaci. Ukončuje

²⁵ Srov. HORÁČKOVÁ, I.: *Některé aspekty skupinových aktivit v současném českém výtvarném umění*. Brno: Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, 2007, s. 15. Bakalářská práce.

²⁶ Tamtéž, s. 15.

²⁷ Srov. tamtéž, s. 16- 17.

²⁸ Srov. tamtéž, s. 19.

svůj projev slovy, kterými zdůrazňuje hodnotu individuální tvorby: „*Dnešní umělec se však může a musí prosadit jako samostatné individuum, které se neskryvá pod teplou sukní svého prostředí, i kdyby bylo sebekulturnější a sebelákavější. Dnešní umělec může využívat všech elementů z výtvarné i nevýtvarné přítomnosti a minulosti, bez ohledu na jejich původní tradiční či moderní určení, musí však za toto využívání přebírat plnou výtvarnou zodpovědnost.*“²⁹ Takovými slovy proklamuje Liška myšlenky jako typický představitel situace počátku 90. let, kdy již zmiňovaný odklon od skupinových aktivit v českém výtvarném prostředí skutečně můžeme zaznamenat. Toto stanovisko je možno podložit také např. zvýšením spolupráce privátních galerií s jednotlivými českými umělci na počátku 90. let na úkor skupinové tvorby, tento trend však trval jen po kratší časový úsek do vzepětí nových vln vzniku dalších skupin.³⁰

Také na Klubu konkretistů možno vystopovat prvky, které tvorbu jeho členů spojují, avšak nesnižují individualitu jednotlivce a nelze proto zobecňovat Liškou dále nastíněnou domněnku, že skupinová tvorba ubírá umělci na jeho jedinečnosti a osobitém stylu tvorby. Naopak, zařazení malířů do skupiny neomezuje jednotlivcům obzor vyjádření, spíše zastřešuje jejich tvorbu tak, aby mohla být prezentována s určitou myšlenkovou linií nebo alespoň s umělci podobného výtvarného názoru. Slyšet byla dokonce i myšlenka, že Klub nevznikl proto, aby spojil umělce podobného výtvarného smýšlení, ale že vznikl především z pouhé potřeby „seskupit se“. Ale zůstat u takovýcho vyjádření „zastřešování“ a „seskupování“ samostatných umělců pod společné skupinové jméno jen pro tento fakt samotný, by při současném stavu českého umění nebylo vůči mnohým mladým tvůrčím skupinám spravedlivé a snad ani o Klubu konkretistů takto hovořit není na místě. Seskupování získalo v současné době totiž postupně charakter cílené angažované tvorby, která měla burcovat povědomí českého návštěvníka výstavy i veřejnost a s tímto úmyslem založená hnutí měla fungovat již takovým způsobem, aby se stala jednolitými subjekty čile oživujícími výtvarnou scénu.³¹

Nicméně Klub konkretistů (a také jeho pokračování v KK2) bylo a je natolik volným uskupením, že o nějaké svázanosti a násilném zařazování umělců do jakéhosi

²⁹ LIŠKA, P.: Pragmatismus a současné umění. In *České umění 1939-1999*. Praha: AVU, 2000, s. 152.

³⁰ Srov. HORÁČKOVÁ, I.: *Některé aspekty skupinových aktivit v současném českém výtvarném umění*. Brno: Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, 2007, s. 10. Bakalářská práce.

³¹ Srov. tamtéž, s. 33.

schématu nemůže být řeč. Vždyť kromě ryzích geometrických řešení se ve skupině uplatnily i různé konstruktivní přístupy a nejen to, dokonce i určité organické formy.

Možná že u některých současných skupin můžeme vystopovat jakousi snahu jedince schovat se za identitu skupiny, snad právě pro tuto vlnu společensky angažovaných projektů provokujících veřejnost, za něž by se někteří jednotlivci sami neměli odvahu postavit. Angažovanou tvorbou rozumíme v českém prostředí po roce 89 již něco jiného než to, co bylo rozuměno v totalitním slova smyslu, vztahuje se totiž k tvorbě, která oslovuje nejširší společnost a poukazuje na její chyby. Možná se důvody nového uskupování umělců nacházejí spíše v tom, že aniž by se někdo za něco schovával, tak skupinová záštita umožňuje mnohem snadnější probourávání hranic, za které je možno v současnosti umění ještě posunout. V mnohých vyjádřeních výtvarníků o přínosu skupinové práce pro jejich tvorbu zaznívají z vícerych úst pochvalná slova o bohatosti skupinové invence a o podpoře, kterou si členové skupiny vzájemně poskytují. Ta pak údajně umožňuje, aby skupina zastřešila realizaci děl, která by pravděpodobně jinak zůstala jen v podobě plánu.³²

³² Srov. HORÁČKOVÁ, I.: *Některé aspekty skupinových aktivit v současném českém výtvarném umění*. Brno: Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, 2007, s. 20. Bakalářská práce.

2. Konkrétní umění

2.1 Kořeny a předpoklady

Mezi proudy předcházející konkretismu zařaďme v první řadě konstruktivní umění, jehož počátky spadají do druhého desetiletí dvacátého století. V tomto období vznikla škála výtvarných děl, která byla v době svého vzniku označována všeobecně jinak než konstruktivními nadpisy. Začneme už suprematismem Maleviče a neoplasticismem Mondriana. Po druhé světové válce byla preferována většinou center světového umění jen jedna z možností abstraktního vyjadřování, buď proud abstraktního expresionismu a jeho krajního subjektivismu nebo forma evropského tašismu, lyrické abstrakce a informelu. Ve snaze navrátit do umění řád a navázat zpřetrhaný kontakt s tradicí geometrické a konstruktivní větve nefigurativního umění se opět znovuzrodilo konstruktivní umění, které se v české podobě začalo utvářet v první polovině šedesátých let minulého století.

Nutno zde zmínit, že v české malbě a plastice tohoto období nebyly tradice předchůdců geometrické malby pocíťovány nikdy zrovna jako aktuální. Komplexně vzato byly v českém a slovenském prostředí projevy konkretismu vlastně něčím zcela novým, protože u nás nebyl ve své radikální podobě takřka žádný z takzvaných evropských – ismů, vystupujících v Evropě počátkem 20. století, ve své radikální podobě přijat. Dílo Františka Kupky bylo známo pouze útržkovitě, a stejně jako zůstal jeho generační druh Vojtěch Preissig s problémy svých abstraktních obrazů a kreseb úplně stranou, tak také tvorba Františka Foltýna, přechodně patřícího k pařížské skupině Abstraction-Creation, nenalezla v domácím prostředí žádnou větší odezvu.

Ani působení českých kubistů směřujících tímto směrem nebylo příliš úspěšné, setkáváme se u nás spíše s kuboexpresionismem a to ještě navíc silně spjatým s kořeny naší barokní kultury. Nejdůslednější díla těch několika našich ojedinelých autorů – již zmiňovaných tvůrců volné (organické) abstrakce jako Františka Kupky a Františka Foltýna byla vytvořena ve Francii, tvorba dalšího ze zástupců – Zdeňka Pešánka zůstala nakonec víceméně zapomenuta. Jindřich Štýrský, Toyen a Otakar Mrkvička sice namalovali v polovině 20. let množství geometricky strohých abstraktních kompozic, brzy se však přehoupali do jiných oblastí tvorby a jejich abstrakce zbavené odkazů na vnější skutečnost zůstaly jen jako památný čin jednoho z jejich přechodných

období.³³ Taktéž u postavy českého výtvarného umění třicátých až osmdesátých let, Františka Hudečka, byla při veřejné prezentaci dávána do popředí surrealistická linie jeho díla před k ní komplementární linií konstruktivní.³⁴ Stejně tak artificialismus Toyen a Štýrského či lyrický kubismus Františka Muziky, Aloise Wachsmanna nebo Emila Filly se pak už nepředmětnému umění příliš nepodobaly. Teigův ideál dvou poloh programu Devětsilu, střetávající póly poetismu a konstruktivismu, byl na druhé straně reprezentován spíše fotografií, architekturou, typografií či scénografií.

Čeští konstruktivisté šedesátých let se pak odvolávali více na stavebnost vlastní obrazů Jana Preislera, odcházeli od racionálních projevů spíše do jiných poloh,³⁵ později se začali vydávat Mondrianovou cestou vytyčenou v desátých a dvacátých letech, která vedla od zobrazování vnější skutečnosti více a více abstrahované, přes barevnou a tvarovou redukci až k postižení podstaty skutečnosti jejími „čistými“ výtvarnými prostředky a „chudou barevností“ opřenu jen o základní a komplementární barvy s využitím již elementárních prvků – bodů, přímků a ploch.

Toto úsilí o čistou, všeho náhodného a jevového zbavenou řeč, mělo v konstruktivním umění šedesátých let společného jmenovatele s uměním počátku století. Znovu zdůrazňovaná Mondrianova „čistá realita“ či Malevičův „čistý pocit“ byly opět postaveny nad všechno subjektivní, předmětné a náhodné a umění se stalo znovu (v duchu Tatlinova konstruktivismu) předobrazem správného uspořádání společnosti.

2.2 Mezníky konstruktivního umění u nás

2.2.1 Skupina Křižovatka ve vztahu k Nové citlivosti

V roce 1964 byla skupinou *Umělecká beseda* uspořádána v pražském Mánesu rozsáhlá výstava, na níž se kromě renomovaných umělců jako Karel Lidický, Cyril Bouda, Vojtěch Sedláček aj. představila také právě tato mladá konstruktivistická generace v zastoupení již zmiňovaných umělců: Huga Demartiniho, Jiřího Koláře, Karla Malicha a Zdeňka Sýkory, kteří v té době výrazně hledali určující směřování své tvorby. Jejich

³³ Srov. ŠMEJKAL, F.: Český konstruktivismus. *Umění*, 1982, r. 30, s. 214- 243.

³⁴ Srov. VALOCH, J.: Výstava Nová citlivost. In *Sborník příspěvků k diskusi o šedesátých letech*. Litoměřice: Galerie výtvarného umění Litoměřice, 1994, s. 3.

³⁵ Srov. HLAVÁČEK, J.: Otázky pro Zdeňka Sýkoru. *Výtvarné umění*, r. 1968, s. 112.

potřeba formulace samostatného programu došla naplnění vznikem skupiny *Křižovatka* v roce 1963, jejíž první výstava se konala až v březnu 1964 v Galerii V. Špály v Praze. Zde byl poprvé formulován program „objektivních tendencí“, které se staly opačným pólem k přemíře subjektivity, opřeným o důsledné principy konstruktivního pořádku zakotveného v zákonech matematicko-geometrických struktur, jež se pak stal základem celého nového konstruktivistického hnutí.³⁶

V Odpovědích na otázky J. Hlaváčka se objevil dotaz, zda vznik skupiny *Křižovatka* nebyl svým způsobem odpovědí právě na tehdejší situaci ve výtvarné scéně. Jiří Kolář na to odpovídá ještě vyhraněněji, že to nebyla reakce na tehdejší situaci, ale na tehdejší diktát vládnoucích slohů.³⁷

Křižovatka nebyla tehdy zdaleka jen vyhraněně konstruktivně zaměřena: sdružilo se v ní několik tvůrců, kteří již radikálně pracovali ve sféře nové senzibility, především Vladimír Burda, Jiří Kolář, Běla Kolářová a již zmiňovaní Karel Malich, Vladislav Mirvald a Zdeněk Sýkora. V této skupině, konfrontující osm odlišných výtvarných projevů, se navíc objevili další umělci z konstruktivistických snah poměrně vybočující, jako např. „*Pavla Mautnerová zůstávající věrná strukturálnímu informelu s důrazem na jeho estetické kvality; Richard Fremund, usilující o nalezení výtvarného samoznaku viděné reality nebo Vladimír Fuka s tvorbou balancující na pomezí humorného pop-artu a ryzí výtvarné autonomie.*“³⁸ I přes tuto jistou výtvarnou nejednotnost se skupina *Křižovatka* poprvé organizovaně přihlásila k takovým myšlenkám, jež byly dosud v českém umění bez přímých předchůdců a tradic a které chtěly čelit převaze romantického sentimentu ve světovém umění.³⁹

Tvorba např. Zdeňka Sýkory, jak píše Jiří Padrta v úvodním textu katalogu skupiny, zaujala již v tehdeším českém nefigurativním umění ojedinělé stanovisko na pozicích „chladné“, geometrické abstrakce. „*Radikálnost a důslednost, s níž Sýkora provedl odvrát od své vlastní malířské minulosti, nesené v počátcích duchem fauvistického kolorismu, později tašismu a posléze koncentrace ke stále*

³⁶ Srov. KOENZOVÁ, P.: *Zdeněk Kučera - představitel konstruktivních tendencí*. Ostrava: Ostravská univerzita, Filosofická fakulta, 2000, s. 12. Bakalářská práce.

³⁷ Srov. VALOCH, J.: *Výstava Nová citlivost*. In *Sborník příspěvků k diskusi o šedesátých letech*. Litoměřice: Galerie výtvarného umění Litoměřice, 1994, s. 7.

³⁸ PADRTA, J.: *Křižovatka*. Praha: Galerie Václava Špály, 1964, nestr.

³⁹ Srov. PADRTA, J.: *Křižovatka*. Praha: Galerie Václava Špály, 1964, nestr.

*konceptuálnějším pojetí prostorově – dynamické struktury obrazu, má sama o sobě hodnotu rozhodného osobního stanoviska.*⁴⁰ Sýkora se jím ztotožňuje s výzvou k novému intelektuálnímu pořádku, jaký ve spřízněné poloze vyznává Victor Vasarely a jenž vyvrcholil jako jedna z možností „nového umění“, o němž před touto vlnou hovořil manifest Antonia Tapiéase.

Sýkora využíval některých zkušeností s novými časoprostorovými koncepty, s nimiž se představili italští „spazzialisté“, a současně se zabíral některými způsoby „*kondenzace a fixace pohybových prvků, převáděných v rozmanitých formách chladné abstrakce na elementární přísně geometrické znaky.*“⁴¹ Podobně jako plátna Mondrianova či Vasarelyova jsou i jeho obrazy podloženy empirickou zkušeností, současně ale vylučují jakoukoli „*senzibilní úchylku od přísně konkrétní konstruktivní formy.*“⁴² Jeho malby obsahují nekonečné možnosti proměn nevelkého počtu ustálených geometrických prvků, jež jsou členěny podle zákonů optiky. Základní abeceda takového uměleckého vyjadřování byla ustavena již v klasických fázích světového vývoje, Sýkora ji však neužívá tolik v návaznosti na tradici jako na nové moderní poznatky, ale podobně jako Vasarely uskutečňuje přechod od jediného obrazového pojetí ke „*zmnožené, strukturované obrazové osnově,*“⁴³ kterou je možno neomezeně dál členit a rozvádět.

2.2.2 Nová citlivost

Další vlna působení tohoto hnutí se vzedmula spolu s druhou výstavou Křižovatky po čtyřech letech; v Brně, Karlových Varech a Praze, kde se pod názvem *Nová citlivost* sešlo již 31 umělců, které podle slov Jiřího Padrty spojovala právě nová citlivost, vyjádřená rozchodem s organickou přírodou a objevením přírody „nové“, vytvořené moderním člověkem a jeho civilizací. Výstava *Nová citlivost* byla de facto vyvrcholením zájmu o zveřejňování uměleckých děl, které reprezentovaly jiné principy umělecké tvorby, než byly u nás v době, jež jí předcházela, považovány za dominantní.

Koncepce i název *Nové citlivosti* se v průběhu času měnil – poprvé výstavu s příbuzným zaměřením navrhl Jiří Padrta řediteli brněnského Domu umění Adolfu

⁴⁰ PADRTA, J.: *Křižovatka*. Praha: Galerie Václava Špály, 1964, nestr.

⁴¹ Tamtéž.

⁴² Tamtéž.

⁴³ Tamtéž.

Kroupovi 26. 7. 1966, když mu sděloval, že na jaře následujícího roku připravuje v Praze mezinárodní výstavu skupiny Zero (Nové tendence) a tudíž že by bylo zajímavé po jejím skončení udělat takovou velkou konfrontaci s našimi lidmi (Sýkora, Demartini, Malich, Kolář aj.), snad i s další mezinárodní účastí.

Postupem času se výstava jmenovala různě: *Nová citlivost*, *Nová forma – nová citlivost*, *Nová sensibilita* a nakonec zase *Nová citlivost*. Postupně se také ujasnila její koncepce jako československé přehlídky aktuálních tendencí, spjatých určitým společným zázemím. Upřednostňován byl seznam autorů, kde z původně předpokládaných vypadl Zdeněk Sýkora, který měl poté samostatnou výstavu, a posléze i Alex Mlynarčík. V závěrečné fázi redakce katalogu byli zařazeni také básníci, pracující netradičními skladebnými metodami.⁴⁴

Při pražské repríze získala „nová citlivost“ podtitul *Křížovatka a hosté*, takže ji někteří považovali za další vystoupení této skupiny, nutno však zdůraznit, že v době realizace této výstavy byl již domácí kontext takto orientované tvorby širší a do popředí se dostávaly některé nové akcenty, vzhledem k faktu, že se od roku 1964 československá výtvarná scéna obohatila o řadu autorských přístupů.

Na struktuře výstavy *Nová citlivost* bylo důležité, že víceméně pokrývala celou šíři, kterou tehdy u nás tato problematika měla: projevilo se to tím, že na ní již byli zastoupeni umělci tří skupin, v nichž se problematika objevovala: byli zde představitelé *Křížovatek* (Demartini, Kolář, Kolářová, Kubíček, Malich, Mirvald, Slavík, Ságlová, Sýkora), *Klubu konkrétníků* (Hilmar, Kratina), ale také *UB 12*, o níž jsme se dosud nezmiňovali, ale v jejímž radikálním jádru se vyhranilo několik autorů, kteří měli k nové koncepci uměleckého díla také co říci (již dříve např. Boštík, ale také Kolíbal a Kučerová).⁴⁵ Názorová východiska *UB 12* se pokusil vyjádřit Jaromír Zemina v průvodním textu skupiny, kterým doprovodil druhou společnou výstavu v roce 1964: „Členové skupiny jsou přesvědčeni, že pro nové umění – pro výtvarnictví stejně jako pro hudbu – je jedinou cestou s jasným výhledem cesta zdůrazňování zákonitosti

⁴⁴ Srov. VALOCH, J.: *Nová citlivost a nová poezie*, In *Nová citlivost*. Litoměřice: Galerie výtvarného umění Litoměřice, 1994, s. 134.

⁴⁵ Srov. VALOCH, J.: *Výstava Nová citlivost*. In *Sborník příspěvků k diskusi o šedesátých letech*. Litoměřice: Galerie výtvarného umění Litoměřice, 1994, s. 4.

*a záměrnosti tvorby a hledání nových, obrazově konstrukčních a harmonizačních způsobů jejího uplatnění.*⁴⁶

2.2.2.1 Nová citlivost v návaznosti na šedesátá léta

Skloněk 60. let zastihl české umění v okamžiku předtím nevídaného kvantitativního rozvoje, o jehož rozrůzněnosti podala zprávu např. studie Jindřicha Chalupeckého *Nové umění v Čechách*. Z jistého hlediska lze říci, že se tehdejší české umění přibližovalo jistému vrcholu či zlomu, který byl dán (po násilném přerušení převratem v roce 1948) „*osvojením vlastních i světových zdrojů modernismu koncem padesátých let a rychlým vývojem nejrůznějších tendencí od moderního realismu, širokého středního proudu, přes krajní tendence Konfrontací a (neo)konstruktivistů.*“⁴⁷ Nebyl to tedy jen moment vyvolaný politickým vývojem (od jehož radikalizace není možno výtvarné dění šedesátých let oddělit), ale především důvody, jež byly vlastní situaci umění samotného, díky kterým můžeme výstavě *Nová citlivost* přisoudit v historii místo jakéhosi předělu.⁴⁸

Bylo až překvapivé, jak byly v šedesátých letech projevy směřující do oblastí *Nové citlivosti* časté; zvláště vezmeme-li v potaz, že ještě o několik málo roků dříve byly vedeny vážné teoretické úvahy o tom, zda je vůbec konstruktivní a z konstruktivismu vycházející tvorba v českém prostředí legitimní. Během šedesátých let bylo možné pozorovat, jak se postupně krystalizuje zájem o novou koncepci výtvarného díla, která dává, jak píše Jiří Valoch: „*přednost konstrukci a racionálnímu kalkulu, autonomii barvy, jako ryzího estetického poselství, tematizaci světla a pohybu, uplatnění náhody či předjímání rozšířeného pojmu umění před literárními obsahy, dušezpytnou sebeprezentací či zpřítomňováním existenciálních mikrodramat před rádobymoderní expresí či pseudomoderními tvarovými stylizacemi, odkazujícími k zakladatelským generacím moderního umění.*“⁴⁹

⁴⁶ HORÁČKOVÁ, I.: *Některé aspekty skupinových aktivit v současném českém výtvarném umění*. Brno: Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, 2007, s. 14. Bakalářská práce.

⁴⁷ HLAVÁČEK, J.: Ohlédnutí za *Novou citlivostí*. In *Nová citlivost*. Litoměřice: Galerie výtvarného umění Litoměřice, 1994, s. 6.

⁴⁸ Srov. tamtéž, s. 6.

⁴⁹ VALOCH, J.: Výstava *Nová citlivost*. In *Sborník příspěvků k diskusi o šedesátých letech*. Litoměřice: Galerie výtvarného umění Litoměřice, 1994, s. 3.

U konstruktivismu šedesátých let můžeme v českém prostředí vysledovat, kromě proklamovaného pozitivního vztahu k moderní civilizaci, také jakousi změnu. Neuvědomělé a skryté destruktivní tendence uvnitř konstrukcí, způsobené snahou umělců objevovat principy všeho dění a hledání absolutně čisté vize, přinesly místo jednoznačnosti děl spíše variabilitu a mnohoznačnost. Tak se na české scéně přidružují ke konstruktivismu nechtěně také jiné odstíny tvorby, a to díla existenciálně úzkostná a subjektivně exaltovaná, blízká nastupující generaci českých konstruktivisticky orientovaných umělců kolem Jiřího Koláře, jako např. Hugo Demartini, Karel Malich, Zdeněk Sýkora, později Radek Kratina, Milan Dobeš, Jan Kubíček, Vladislav Mirvald a další. Tito umělci vnášeli nové koncepce do českého prostředí, které bylo ještě fascinováno českou verzí informelu s jeho důrazem na existenciální poselství materiálových struktur a subjektivnost zaznamenávaných dějů.

2.2.2.2 Vymezení Nové citlivosti

V českém a slovenském prostředí tedy pod vlnu Nové citlivosti patřily snahy vymezované tvorbou domácích tvůrců i teoretiků, z nichž připomeňme ty, kteří stáli u zrodu stejnojmenné výstavy, např. Miroslava Lamače, Jiřího Padrtu a Zdeňka Felixe (při realizaci výstavy s nimi ještě spolupracovala Vlasta Čiháková), kteří nejsoustavněji a od počátku iniciovali vše, co bylo možné do těchto oblastí zařadit. Opomenuta by kromě osobnosti Jiřího Koláře, se kterým se mnoho umělců tohoto vymezení kontaktovalo (a tyto známosti měly v pravém slova smyslu iniciační charakter), neměla být ani Ludmila Vachtová, která připravila řadu monografických výstav o důležitých tvůrcích z této oblasti a Josef Hlaváček, který publikoval množství teoretických a informativních textů.⁵⁰

Jiří Valoch popisuje otázku vymezení Nové citlivosti poněkud obsáhlými výrazy, popisuje ji jako celou škálu tvorby, začínající *„klasickým konstruktivismem a jeho odvozeninami, ale především jeho obohacením o nové problémy, jako byly tematizace ryze optického sensuálního působení díla (tedy op-art), proměny v čase, které přinášel*

⁵⁰ Srov. VALOCH, J.: Výstava Nová citlivost. In *Sborník příspěvků k diskusi o šedesátých letech*. Litoměřice: Galerie výtvarného umění Litoměřice, 1994, s. 4.

kinetismus, ať již v něm byla racionální konstrukce více či méně zřejmá nebo ať se ještě dotýkal sféry lyrické abstrakce v amorfních světelných a barevných proměnách."⁵¹

Dále zde můžeme podle třídění Jiřího Valocha zařadit i variabilní umění s aktivizací vnímatele a jeho proměnou v účastníka, „*systémové umění, ars accurata, kombinatorická, seriální a permutacionální díla, ale také minimal art sochařský i malířský.*”⁵² Jiří Valoch zdůrazňuje, že tímto způsobem byly formulovány oblasti tvorby, které více či méně těsně souvisely s konstruktivním základem a konstruktivními východisky. Jako stejně důležitý prvek Nové citlivosti šedesátých let vidí také lyrickou geometrii, jak malířskou tak i sochařskou, a také celou oblast „*monochromní malby a díla interpretující prostor jako instalace či enviroments.*“⁵³

Do Nové citlivosti je pak zařazována i většina produkce počítačové grafiky, počátky konceptuálního umění, realizace děl v přírodním prostředí a akce, z intermediální oblasti také grafická hudba a v neposlední řadě také celá škála experimentální, zejména konkrétní a vizuální poezie, která vznikala v zásadě podobnými racionálními operacemi jako konstruktivní výtvarná díla.

Ptáme-li se, proč se tak rozsáhlé rozpětí uměleckých vyjádření zařadilo do jednoho proudu a co tedy mají všechna tato díla společného, můžeme vytušit jakousi „*racionální motivaci, ale především pozitivní vztah ke světu, k lidskému intelektu a k lidské senzibilitě a možná také preferenci estetických kvalit jako určujících pro umělecké dílo.*“⁵⁴ Jiří Valoch to nazývá až nechutí „*k estetické aktualizaci destrukce, k existenciálním obsahům, k mikrodramatům lidského subjektu, k výtvarně transkribovaným literárním obsahům.*“⁵⁵ Především pak vyvstává aspekt spojující Novou citlivost s konkretisty, a to preference jazyka geometrie a uplatňování nových materiálů a technologií, užívaných dřív v neuměleckých oblastech. Nová citlivost se stejně jako Klub konkretistů snažila o nejvyšší možnou oproštěnost a otevřenost, o směřování k řádu jako k nejvyšší kvalitě.⁵⁶

⁵¹ VALOCH, J.: Výstava Nová citlivost. In *Sborník příspěvků k diskusi o šedesátých letech*. Litoměřice: Galerie výtvarného umění Litoměřice, 1994, s. 4.

⁵² Tamtéž, s. 4 .

⁵³ Tamtéž, s. 4 .

⁵⁴ Tamtéž, s. 4 .

⁵⁵ Tamtéž, s. 4 .

⁵⁶ Srov. tamtéž, s. 4.

S odstupem času si můžeme uvědomit, že Nová citlivost byla jedním z nejkoharentnějších vystoupení jedné oblasti aktuální tvorby šedesátých let, jak Jiří Valoch ještě vyostřuje termínem té „nejradikálnější sféry“, kterou však samozřejmě nutno nahlížet v historickém kontextu např. v návaznosti na konfrontace představitelů českého informelu, tedy zpřítomněním opačných tendencí.⁵⁷

2.2.3 Skupina Syntéza a další

V roce 1964 se objevilo další důležité uskupení – skupina *Syntéza* Dušana Konečného, jejímž předprogramem bylo kinetické umění v nejširším slova smyslu, tedy přesahující tradiční výtvarné kategorie, spjaté s baletem, hudbou, filmem a dalšími odvětvími umění. Inspirací byla zřejmě moskevská skupina *Dviženije*, vedená Lvem Nusbergem, ale také kolektivně vystupující skupiny italské, orientované na kinetismus. Ve skupině Syntéza, která ještě zastihla na živu Zdeňka Pešánka, což bylo pro profilaci skupiny podstatné, protože s ním její teoretik udržoval kontakt, se brzy vyprofilovala další významná osobnost z tehdy nejmladších, a to Stanislav Zippe. Pro řadu dalších členů byl kinetický program jenom dočasným zaujetím, ale atmosféra nového výtvarného myšlení v šedesátých letech byla aktivitou Syntézy ve značné míře dotvářena.⁵⁸ Všechny tři tyto české skupiny – Syntéza, Křižovatka a následně i Klub konkrétníků vznikly řečneme z naléhavé nutnosti odloučit se od lyrizující polovičatosti domácího umění, respektive od „trýznivého fetišismu postsurrealistů“, jak píše Arsén Pohribný.⁵⁹

K dalším významným mezníkům cesty konstruktivního umění nutno zmínit také výstavu ke kongresu AICA v roce 1966 v Lounech, Roudnici a Jihlavě, kde již můžeme sledovat souvislosti s americkým minimal-artem, německou skupinou Zero, luminokinetickým uměním Le Parcovým nebo informační estetikou Maxe Benseho.

⁵⁷ Srov. VALOCH, J.: Výstava Nová citlivost. In *Sborník příspěvků k diskusi o šedesátých letech*. Litoměřice: Galerie výtvarného umění Litoměřice, 1994, s. 3.

⁵⁸ Srov. tamtéž, s. 3.

⁵⁹ Srov. POHRIBNÝ, A.: KK po dvaceti letech. *Revue K*, r. 1988-1989, č. 32-33, nestr.

2.3 Návaznost českého konstruktivismu na zahraničí

2.3.1 Hnutí Zero

Kdybychom hledali nějaké zahraniční autorské uskupení, které by bylo blízké českému konstruktivnímu umění, napadne nás ihned hnutí Zero (z jádra skupiny Heinz Mack, Otto Piene nebo Günther Uecker), a to nejenom jeho německá sekce, ale celá rozmanitost přístupů včetně jeho holandských, italských či francouzských členů, a taktéž včetně těch již nežijících (Yves Klein, Piero Manzoni). Skupina Zero vznikla na základě řady večerních výstav v Düsseldorfu a v popředí jejich zájmů bylo především světlo a pohyb, vyhýbala se však přísnému geometrickému kalkulu. Název sám o sobě pak měl označovat zónu mlčení, klidu a možností pro nový začátek. Mezi klíčové cíle skupiny patřila jak představa samostatné, aktivní barvy v monochromii, tak jakési vyjádření rytmicko-seriální obrazové struktury, v popředí jejich zájmů bylo především světlo a pohyb.⁶⁰

Takto pojaté představy můžeme vnímat jako ukazatele ke dvěma pólům téhož jevu: jestliže se barva, nespoutaná formálními zřeteli a kompozicí obrazových prvků klade volně na plochu obrazu, ztrácí úplně svůj označující nebo odlišující význam a lze ji pak považovat jako vyzařující energii, založenou v pulzujícím, vibrujícím pohybu. K tomuto ještě doplníme, že strukturace obrazové plochy takto chápaná aktivizuje barvu a zjevuje pohybové tendence, jež jsou jí vlastní, umělec se tak stává interpretem barvy. Barva se v tomto pojetí stává vlastně aktivně působícím světlem.

2.3.2 Další uskupení hledající tatáž východiska

Někteří z našich tvůrců Nové citlivosti si tuto příbuznost s členy hnutí Zero uvědomovali, jiní hledali a nalézali sobě blízké jinde: v americkém minimal artu, jehož vznik byl reakcí na abstraktní expresionismus a který proti exaltaci volil spíše barevnou redukci a monochromní barevnost, dále v německém systémovém umění, v ruském či italském kinetismu či u předchůdců konceptuálního myšlení, jako byli Hans Haacke nebo David Lamelas, pro které nabývala tehdy aktuálnost práce s přírodními fenomény.

Mezi další skupiny názorově blízké českému konstruktivnímu umění můžeme zařadit pařížskou *Groupe de Recherche d'Art Visuel*. Tato pařížská skupina pro

⁶⁰ Srov. CLAUS, J.: Co je to G.R.A.V. *Výtvarná práce*, r. 1967, č. 14, s. 12.

výzkum vizuálního umění vznikla v roce 1960 a podle umělců hlásících se ke skupině (H. G. Rossi, J. Le Parca, F. Morelleta, F. Sorbina, J. Steina a J. P. Yvarala) se práce umělce spíše blíží práci vědce, kde vodítkem při práci není spontánní překvapení, ale určení materiálem. Skupina G.R.A.V. se stala charakteristická svou teorií směřující k výzkumu vizuálního fenoménu, který se zajímal především o variace základních barevných útvarů či horizontálně a vertikálně rostoucí série z předem přesně stanovených barevných tvarů.

K podobným závěrům v této době dospěla také *paduánská skupina N* (např. Alberto Biasi aj.), *milánská Gruppo T* (Davide Boriani, Giovanni Anceschi, Gianni Colombo aj.), španělské skupiny *Eguipo 57* či moskevské a leningradské *Dviženie* (Lev Nusberg). Většina těchto vyjádření směřující především k podráždění oka a pulsaci obrazové plochy pak vyúsťuje op-artem a u všech z nich můžeme zaznamenat neustálé obměny zpracování a nezakotvenost v jednorázovém vjemu. Virtuální nebo reálný pohyb zakouší divák svou aktivní účastí na spoluvytváření podoby díla např. v obměňování svého stanoviště.

Všechny tyto tendence neměly pro český konstruktivismus povahu přímého inspiračního zdroje, byly spíše dokladem toho, že umění dospívá na různých místech světa k příbuzným podobám vyjádření.

2.4 Přehled konstruktivních tendencí a výstavních projektů na Slovensku, zmapovaných Ľubou Belohradskou

Konstruktivní tendence se ve vývojovém řetězci slovenského výtvarného umění předvedly diskontinuitně, prosazovaly se do výtvarného dění se značnými překážkami a i v řadách teoretiků našly do roku 1990 jen ojedinelých zastánců a propagátorů.

V časovém období let 1965 až 2000 se na Slovensku uskutečnilo přibližně dvacet čtyři individuálních a dvacet kolektivních výstav. Přelomový v této statistice byl rok 1990. Jestliže se za 25-leté období totality (1965–1989) uskutečnilo jen devět individuálních výstav, dekáda 90. let vytvořila prostor pro patnáct výstav (příčemž do přehledu zařazujeme také importované individuální výstavy významných zahraničních představitelů konstruktivních tendencí).⁶¹

⁶¹ Srov. BELOHRADSKÁ Ľ.: Konstruktívne tendencie v zrkadle slovenskej umenovedy. *MADI art periodical*, [online]. č. 4 [cit. 2009-04-01]. Dostupný z WWW:

V přehledu kolektivních výstav byla bilance analogická: období totality připustilo prezentaci jen deseti výstav, z nichž jen tři byly výlučnou prezentací konstruktivních tendencí (výstavy *Klubu konkretistů v Žilině* roku 1968, v *Bratislavě* roku 1969 a v *Brně* roku 1970), na ostatních výstavách byla tendence přítomna v panorámatu jiných současných výtvarných projevů. V dekadě 90. let se uskutečnilo jedenáct kolektivních výstav (opět kromě specifického záběru také v širších, panoramatických koncepcích). Do přehledu výstavních projevů spjatých s konstruktivistickými tendencemi zařazujeme v této kapitole jen ty, které se uskutečnily na slovenském území a v koncepci slovenských výtvarných teoretiků. Jako jedinou zahraniční výjimku uvádíme realizaci *Concrete Art – Konkretistické umění šesti středoevropských krajín od roku 1945 po současnost* v létě 2000 v Městské galerii v maďarském Gyóru. Z mimovýtvarných (zřejmě organizačně nezvládnutých) příčin vypadli na výstavě z účasti polští a čeští představitelé. E. Trojanová jako kurátorka slovenské části zařadila na výstavu díla E. Antala, Š. Belohradského, P. Bindera, M. Dobeše, V. Hulíka, A. Klima, T. Klimové, M. Urbáska a R. Urbáska.⁶²

Uvedený přehled výstavních akcí napovídá, že dekáda 90. let se vyznačovala zintenzivněním výstavního dění, zaplňováním bílých míst a prezentací veřejnosti předtím nepřístupných osobních i skupinových tvůrčích programů konstruktivních tendencí. Do přehledu obeznamování se se sledovanou tendencí jsme zařadili také dovezené zahraniční výstavy, které jmenovitě v první polovině dekády urychlily zpřetrhané vazby s odkazem i novějšími příklady umění konstruktivních tendencí.⁶³

http://mobil-madi.hu/?option=com_content&task=view&id=213&Itemid=63.

⁶² Srov. BELOHRADSKÁ E.: Konstruktívne tendencie v zrkadle slovenskej umenovedy. *MADI art periodical*, [online]. č. 4 [cit. 2009-04-01]. Dostupný z WWW:

http://mobil-madi.hu/?option=com_content&task=view&id=213&Itemid=63.

⁶³ Srov. tamtéž.

3. Klub konkretistů

Již zmiňovaná *Křížovatka* a její proměny v *Novou citlivost* i skupina *Syntéza* se staly uměleckými sdruženími, která byla v různých aspektech názorově velice blízko novému uskupení *Klubu konkretistů*, který svou roli v tomto nově vznikajícím proudu českých konstruktivně a konkretisticky smýšlejících umělců sehrál v podstatné míře, a to hned při svých začátcích, kdy se prezentoval v Oblastní galerii Vysočiny v Jihlavě zásluhou teoretika Arséna Pohribného ve spolupráci se sochařem Radkem Kratinou roku 1968, přičemž jeho členové tušili zpočátku asi jen okrajově, že se stávají součástí širokého proudu stejně smýšlejících uměleckých hnutí.

Umělci si brzy začali uvědomovat, že vlivy konstruktivního a konkrétního umění v nejširším slova smyslu se v oné době postupně stávaly východiskem práce celé řady umělců, jenž postupně nacházeli cestu k racionálním způsobům tvorby, k „překročení hranic tradičního artefaktu i k přesáhnutí díla do prostoru, to vše samozřejmě při respektování potřeby vytvářet dílo jako svébytný „konkrét“, nevázaný žádnými mimetickými ani jinak zobrazujícími funkcemi.“⁶⁴ Stalo se tedy zřejmým, že bylo na místě hledat uskupení, které by bylo názorově i generačně více otevřené a přitom by skýtalo jak morální a názorovu, tak i výstavní záštitu.

„Ani v druhé polovině šedesátých let nebyly vítány autorské přístupy odmítající estetizování bídy nebo podoby vizuálně traktovaných příběhů, všeobecně byla dáována přednost kvalitám samotného uměleckého artefaktu a jeho autonomii.“⁶⁵ Časté bylo užívání geometrie se zdůrazněním estetického aspektu poselství, ale rozvíjena byla i snaha racionálně kontrolovat vznik díla a maximálně uplatňovat optické a světelné možnosti děl. V takovéto koncepci někdy „otevřeného díla“ se divák proměňoval v aktivního spolutvůrce a stále častěji byly znatelné tendence ke konceptuálnímu myšlení, někdy využívající geometrických poloh, jindy např. textu. Takovéto autorské přístupy, včetně nejrůznějších dílčích denominací a především včetně reprezentativního

⁶⁴ VALOCH, J.: Výstava Nová citlivost. In *Sborník příspěvků k diskusi o šedesátých letech*. Litoměřice: Galerie výtvarného umění Litoměřice, 1994, s. 3.

⁶⁵ VALOCH, J.: Klub konkretistů. In *Úvodní text ke katalogu výstavy Klubu konkretistů*. Opava: Dům umění v Opavě, 2001, nestr.

výběru hostů ze zahraničí, uvedl Klub konkréťistů již právě ve zmiňovaném roce 1968 na jihlavské půdě.⁶⁶

3.1 Přípravné období, 1962–67

Okolo roku 1960, když již můžeme mluvit o tom, že formová dědictví expresionismu, postkubismu, civilismu a postsurrealismu byla již poněkud zrekonstruována, nastal čas také pro naše umělce vyrovnat se s některými aktuálními tendencemi a technikami ve světě, pokud se informace o nich do českého prostředí měly šanci vůbec dostat. Také konkréťisté se během šedesátých let v rámci nefigurativního experimentování začali aktivně orientovat a aktivizovat. Jejich snaha o výtvarnou redukci se střetávala s úlohou geometrizace a pokusy zaznamenat to nejpodstatnější.

Prvotní konkréťismus, jinde tedy nazývaný jako konstruktivní tendence, se u nás formoval zvolna od roku 1962 především v okruhu autorů později sdružených v již zmiňované skupině Křižovatka a nesmíme zapřít jeho inspiraci zvenčí občasnými zprávami „o vizuálních exaktních systémech a programovém umění.“⁶⁷ Mezi jeho hlavní stylistické znaky nutno zařadit hlavně vyčišťování prostředků a jasnější „rozprostraňování“, jak píše Arsén Pohribný v článku KK po dvaceti letech, čímž míní hlavně důsledky enormního zvýtvarnění, redukci a geometrizaci formy.⁶⁸

Od roku 1957 vznikaly jednotlivé čistě geometrické obrazy a plastiky již zmiňovaných autorů: M. Vystrčila, L. Fáry, F. Hudečka, Z. Sýkory, K. Malicha a dalších jako určité vyjádření předzvěstí konkréťismu, o nichž jsme se více zmiňovali v kapitole 2.2. Na naše umělce, k nimž se za železnou oponu zahraniční „závany“ dostaly jen poskromnu, působily všechny projevy konkréťismu tenkrát jako ukázky z jiného světa, jak píše A. Pohribný v Revue K. Kromě sporadických informací katalogů a revuí začaly na umělce spontánně působit především zážitky z technologických odvětví, jejich setkávání se s výdobytky vědy a techniky. Nelze říci, že by v jakémkoli smyslu docházelo k navazování na kohokoliv z dřívějších českých konstruktivistů, jako např. na skupinu kolem Devětsilu, protože příliš mnoho z jejich tvorby nebylo v té době umělcům k dispozici. Snad proto měli pozdější zakladatelé

⁶⁶ Srov. VALOCH, J.: Klub konkréťistů. In *Úvodní text ke katalogu výstavy Klubu konkréťistů*. Opava: Dům umění v Opavě, 2001, nestr.

⁶⁷ POHRIBNÝ, A.: KK po dvaceti letech. *Revue K*, r. 1988-1989, č. 32-33, nestr.

⁶⁸ Srov. tamtéž.

Klubu konkretistů pocit, že objevují zcela nové končiny a přicházejí s něčím, co zde dosud nebylo, snad právě pro tuto izolaci vznikl v našem umění takovýto silný nový tvůrčí potenciál.⁶⁹

Arsén Pohribný v úvodním textu *Le Club des Concrétistes vingt ans après* píše: „Teprve po roce 1960 se mladá a střední generace umělců mohly vyrovnávat s vývojem ve světě na základě velmi skrovných informací. Tehdejší pokusy se však lišily od předchozího, převážně expresivního počínání (...). V redukci a významném podílu geometrizace této fáze lze najít některé z kořenů vznikajícího československého konkretismu. Jeho dávní předchůdci z Devětsilu skoro upadli do zapomenutí, ale byly tu starší i soudobé koncepty evropského konkretismu a programovaného umění, které pomáhaly analogiemi při tomto zakládání.“⁷⁰

Nicméně všechny již dříve zmiňované ideje konstruktivismu, mající zázemí v principech De Stijlu, Mondrianově purismu, v estetice primárních tvarů Bauhausu nebo v postulátech Le Courbisiera, ruských konstruktivistů atd. byly v českém umění prosaditelné jen těžce, protože o těchto faktech, s jakou silou se předválečné ideje konkretismu rozvinuly ve světě po roce 45, se naši umělci dozvídali až pozvolna po roce 1962. Pokud bychom měli jmenovat tyto inspirační zdroje jednotlivě, tak znovu nezapomeňme zmínit činnost švýcarských konkretistů, v jejichž čele stál zakladatel systémového umění Richard Paul Lhose nebo i takových, jako byli Réahités nouvelles, dále kinetismus a existence programovaného umění, které vyznávaly skupinami mladých GRAV v Paříži, skupinou T v Miláně a N v Padově.⁷¹ Taktéž do tvorby některých konkretistů zasáhl i vliv neodadaistů, k nimž patřili také autoři řadící se do hnutí FLUXUS a jehož vyjádření mělo v některých zemích (např. Japonsku) ke konkretismu blízko.⁷²

K intenzivnějšímu spojení mezi československými umělci a západními kolegy později úspěšně došlo, přičemž zástupci naší konkrétní poezie dokonce o několik let výtvarníky předběhli, čímž tak mohli těžit z bohatého přítoku informací. Předestřením zahraničních kontaktů bylo již seznámení se našimi umělci s tvorbou hnutí Zera

⁶⁹ Srov. tamtéž.

⁷⁰ POHRIBNÝ, A.: *Le Club des Concrétistes vingt ans après*. *Revue K*, r. 1988-1989, č. 32-33, nestr.

⁷¹ POHRIBNÝ, A.: *KK po dvaceti letech*. *Revue K*, r. 1988-1989, č. 32-33, nestr.

⁷² Srov. GERŽOVÁ, J.: *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava: Kruh súčasného umenia Profil. 1999, s. 83-87.

(prezentované 1962 v Amsterdamu), které na ně udělalo hluboký dojem, začínající jejich „metaobjekty s jinými funkcemi a konče monochromy.“⁷³ Zlomky tohoto okouzlení také z některých neodadaistickým realizací, zvláště pak z komunikačních materiálů a prefabrikovaných součástí, zůstaly v tvorbě KK dlouho přítomny. Duch Zero působil na konkretisty ve více oblastech, jakási neodadaistická rozvernost je dovedla až k „rozloučení se s institucí obrazu a k překročení hranic běžného umění.“⁷⁴

Na formování konkretistů působila tedy opakovaná setkání s industriální technikou, především návštěvy Technického muzea a Brněnských veletrhů, jež konkretisty fascinovaly v nejvyšší míře a kde si také v nadšení uvědomili klíčovou myšlenku, jak velice esteticky působí technické předměty na člověka, přestože nejsou uměním. Mluva užití grafiky a výstavních prostor v Brně zvyšovaly věrohodnost těchto prostě formovaných a bezvadně fungujících aparatur, což bylo primárním emocionálním nabitím umělců hledajících právě takovýto formulační styl své tvorby. Nemůžeme nezmínit, že tato fascinace industriálním světem byla pro většinu konkretistů průvodním jevem jejich života, za povšimnutí stojí fakt, že 18 z příštích členů KK prošlo uměleckoprůmyslovými školami anebo návrhářskou praxí a i v evropském konkretismu vidíme zastoupen značný podíl designerů.⁷⁵

Snažíme-li se zjistit, přes jaké fáze se ke konkretismu umělci dostali, zjistíme, že většina malířů a sochařů se k takovému vyjádření dobrala přes nefigurativní, znakovou tvorbu nebo prostřednictvím experimentování s novými technikami, malá skupinka pak skrze zájem o vizuální poezii.⁷⁶ V těchto všech případech posloužil způsob nefigurativního, ryze výtvarného myšlení jako základna dalšího vývoje univerzální řeči, při jejímž formulování hrála geometrie naprosto rozhodující roli. Tato vlastní řeč a způsob uvažování umožnily, že se konkretismus osamostatnil nejen jako samostatný směr, nýbrž i jako umělecký druh na pomezí designu, architektury, inženýrských projektování a umění. Touha umělců používat výtvarný jazyk co

⁷³ POHRIBNÝ, A.: KK po dvaceti letech. *Revue K*, r. 1988-1989, č. 32-33, nestr.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ Srov. tamtéž.

⁷⁶ Srov. HIRŠAL, J. - GRÖGEROVÁ, B.: Experimentální poezie. In: *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993.

nejdirektnějších a ječistčích výtvarných forem, vedla budoucí účastníky Klubu konkretistů, aby se upsali geometrii.⁷⁷

Od roku 1964 přibývalo elitních výstav a článků o avantgardním umění, včetně aktuálních konstruktivistických tendencí, ale umělci byli rozptýleni a tvorba těchto „outsiderů“ byla jakoby odsouzena k soukromému kutilství a nebyla brána tolik na vědomí. Zhruba od roku 1965 pak začalo vznikat mezi osamělými umělci povědomí jakési duchovní spřízněnosti, posilované vzájemnými návštěvami i několika výstavami. Dubnové výstavy Radka Kratiny v Domě Umění města Brna a Jiřího Hilmara v pražské Galerii Fronta založení vlastního Klubu urychlily a mimo jiné potvrdily, že se u nás i mimo Prahu řada lidí zaobírá podobnými tématy spřízněnými s konkretismem, jako se zabývají někteří zahraniční umělci.⁷⁸

V šedesátých letech nebylo zvykem zabývat se v textech politickými rozbory, ani konkretistům nestalo za tu námahu vylepšovat stávající situaci burcujícím slovním způsobem. Místo toho se snažili její bezvýhodnost nahrazovat jakýmsi rozumným a perfektně fungujícím pořádkem a sázet na vývojové síly techniky. „*Představovali si konkréty jako kladné parafráze druhé přírody, zvědavě vstupovali do vztahů s umělou technologickou přírodou, vycházeli z umělosti látek a konkrétů samých. Předpoklad jejich tvorby byl srozumitelný: analogie s inženýrským programováním, s racionálními postupy a se strojbou, snaha o racionalizaci metod.*“⁷⁹ V Klubu však nešlo nikdy o nastolení stylové uniformity, ale spíše o zkoumání prostředků vyjádření, často spojené také s intermediálními zásahy.

Silnou mnohospměrnost skupiny by bez notné dávky liberalismu nebylo možné udržet v hranicích jednoho názvu, všichni však měli potřebu odmítat dogmatismus českých „*kmotrů – ortodoxních systematiků, kteří se motali v tautologii samoreference a formalismu*“.⁸⁰ Tak se tedy KK stal hnutím přijímajícím nové postupy, zdůrazňujícím svobodu a otevřenost: „*otevřenost dynamice sil a vztahů, otevřenost prostoru i nositeli prostorových hodnot a změn. Otevřenost možnostem a variantám, které prosadí podle svého rozhodnutí účastníci.*“⁸¹ Interdisciplinarita a přizvání diváka do samotného

⁷⁷ Srov. POHRIBNÝ, A.: KK po dvaceti letech. *Revue K*, r. 1988-1989, č. 32-33, nestr.

⁷⁸ Srov. tamtéž.

⁷⁹ Tamtéž.

⁸⁰ Tamtéž.

⁸¹ Tamtéž.

zásahu na díle byly novými a jedinečnými postupy objevujícími se na české výtvarné scéně, které vytvořily propojovací můstek mezi prvky i metodami různých oborů – mezi designem, uměním, inženýrstvím a psychologíí.

Autoři dvacátých let se již naopak soustředili více na „vyloupení pozitivního jádra industriální mašinérie“, jak napsal Arsén Pohribný ve svém textu *Revue K*, protože vlna přetechnizování nabírala na síle. Odhodlání převzít úlohu prostředníků ztvárňujících kompenzační předměty a prostředí velkoměstských areálů, se pro ně stalo v jistém smyslu osudným, protože již zde nacházíme první známky jejich civilizační skepse, která se později vyvinula. „*Zatímco umělá příroda je v oblasti industriálních a urbánních organismů rozvinuta, vytvářejí konkretisté teprve jakési panely, neutilitární estetické parafráze, idoly tohoto světa a jeho zákonitostí.*“⁸² Již z takové věty můžeme vyvodit, že s konkretisty nepřišel přímo jiný umělecký směr, ale spíše nová tvůrčí oblast založená na kódu předmětnosti; kult objektu konstruovaného z předmětných výtvarných prvků jako doklad nutného vývoje umění.

3.2 Založení Klubu

Po těchto schůzkách a debatách se devátého května 1967 v devět večer setkal Arsén Pohribný s Jiřím Hilmarem, Tomášem Rajlichem a Radkem Kratinou před ateliérem sochaře M. Vystrčila na pražské Kampě a v atmosféře vzpomínek na vítězství zdobených nebem plným ohňostrojů došlo k faktickému založení Klubu konkretistů.⁸³

Pohribný mluví po letech v souvislosti se založením Klubu o tom, že když Klub konkretistů zakládali, směsice podobných modelů vystavovala v evropských kruzích pod názvem *Nové tendence*, přičemž jak čeští, tak slovenští autoři z jejich různorodosti nejen těžili, ale také je v různých obměnách dále rozváděli.⁸⁴ Motivem k založení skupiny byly pohnutky podobné jako u vzniku jiných skupin – ale nebylo účelem nastolit stylovou jednotu, spíše opět získat více publika a otevřenější pole pro zveřejňování, které bylo tvůrčím skupinám Svazu výtvarníků dosažitelnější, dále pak nenásilně protestovat proti politickému systému.

⁸² POHRIBNÝ, A.: KK po dvaceti letech. *Revue K*, 1988-1989, č. 32-33, nestr.

⁸³ Srov. POHRIBNÝ, A.: Le Club des Concrétistes vingt ans après. *Revue K*, 1988-1989, č. 32-33, nestr.

⁸⁴ Srov. DAŇKOVÁ, J.: *České geometrické a konkrétní umění a Klub konkretistů 2 – Olomouc*. Brno: Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, 2008, s. 63. Bakalářská práce.

Arsén Pohribný píše v souborném katalogu Klubu konkrétníků: „*Lze sotva oddělit pohnutky ideové od pragmatických v počátcích Klubu. Hřejivý pocit kolektivní identity a výměna názorů posilovaly víru ve správnost nastoupené cesty. Ono „spolu“ potvrzovalo historickou platnost projektů i činů, které by osamělci byly nedosažitelné. I pro KK, navzdory nepříznivému rozmístění, platila Kolářova slova, že skupina je „motor i výzva tvůrčím silám, motor střetnutí a výměny názorů a polarizace. Jednota skupiny působila jako katalyzátor vzájemného podněcování i konkurence.“⁸⁵ Další slova Arséna Pohribného o motivech založení skupiny jsme slyšeli v přednášce **Konkrétnismus – strukturování kosmických a energetických her**, kterou přednesl 14. dubna 2000 v Galerii Zbrojnice při příležitosti zahájení 2. výstavy olomoucké sekce Klubu konkrétníků 2, kde řekl: „*Klub konkrétníků neusiloval o nastolení stylové jednoty, nýbrž spíše o průzkum emancipovaných výtvarných prostředků a možnosti intermediálních spojení, jež se daly uskutečňovat na několika procesuálních úrovních.“⁸⁶**

Jako i při vzniku jiných skupin se našli kritikové, kteří Klubu předhazovali, že hlavním motivem jeho vzniku bylo hlavně společné vystavování. Můžeme se znovu zamyslet, co je na takovém motivu špatného, protože je to jediná cesta, jak dosáhnout publicity a vejít do povědomí lidí, jak ukázat netypické návrhy a dále prosadit vlastní ideje.

Impulzy při založení Klubu rozpoutaly vlnu nejen v Praze, ale díky agilnosti Arséna Pohribného brzy i po celé republice. Záhy se podařilo získat ke spolupráci i řadu mimopražských kolegů na Ostravsku – Jiřího Bieleckého, Eduarda Ovčáčka a jeho přítele Rudolfa Valentu a Drahoslava Berana. Za Olomouc zmiňme zástupce Svatoslava Böhma, Václava Beránka, Jaroslava Ruska a později Zdeňka Kučeru, v Brně následně také bratry Dalibora a Ivana Chatrné a Jiřího Valocha, v Jihlavě – Jindřicha Bošku a Františka Dörfla – a přes Štefana Belohradského také Bratislavanky Tamaru Klimovou, Jarmilu Čihánkovou, Ľubu Belohradskou, později Eduarda Antala, Mariana Čunderlíka, Antona Cepku a Pavla Maňku. Během léta a podzimu 1967 přistoupil do Klubu ještě Plzeňák Jaroslav Malina, v Praze pak Jan Dušek, Karel

⁸⁵ JELÍNKOVÁ, D. - POHRIBNÝ, A. - VALOCH, J.: *Klub konkrétníků 1967-1997*. Katalog výstavy. Praha: Kant ve spolupráci s Arsénem Pohribným a Oblastní galerií Vysočiny v Jihlavě, 1997, s. 5.

⁸⁶ DAŇKOVÁ, J.: *České geometrické a konkrétní umění a Klub konkrétníků 2 – Olomouc*. Brno: Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, 2008, s. 63. Bakalářská práce.

Trinkewitz, Jarmila Kurandová a Zdeněk Rybka, liberecký František Pavlů, Bartuszovi z Košic a další. Klub se ze skupiny náhle rozrostl v široké hnutí.⁸⁷

První společné setkání Klubu konkréťistů se uskutečnilo v červenci 1967 v Ostravě a v Krnově, kde byl čten manifest KK, založena revue *ARCI* 3,14 a nastíněno příští snažení, v němž byly zahrnuty i plány pro první výstavu KK. Ta se uskutečnila v zahraničí při letní univerzitě *Forum Alpbach* v Rakousku a byly na ní vystaveny grafiky patnácti členů a třech hostů.

Velkým přínosem bylo od začátku to, že KK se již od svého založení hlásil k mezinárodnímu hnutí konstruktivní a programované tvorby a s nadšením prosazoval spolupráci se zahraničními autory, za jejichž zkontaktování a přizváním do českých aktivit stál především Arsén Pohribný, jehož zásluha a úsilí vynaložené v této věci by zasloužilo podrobnější zmapování. Jednalo se nejdříve o členy skupiny GRAV v Paříži, v říjnu se Pohribnému podařilo přizvat Nusbergovce v Leningradě (skupina Dviženie), dále pak v listopadu bylo několik italských a německých konkréťistů vyzváno k účasti na lednové přehlídce v Jihlavě. Co se týče zahraničních autorů, proslulých umělců ideově spjatých s myšlenkami konkréťismu, kteří hostovali spolu s českými vystavujícími konkréťisty, uvedme alespoň některé nejdůležitější: byli to např. Antonius Calder, Hans Gekeler, Getulianus Alviani, Imre Bak, François Morellet, Julio Le Parce, Richard Paulo Lhose, Bruno Munari, István Nádler, Lev Nusberg, Bridget Rileyová, Peter Sedgley, Jesus Raphael Soto a další.⁸⁸

Kdybychom se tedy pokusili přípravné období shrnout, řekli bychom, že po stadiu redukování (před lety 1963–64), kdy ustoupily vlivy figurace, informelu, lettrismu, materiálních koláží atd. v tvorbě konstruktivistů do pozadí, nastoupila etapa ztvárňování znakových obrazců a vláda geometrizace (1964–66). V roce 1967 byl pak založen Klub, který se prezentoval u nás již v červenci téhož roku poprvé v Ostravě a Krnově, následně pak v rakouském Alpbachu.⁸⁹

⁸⁷ Srov. POHRIBNÝ, A.: KK po dvaceti letech. *Revue K*, 1988-1989, č. 32-33, nestr.

⁸⁸ Srov. tamtéž.

⁸⁹ Srov. tamtéž.

3.3 Nástup KK a první tvůrčí období, 1968–69

3.3.1 Jihlavská přehlídka

Význam jihlavské premiéry byl hned od počátku apelem pro veřejnost a již zde se jasně projevila tvářnost Klubu v jeho příznačné šířce a rozeklanosti. Čtrnáctého ledna 1968 se tedy krajská Galerie Vysočiny v Jihlavě proměnila v jakousi „*magickou výšinu, v palác podivuhodností*“,“⁹⁰ které byly veřejností přijaty spíše rozpačitě. Přes tuto první kritičnost veřejnosti měla Jihlava zásadní charakter, zúčastnilo se jí 24 domácích členů Klubu a 61 hostů z Československa i z celé Evropy. „*Jihlava*“ – *to byla slavnost všestranné kreativity – znamenala symbolické sbratření s mezinárodním hnutím Nových tendencí a se skupinami okolo něho. Zůstala nadále měřítkem a rezervoárem ideí pro další podnikání Klubu.*“⁹¹

Nezapomenutelná zůstala poezie světla a ticha Bílého sálu s plastikami F. Pavlů, N. Carrino, J. R. Soto a reliéfními konkréty D. Chatrného a E. Antala, nečekaně zaujal také environment J. Bieleckého a J. Čihánkové, nemluvě o reprezentačních kolekcích J. Hilmara, Š. Belohradského a R. Kratiny, jak píše Arsén Pohribný v prvním vydání Revue K. Trojí lekce o možnostech konkretismu, začínající elementarismem T. Rajlichy, S. Böhmy, R. Valenty a zejména J. Duška, pokračující průzkumy fenomenologie Z. Rybky a J. Maliny, jehož struktury tvořily most k experimentální poezii E. Ovčáčka, J. Valocha a K. Trinkewitze a celé plejádě pozvaných vizuálních básníků, se stala také nezapomenutelným krokem vstříc novým obzorům. Jak slyšíme ve stati Arséna Pohribného: „*Jihlavská přehlídka sršela vědomím toho, že konkretismus převzal avantgardní plamen všetroičství, onu mohutnost zkonstruovat ze všeho něco nového.*“⁹²

Cestami redukce se účastníci dostávali k jakési jiné formě, řekněme k náznaku ideální dokonalosti. Někteří zůstali původním myšlenkám na dohled, jiní se však později z dosahu jejich přitažlivosti vzdálili. Nejednalo se zde ve většině případů o homogenní sloh, tvarosloví a pojetí konstruktivistických tendencí sloužilo jako základna pro otevřené výzkumy v této oblasti a mnohé procesy uvnitř KK se odehrály

⁹⁰ POHRIBNÝ, A.: KK po dvaceti letech. *Revue K*, 1988-1989, č. 32-33, nestr.

⁹¹ POHRIBNÝ, A.: Le Club des Concrétistes vingt ans après. *Revue K*, 1998, č. 32-33, nestr.

⁹² POHRIBNÝ, A.: KK po dvaceti letech. *Revue K*, 1988-1989, č. 32-33, nestr.

na samém okraji – ismů, kdy výsledkem byla až takřka nepřehledná škála jednotlivých tvůrčích vyjádření a velice široká linie originality. „*Někdy vznikaly individuálně jakési palimpsesty, v nichž staré texty prosvítaly čerstvými strukturami. Tato heterogenita a rozbíhavá partikularita, hovořící o přirozených sklonech a pokusnické vášni autorů, zůstala pro produktivní panorama Klubu typická.*“⁹³ Pro svébytné a nové postupy umělců tak bylo časem potřeba zavést také novou terminologii, škálu jakýchsi neologismů, které měly za úkol alespoň v hrubých rysech tyto konkrétní umělecké výrazy umělců popsat. Zmiňme zde tedy pojmy Arsénem Pohribným hojně využívané, jako např. Bieleckého gravitabilu, zrcadlící textury Tamary Klimové nebo Kratinovy variabilu, Boškovy papirexy a šablonové alchymáže, strukturální otisky Jaroslava Ruska a předmětné monotypy Františka Dörfla a Ivana Chatrného, Valentovu iracionální geometrii a symbiózu NAKO, Rybkovy elektrografiky, Ovčáčkův vypalovaný lettrismus atd.⁹⁴

Z historického pohledu byla jihlavská výstava kromě zastoupení děl jednotlivých autorů zásadním zlomem také v tom, že umělci opustili klasické vyjádření pomocí obrazu a pustili se do proměn v prostoru, kde do mnohých exponátů mohl zasahovat také návštěvník výstavy a stát se tak aktivním spolutvůrcem díla. Tato interaktivita zůstala pro konkretisty příznačná, již tehdy byla jedním z důležitých prvků provokujících publikum k dalším návštěvám a dnes by se o ní patrně psalo jako o vzrušující interaktivní události.⁹⁵

Katalog jihlavské výstavy se ve svých textech dotýkal pluralismu konkretistů, vyzdvihoval „*novou seskupenost bývalých samotářů pod vizí pozitivní perspektivy vytvořit „nový řád“ a „novou kulturu“ takto uvažujících lidí.*“⁹⁶ Vedle malířů a konstruktérů se na výstavě sešli také teoretici a básníci, sochaři, designéři a architekti, pozváni byli také zahraniční umělci názorově spjatí s konstruktivními idejemi.

⁹³ JELÍNKOVÁ, D. - POHRIBNÝ, A. - VALOCH, J.: *Klub konkretistů 1967-1997*. Katalog výstavy. Praha: Kant ve spolupráci s Arsénem Pohribným a Oblastní galerií Vysočiny v Jihlavě, 1997, s. 6.

⁹⁴ Srov. tamtéž, s. 6.

⁹⁵ Srov. POHRIBNÝ, A.: Spod znamenia pricipu konštrukcie: Klub konkretistov po dvadsiatich rokoch. *Výtvarný život*, r. 1991, č. 3, s. 13.

⁹⁶ POHRIBNÝ, A.: KK po dvaceti letech. *Revue K*, 1988-1989, č. 32-33, nestr.

Přehlídka zmínila ve svém záběru také světový projev *O širokém panoramatu*, čímž se Klub připojil k projevům sympatie s mezinárodní solidaritou konkretistů.

V Jihlavě se tedy představilo 26 domácích členů KK a zhruba dvacítka zahraničních hostů, z nichž zde zmiňme např. kvadráty A. Calderary a R. Guarneriho, dále projekty skupiny T (G. Colombo a G. Devecchi) z Milána a N z Padovy, objekty Gruppo Uno (N. Frascà, G. Uncini, P. Santoro) z Říma, serigrafie G. Claisse z Paříže a cyklus F. Morelleta nebo britských strukturistů (B. Riley, G. Wise, P. Sedgley, A. Hill). Výčet zakončíme zástupci z Německa, jako byli H. Gekeler a G. von Graevenitz nebo z Holandska – H. de Vnes a z Japonska – J. Oda.⁹⁷ Takovéto zastoupení hostů zdůraznilo důležitost jihlavské výstavy a přineslo na naši scénu nové zaujetí tématem, které do té doby nebylo za železnou oponou vídáno.

Pro zasvěcené znamenala výstava také reálné srovnání děl vzniklých za hranicemi a o šest let zpožděných prací našich umělců, v nichž se zračila jakási divokost až možná obhroublost, později však přetvořená v záměrně vybudované organické akcenty a místní osobitost pojetí. Přestože jihlavská výstava zůstala spíše nástinem a předchůdcem velké, veřejně dotované přehlídky, můžeme bez nadsázky říci, že měla velký význam především pro ujasnění stanovisek a formulaci myšlenek samotného KK a v neposlední řadě pro probourání hranic kulturní izolace mezi zahraničním a naším uměním, stala se tedy jakýmsi symbolickým převzetím internacionální štafety, štafety „*idejí konkretismu, manifestovaných například Novými tendencemi* (Zagreb 1961, 63, 65), *Arte programmata* (od 1962), dále výstavami *kinetické tvorby*, *Weiss auf weiss* (1966) aj.“⁹⁸ Škála přístupů rozvíjejících se v Evropě pod názvem *Nové tendence* byla pro naše autory zdrojem inspirace, a nejen to – stala se propojovacím můstkem k dalšímu rozšíření obzorů, který s sebou přinesl později mnohé tvůrčí odchylky.

Umělci, kteří se sjeli instalovat svá díla do Jihlavy, měli již v předvečer přehlídky možnost seznámit se s ostatními kolegy, samotná přehlídka pak předznamenala názorové rozčlenění skupiny a vývojové posuny, ke kterým došlo záhy během obou redukováných repríz: v březnu v Žilině a v dubnu v Ústí nad Labem.⁹⁹

⁹⁷ Srov. POHRIBNÝ, A.: KK po dvaceti letech. *Revue K*, 1988-1989, č. 32-33, nestr.

⁹⁸ Tamtéž.

⁹⁹ Srov. tamtéž.

Přestože na domácí půdě byl KK zatím akceptován jen s nedůvěrou, setkával se se zájmem za hranicemi, což dokládá např. přizvání našich umělců v dubnu 1968 k zájezdu a k výstavě do Stuttgartu v centru Haus Behr. Po této dubnové výstavě došlo zvláštní shodou okolností v červenci ve Špálově galerii v Praze k šesté výstavě KK, která jako poslední reagovala výběrově na jihlavskou premiéru. Z objektů – konkrétů, které obecenstvo šesté výstavy nejvíce zaujaly, zmiňme opět právě ty, jež poskytovaly divákovi možnost je rozevřít, rozhybat a změnit.

Na výstavě v Jihlavě se tedy poprvé představila široká členská základna Klubu, ale také řada hostů zahraničních i domácích. Fakt, že si konkretisté i v období nesvobodného uměleckého života již od prvních výstav zvali zahraniční hosty, mělo velmi podstatný přínos. Aktivita Klubu bezpochyby souvisela také s celkovým politickým a ideologickým uvolněním té doby a můžeme říci, že vytvořila jakousi publikační platformu pro širokou škálu autorských koncepcí a přístupů. Zatímco Nová citlivost prezentovala až na výjimky vyhraněné osobnosti, které se podstatně podílely na formování této nové problematiky v československém prostředí a jejichž dílo představovalo většinou prvořadou kvalitu, byl Klub konkretistů „líhni“ nových autorů a příležitostí pro ty, kteří se zdáli být na počátku nové cesty.

3.3.2 Pohyb v dílech konkretistů

Koncretisté si uvědomovali zcela jasně, že pohyb je projevem energie života, zárukou časoprostorové dimenze a že může posílit lidskou dimenzi konkrétů.¹⁰⁰ Takovoto tvarování aktivního prostoru a zacházení se světlem se někteří členové KK vyjádřili v Revue ARCI 3, 14. Jan Dušek napsal za ty, kteří plasticky pracovali s prostorem: „*Pro mne znamená: socha = prostor. A to prostor vytvořený transformací.*“¹⁰¹ D. Chatrný viděl pohyb uvnitř výtvarných problémů (výtvarných akcí) jako základní nutnost posunutí výtvarného sdělení, K. Trinkewitz mluvil o snaze propůjčit vizuální poezii více rozměrů pomocí pohybu tak, aby diváka dílo obklopilo ze všech stran.¹⁰²

Pohybové obměny díla byly konkretisty znázorňovány dvěma způsoby: buď virtuálně, jako např. kontrasty, průniky a chvěním u struktur J. Hilmar, I. Chatrného, J. Maliny, J. Bošky atd. nebo realizované skutečně, jako např. v mobilech a variabilech,

¹⁰⁰ Srov. POHRIBNÝ, A.: KK po dvaceti letech. *Revue K*, 1988-1989, č. 32-33, nestr.

¹⁰¹ Tamtéž.

¹⁰² Srov. tamtéž.

kterými se od roku 1961 zabýval Radek Kratina, který v této souvislosti napsal: „*Jdu po věcech a situacích schopných proměny. Oproti většině konstruktivistů hledajících svoje místo na fasádě ap., sázím na diváka spoluúčastníka a tím i na interiér. Moje objekty nejsou hračky, jsou to, obrazně řečeno, kulisy schopné proměny ... skýtače možností. Moje objekty jsou kinetické pouze částečně – dočasně, pohyb slouží pouze proměně. Svými objekty nic nezpůsobuji, nýbrž vytvářím novou skutečnost.*“¹⁰³

Pozornost, věnovaná konkretistý procesualitě a různým formám hybnosti, měla co do činění jak se způsoby pozorování a uvažování, tak se zkušenostmi uměleckého navrhování, konstruování a fungování. Práce s pohybem a procesem zvyšovala citlivost vůči rozdílným fázím postupu, záměrně zviditelňovala vztahy konkrétních dějů, nikoli jako neměnných předmětů nýbrž v jejich elastičnosti, rozpínavosti a smršťování, což již svou podstatou přibližovalo konkretisty s kinetismem. V aktu procesu začali umělci vnímat sami sebe, často zpracování a volba materiálů stala se důležitější než výsledek samotný.¹⁰⁴

Proces vzniku díla v jeho fázích přinášející překvapivé obraty a neočekávaný výsledek byl tím, co umělce začalo fascinovat. S tím souvisela i nutná sebereflexe při vzniku díla a obrat k divákovi, kterému měl být dán prostor aktivního spoluvůrce. Tak byli diváci zapojeni do akce, do prostoru, kde mohli objekt dotvářet a stávat se jeho spoluautorem. Jak se ale průměrný divák s takovou změnou postoje k dílu vyrovnal? Snad právě toto byly jedny z aspektů, které diváky na nově vznikajícím směru uchvacovaly. Není časté, aby se návštěvník galerie proměnil ze statického pozorovatele v někoho, kdo vstupuje do dění díla způsobem na pomezí hry, rituálu a meditace, aby se měnil z diváka v přímého účastníka procesu.

Takovéto otevřené pojetí díla najdeme v Belohradského „posuvných konstruktech“, v Kratinových „variabilech“, v Kučerových a Valentových „skládačkách“, v Trinkewitzových „přesýpacích básních“ atd.¹⁰⁵ Manipulování a proměňování variabilů Kratinových, Belohradského aj. se stalo neodmyslitelnou částí jejich díla, ale k určité procesualitě tíhly víceméně všechny konkréty již od okamžiku, kdy nechaly diváka nastoupit cestu zkoumání objektu a procesu jeho vzniku.

¹⁰³ JELÍNKOVÁ, D. - POHRIBNÝ, A. - VALOCH, J.: *Klub konkretistů 1967-1997*. Katalog výstavy. Praha: Kant ve spolupráci s Arsénem Pohribným a Oblastní galerií Vysočiny v Jihlavě, 1997, s. 42.

¹⁰⁴ Srov. tamtéž, s. 11.

¹⁰⁵ Srov. tamtéž, s. 11.

Konečným smyslem snažení konkretistů se pak stalo navození jakéhosi uvolnění diváků a navrácení pohybu všude tam, kde zůstala strnulost. Procesuální postoj vnesl dialektickou živost do interpretování a přiměl umělce, aby byla více zkoumána míra pružnosti myšlenkových pochodů, zavedena pohyblivost hledisek a odklon od nazírání věcí jako výsledku pevné hierarchie, přičemž vyšlo najevo, které elementy a jaké vztahy jsou v procesu neaktivnější.

Příkladem uveďme alespoň nejzásadnější z děl vybízejících diváky v aktivní účast, byly to jak všechny návrhy prostředí Čihánkové, instalace Bieleckého, velké „*luminospaciální projekty a realizace Václava Ciglera, tak také speciálně – sonorní metamorfózy Valentovy*“.¹⁰⁶ Mnohé z děl bylo přímo nutné obcházet z různých stran, aby divák pojal změny z jiných úhlů, na takovémto hybném procesuálním poznávání závisel úplný prožitek Hilmarových optických reliéfů, tvarové proměny konkrétní T. Klimové, J. Duška, P. Maňky a F. Pavlů nebo pozorování monumentálních realizací v městské krajině, jejichž autory byli J. Bartusz, Š. Belohradský, E. Antal, T. Rajlich i A. Cepka. Otevřenost a logicky promyšlená variabilita byla také příznačná u básní Eduarda Ovčáčka, Karla Trinkewitze a Jiřího Valocha i u „*nápisových komprimátů Dalibora Chatrného, jehož situační přeměny taktéž vybízely diváky k aktivitě a mohly u něj způsobit zažívání různých dějství*“.¹⁰⁷

3.3.3 Prostorovost

Chceme-li jmenovat konkrétní díla a autory, kteří využívali aktivně prostor jako prvek pro vyjádření, zmiňme v první řadě Václava Ciglera, jehož kreslené a manipulované vize i jeho konkrétní návrhy možných realizací v krajině bývaly arogantně zpochybňovány, dále pak objekty Kučerovy, kosmonautické vize Maňkovy nebo objekty Pavlů, kteří zapojují prostor totálně. Zapomenout nemůžeme ani práce s prostorem u obdivovatele technických aparatur Antona Cepky, neateliérový „spacialismus“ v kresbách Hilmarových, Dörflových nebo cyklech Dalibora Chatrného, „urbanistické utopie“ Štefana Belohradského, Františka Kyncla nebo Juraje Bartusze, v neposlední řadě pak také prostorovost v dřevěných kovových výřezech Ivana Chatrného nebo v transformacích nekonečna Tamary Klimové.

¹⁰⁶ POHRIBNÝ, A.: KK po dvaceti letech. *Revue K*, 1988-1989, č. 32-33, nestr.

¹⁰⁷ JELÍNKOVÁ, D. - POHRIBNÝ, A. - VALOCH, J.: *Klub konkretistů 1967-1997*. Katalog výstavy. Praha: Kant ve spolupráci s Arsénem Pohribným a Oblastní galerií Vysočiny v Jihlavě, 1997, s. 11.

Také již u zmiňovaných kinetických kreací se setkáváme s tělovým pojetím prostoru otevřeného zásahu gest. Zásadním předělem v pojmání vztahu konkrétů k prostorovosti se stalo nazírání ze dvou poloh. Buď byl konkrét pojímán jako umělecky konstruovaný předmět – znak, nebo bylo jeho znázornění nazíráno „meta-architektonicky“, pod čímž si vybavíme projekt „*rozhybaný prostorovými vektory*“.¹⁰⁸

3.3.4 Konkréty a geometrie

Musíme se zde zastavit nad samotným pojmem „konkrét“. Nejdříve uvedeme brilantní text obsažený v původním jihlavském katalogu pro alespoň částečné pochopení toho, čím „konkréty“ byly myšleny: „*Posílíme-li naše pochopení pro architekturu formy, pro napětí hmot a vazby konstrukce, ... vybavíme-li si zážitky motorické, jež pociťujeme například při sportovních výkonech, dokážeme-li znovu prožít dobrodružství z rychlosti, z letu a dalek i zase pátravý postup po drobounkých prostorových úsecích, jestliže tedy povzbudíme takové mohutnosti, octneme se na nejlepší cestě pochopit konkréty – tyto instrumenty čistého estetického zážitku.*“¹⁰⁹

„Konkréty“ tedy chápali členové KK v širším smyslu než např. M. Bill a nebo E. Gomringer, označovali tím ztvárnění prefabrikovaného materiálu, do čehož zahrnovali také požadavek otevřené koncepce bez dogmat a ve velké míře zdůrazňovali i otevřenost pro interdisciplinární projevy a projekty. „*Konkretismus simultánně převádí řeč architektury do malířství, sochařství, do designu a psychologie do konstruktérství atd., kombinuje jejich metody, aby vznikaly novotvary srostlic (cum crescere = konkret).*“¹¹⁰

Málokterý konkrét můžeme vytvořit bez prvků geometrie. Českoslovenští konkretisté, kteří se ve svých snahách zasadili o obrat v umění – od ilustrativní funkce a zřeknutí se napodobující techniky – se náhle dostali k takovýmto formám vyjádření buď cestou redukování nebo cestou přímou: „*radikální výměnou výtvarného jazyka ke geometrickému vyjádření podstatného.*“¹¹¹ To zprostředkovalo sice vyloučení jakéhokoli náznaku viditelné skutečnosti, ale zároveň podtrhlo získání možnosti vyjevovat to, co „tkví pod povrchem“ – vše podstatné a zákonité. Proces redukování

¹⁰⁸ POHRIBNÝ, A: KK po dvaceti letech. *Revue K*, 1988-1989, č. 32-33, nestr.

¹⁰⁹ Tamtéž.

¹¹⁰ Tamtéž.

¹¹¹ Tamtéž.

a určování podstaty se neděl ani tak spontánně, jako spíše spekulativně, protože teprve teorie dokázala pojmout do slov to, k čemu se umělci podvědomě dopracovali, k zákonům a podstatě geometrického znázorňování. Spojení výtvarníků s matematickými postupy a různými exaktními disciplínami posílilo také používání obnažených struktur, uplatňování ornamentálního principu atd.¹¹²

Zajímavé je zamyslet se nad tím, proč geometrie funguje i výrazově a proč může vyjadřovat irracionalní momenty, a dokonce jak říká Arsén Pohribný: „*její přítomnost nemusí zaručovat racionální pořádek*“.¹¹³ Přes tyto otázky víme, že se geometrický styl a výraz tvorby staly časem nutným zařazením umělců k tomuto výtvarnému názoru, který bylo potřeba vyjádřit jednoduše a přesně. Pohribný dále v této souvislosti píše: „*Geometrie je víc než základnou a skeletem konkrétní tvorby, vždyť její systém platí univerzálně jako souřadnice jistot. Je osou světa, k níž se vztahuje mikrokosmos atomů, ona určuje zákony držící nebesa adráhy planet. Proto byla geometrie od nejstarších dob uctívána i užívána jako prostředek božské síly. Konkrétně jako universum osobě se řídí podobnými zákony. Geometrický princip pracuje jako genetický kód konkretismu. Poukazovat na podstatu geometrickými prostředky, obnažovat základní struktury a elementy znamená komunikovat pravidla utváření, vyjevovat poetický proces srůstání čistých forem.*“¹¹⁴

Geometrický kód a jeho rozluštění nebyl zaváděn pro zvýraznění vědeckosti znázorňovaných děl a pro držení kroku s novými technologiemi vědy, ale znamenal hlavně návrat k základním, Arsén Pohribný říká – jistotám, my bychom řekli spíše k základním čistým matematickým a oproštěným principům. Arsén Pohribný dále píše: „*Tvorba konkrétně zobrazujících výtvarníků si často zachovala náklonnost k primitivismu a zdůrazňování nejpůvodnějších elementů.*“¹¹⁵ Možná již z takového jeho tvrzení z roku 1988 můžeme vyvodit. Je možné, že právě takto vzniklo přesvědčení, že teprve po dosažení základních nejjednodušších prvků bude možno začít znovu a na této bázi vybudovat čistý a jednotný řád.¹¹⁶

¹¹² Srov. POHRIBNÝ, A: KK po dvaceti letech. *Revue K*, 1988-1989, č. 32-33, nestr.

¹¹³ Tamtéž.

¹¹⁴ Tamtéž.

¹¹⁵ Tamtéž.

¹¹⁶ Srov. tamtéž.

To vše možná umělci podvědomě tušili, ale formulace těchto znění nevyklučují ani prostou zálibu výtvarníků v geometrii jako takové, radost ze znázorňování jednoduchých elementárních znaků, vztahů, bodů a průběhů linií.

Otevřenější a vnímavější návštěvníky přehlídek, kteří se nechali vtáhnout a identifikovat s jednoduchostí pravoúhlých kombinací, mlčenlivým zářením bílých objektů, kontrastem proporcí a osamocení elementárních útvarů, museli nutně vnímat tyto prostředky jako nástroj odpoutání. Zde znovu použijí slova Pohribného: *Na jedné straně tedy geometrické formy a elementy kážou k návratu do řádu, na druhé straně svádějí smyslně k dotýkání a rozprostraňování, vyzývají svou slučivostí k sestavování a kombinování. S touto formativní silou se konkretisté rádi ztotožňují.*¹¹⁷

3.3.5 Členění prostorové interdisciplinární tvorby KK podle Arséna Pohribného

Můžeme říci, že členové Klubu konkretistů, Křižovatky a Syntézy i další tucet analogicky konstruujících výtvarníků zde ustanovili jakýsi nový sektor tvorby; rozvinula se celá řada tendencí, jež se navzájem překrývaly. Podle Arséna Pohribného je můžeme zhruba rozdělit do deseti kategorií.

Patřily sem v první řadě jednoduché „*archetypické struktury jako předstupeň dalších primárních struktur, resp. minimal artu*“¹¹⁸ (1. a 2. kategorie), dále kompozice geometrických znaků a struktur (3. kategorie), se kterými na jedné straně sousedí tvorba konkrétní a vizuální poezie (4. kategorie), na straně druhé „*exaktní programované nebo systematické umění sémantické*“ (5. kategorie). Další, 6. kategorie by obsahovala výzkumy „*elementů a fenoménů, jejichž ztvárňování našlo pokračování v druhých koncept-artu a proces-artu*“¹¹⁹ (7. kategorie). Tento typ tvorby pozvolna přechází do 8. kategorie „*metaobjektů, instrumentů a aparatur s jejich radikálním zapojením konzumenta.*“¹²⁰ Na hranici stavebnictví a scénické tvorby najdeme 9. kategorii metaarchitektury, instalací a environments. Dále pak poslední, 10. kategorie zahrnuje akce a performance, kde se účastníci stávají nositeli příběhu.¹²¹

¹¹⁷ POHRIBNÝ, A.: KK po dvaceti letech. *Revue K*, 1988-1989, č. 32-33, nestr.

¹¹⁸ Tamtéž.

¹¹⁹ Tamtéž.

¹²⁰ Tamtéž.

¹²¹ Srov. tamtéž

V **prvních čtyřech kategoriích** nejednou narazíme na stopy redukčního procesu a na zbytky přírodních významů, i když na nás tak na první dojem nepůsobí. Podle Arséna Pohribného bylo smyslem archetypických struktur „*vymanit podstatu z religiózní aury a přiblížit ji divákovi. Vedle idylických struktur Miroslava Vystrčila (1924), toužících po fasádě, sledovaly např. prostorové diagramy Tomáše Rajlicha (1940) patrně obřadní cíle.*“¹²² Prvními kroky, jimiž se vydali ke konkretismu, jsou i jednoduché stély Štefana Belohradského a Zdeňka Kučery (1935), který se posléze dobral primárních struktur i dalších pojetí. František Pavlů (1932) býval „*vizionář návratu k původnímu*“¹²³ a vytvořil, můžeme snad říci – „*na způsob science fiction – celé univerzum, zabydlené pokolením štíhlých stél a bílých metaobjektů.*“¹²⁴ Malířka Jarmila Čihánková (1925) měla při redukování „*signálních obrazů na paměti archetypiku lidové ornamentiky.*“¹²⁵

Kromě některých konkrétních Z. Kučery, F. Pavlů a T. Rajlicha reprezentují druhou kategorii nejpříkladněji „*bílé kvadráty*“ Eduarda Antala (1929), které svou tvarovou i světelnou koncentrací informují o vztazích mezi primárně existujícími fenomény a konstruovanými situacemi. Pohribný v této souvislosti píše, že vzniká světelná poezie lineární architektury.¹²⁶ Další tzv. „*bílé projekty na bílém*“ a jiné monochromy D. Chatrného, K. Malicha, R. Kratiny, J. Hilmaru, T. Rajlicha a F. Kyncla sugerují prožitky transcendence, známé z okruhu Zero.¹²⁷

Chceme-li postihnout i **třetí kategorii**, bude nutno zmínit se o programované, systematické a kinetické tendenci, které ve světě hrály vůdčí úlohu. Zatímco jejich „*neosobní formule a zúžený rádius*“¹²⁸ přiváděly mnohé z diváků do rozpaků, jiný typ diváků lákal „*bohatý rezervoár znakové a geometrické abstrakce*“¹²⁹, který se nahromadil během dvaceti zameškaných let. Pro některé tvůrce (např. pro Mariána Čunderlíka nebo Juraje Bartusze) byl jen takový typ vyjadřování přechodnou stanicí, jiní však znakové struktury s chutí pěstovali a osobitě akcentovali po delší čas.

¹²² POHRIBNÝ, A.: KK po dvaceti letech. *Revue K*, 1988-1989, č. 32-33, nestr.

¹²³ Tamtéž.

¹²⁴ Tamtéž.

¹²⁵ Tamtéž.

¹²⁶ Tamtéž.

¹²⁷ Srov. tamtéž.

¹²⁸ Tamtéž.

¹²⁹ Tamtéž.

„Mezitím co Anastázie Miertušová (1927) zhodnocovala impulsy z časů *Abstraction-Création*, otvírala Jaroslava Kurandová (1938), inspirovaná dynamickým *hard edge*, kontinuitu primárních znaků jak za okraje obrazů, tak i pro politické obsahy.“¹³⁰

Jako opozice ke kompozicím, reprezentujícím velké geometrické formy, vznikala také množství mikrostruktur. Sedm členů KK užívalo při jejich zpracování prefabrikovaných objektů nebo fragmentů, někdy také jako razítek. Byli to především Ostravané E. Ovčáček, J. Rusek a krnovský S. Böhm, který však od roku 1968 dával přednost krystalicky členěným dřevěným reliéfům. V Ruskových mikrostrukturách je znát strojový původ. Svě první konstrukty z industriálních částic svařoval Rudolf Valenta a další, kdo je pro svou tvorbu využíval, byl jihlavský František Dörfl ke svým „ironickým soutiskům“.¹³¹ Také fotomontáže Jiřího Hampla jsou soutiskem svého druhu, zatímco „alchymáže“ Jindřicha Bošky spíše „objektem k otiskování“¹³², to znamená, jak Arsén Pohribný vysvětluje: postupem frotáže sice začínají, ale v dalších fázích jsou malířsky zcelovány a graficky pointovány. Rastrové otisky typofragmentů, jak je realizoval Ivan Chatrný, patří svou logikou a kontrasty již do páté kategorie.¹³³

Nenápadně jsme zde narazili na předěl, který „odděluje charakteristický malířský antiperfektionismus takového J. Bošky a E. Ovčáčka anebo improvizací *allegro* F. Dörfla a K. Trinkewitze od formálního rigorismu programového umění.“¹³⁴ Arsén Pohribný nastoluje otázku, zda šlo o nepochopení západního příkladu, nebo o kompromis. Dnes je možno konstatovat, že čeští konkretisté si důležitá pravidla „studeného umění“ podrželi a přitom dokázali předložit dynamičtější, organické pojetí konkretismu. Totéž platí do jisté míry o experimentech s vizuální poezií, které souvisejí se znakovými strukturami. Tři z pěti lettristů, totiž Radoslav Kratina, Karel Trinkewitz a převážně i Eduard Ovčáček zvolili jako základ pro svou strukturu děl „písmové konstelace nebo i jejich zpředmětnění“.¹³⁵ Na druhé straně např. Jaroslav Malina vynalézavě kombinoval „vizuální texty a grafémy s luminokinetickými postupy (rotační

¹³⁰ POHRIBNÝ, A.: KK po dvaceti letech. *Revue K*, 1988-1989, č. 32-33, nestr.

¹³¹ Tamtéž.

¹³² Tamtéž.

¹³³ Srov. tamtéž.

¹³⁴ Tamtéž.

¹³⁵ Tamtéž.

básně), *jindy zase se simulací organických mikrostruktur*,¹³⁶ po roce 1976 však také emigroval.

Teoretik a výstavní manažer, původně však hlavně tvůrce Jiří Valoch přistoupil ke konkrétní poezii z takového úhlu, že se snažil propátrat všechny její druhy od „*kombinatorických textů až po sémantické zásahy v neverbálním milieu, včetně land-textů*.“¹³⁷ Dosáhl nejhojnější publicity ze všech účastníků KK a v posledních letech sklízí úspěchy při organizování důležitých výstav. Valochovy texty jsou příkladem deduktivní metody experimentální poezie: nejprve stanovíme teoretickou hypotézu a pak systematicky okoušíme její možnosti a ověřujeme její rozpětí. Podobná pravidla jsou východiskem **páté kategorie** systematického konkretismu.

V Optických reliéfech Jiřího Hilmar a na některých obrazech Sýkorových se opakují téměř stejné, resp. kontrastní motivy v systematických sledech. V rámci „*uniformního rastru aseriálních rytmů dochází drobnými skoky anebo jemnými variantami k projevům abstraktní živosti*.“¹³⁸

Systematické narůstání Kratinových monotypů, které byly tištěny v modročerveném kontrastu, byly v sedmdesátých letech nahrazeny technikou sítotisku. Další z autorů, Jan Dušek, zpracovával vzestupně geometrické řady modulů formou kovových lakovaných modelů. Naproti tomu František Kyncl a Mária Bartuszová odmítali mechanický rastr. Zvláště reliéfy Bartuszové připomínají svým volným rozložením skořepiny organické architektury a jsou jedny z prvních příkladů irracionálního konkretismu.¹³⁹

Problematika **šesté kategorie**, která se dotýká všech ostatních a má ústřední směrodatnost srovnatelnou jen s geometrií, se zabývá pozorováním výtvarných prvků v různých situacích, rozbořením percepčních jevů i přírodních dějů, tedy elementů před jejich konstrukčním zpracováním, jež přinesly tolik podnětů k objevům zástupců skupin z GRAV, T nebo N.¹⁴⁰

Řada členů Klubu konkretistů se podobnými jevy zabývala příležitostně jako M. Vystrčil efekty lomené linie v prostoru nebo T. Klimová transparentí. Jiří Bielecki

¹³⁶ Srov. POHRIBNÝ, A.: KK po dvaceti letech. *Revue K*, 1988-1989, č. 32-33, nestr

¹³⁷ Tamtéž.

¹³⁸ Tamtéž.

¹³⁹ Srov. tamtéž.

¹⁴⁰ Srov. tamtéž.

použil některé obecné jevy pro výtvarnictví a to prostřednictvím nezvyklých technik (kouřovky, barevné body v prostoru) atd. Nemůžeme opomenout jeho tzv. „gravitabilny“, jimiž v desítkách plastických variant předvedl souhru neviditelných, ale skutečných sil; jako je přitažlivost, odpor, elasticita, tíže atd.

Chováním světla a stínu a jejich spojitostí se zaobíralo rovněž několik umělců. Zdeněk Rybka sledoval v temné komoře chování elektrického výboje v soustavě kovových předmětů a fotogramicky zachytil moment přeměny výboje ve světelnou jiskru. Další, kdo se touto problematikou dlouhodobě zabýval, byl Dalibor Chatrný, který byl fascinován působením světla a stínu v různých prostředích a na látkách. Vyvinul při tom systém situací, jejichž objev by dělal čest předním umělcům Zera. V dalších letech následovaly jeho výzkumy optických záležitostí i výzkumy magnetismu.¹⁴¹

Pro Václava Cíglera bylo různorodé a protikladné působení skla východiskem k „*poetickým metamorfózám situačních oáz*.“¹⁴² S jeho projekty a s Chatrného cykly (např. Jevišťe), jakož i s některými deníky pokusů, jsme se dostali do **sedmé kategorie** – kategorie konceptuální tvorby. K zajímavým objevům zde od roku 1971 docházel František Kyncl svými „*dessins plisses*“, přičemž tento pojem vysvětluje blíže Arsén Pohribný jako „*tetraedrální konstrukty nebo malba na točně v pohybu*.“¹⁴³ Do této kategorie doktor Pohribný zařazuje rovněž velkoformátové kresby a analytické malířství Tomáše Rajlichy.

Osmá kategorie konkretismu – oblast „*metaobjektů, instrumentů a aparatur*“¹⁴⁴ – se podle doktora Pohribného dotýká druhé a páté kategorie a přechází funkčně do deváté. Přestože výsledky této kategorie nesledují praktický účel, neobejdou se bez uživatelů – nebo lépe řečeno aktérů, protože teprve estetické prožívání a manipulování těmito objekty dovršuje účinek. Pozoruhodným vynálezem jsou tu variabily Radoslava Kratiny, vybízející k několikeré interakci. Přemísťováním jednotlivých „*molekul*“ a jejich transformováním dochází k jakémusi „*dialogu v kineticko-výtvarném řádu*“.¹⁴⁵ Variabily jsou vlastně malé modely skutečnosti, jejíž děje a pokračování vnímáme

¹⁴¹ Srov. POHRIBNÝ, A.: KK po dvaceti letech. *Revue K*, 1988-1989, č. 32-33, nestr.

¹⁴² Tamtéž.

¹⁴³ Tamtéž.

¹⁴⁴ Tamtéž.

¹⁴⁵ Tamtéž.

v určitých fázích nebo prostřednictvím postupných variant. Architektonicky promyšlenými variabilami se zaměstnával Štefan Belohradský a v sedmdesátých letech také Zdeněk Kučera a Rudolf Valenta.

Aktivní pojetí prostoru a jeho plastické formování je společné oběma tak odlišným tendencím **deváté kategorie** – totiž „*metaarchitekturám a pak inscenacím a environments*.“¹⁴⁶ Metaarchitektonické modely, připomínající neznámé stavby, vyrábělo více členů Klubu konkréťtistů. Z let 1966–67 můžeme uvést „Pasti“ Františka Kyncla a bílé architektury Františka Pavlu. O něco později pracoval Juraj Bartusz na „*utopii skulpturálního města*“ a Václav Cígler plánoval své zrcadlové „*architektury*“.¹⁴⁷ Štefan Belohradský, vzděláním architekt, pak zamýšlel své variabilu o nestejných horizontálních plošinách jako „*obytné věže budoucnosti*“. Arsén Pohribný vysvětluje systém jeho tvorby jako „*dvojaký skulpturální objem, jež je součtem otáčivých lamel – teras a prostorů, které mezi nimi procházejí*.“¹⁴⁸

S problémem, jak aktivizovat prostor, v němž dochází ke styku s obecnstvem, vyprovokoval už v šedesátých letech desítky řešení, mezi které se naši konkréťtisté se svými experimentálními návrhy aktivně zapojili – jak již na jihlavské výstavě počínaje, tak soubory v Bratislavě konče. Uvedme např. díla Františka Kyncla v podobě promyšlených instalací a Jiřího Hilmaru s jeho procesuální tvorbou. Arsén Pohribný k tomuto výčtu ještě dodává dalšího autora slovy: „*Specialistou na umocňování silového pole výstavního prostoru prostřednictvím lineárních multikonstrukcí se stal Rudolf Valenta*.“¹⁴⁹

K **desáté kategorii** – kategorii performancí a akcí (happeningů) bychom zařadili systém cylindrů spojených šňůrou na osmihodinové výstavě Dalibora Chatrného v roce 1970 v Brně, které vybízely k přemístování a hrám; dále zmiňme např. landtexty Jiřího Valocha a akce Jaroslava Maliny. Při realizování těchto dějů se mísily oblasti literatury s uměním, hudbou a pantomimou, přičemž obecnstvo bylo aktivně vtahováno do akce. Bohužel počátkem sedmdesátých let byly různé akce tím

¹⁴⁶ POHRIBNÝ, A.: KK po dvaceti letech. *Revue K*, 1988-1989, č. 32-33, nestr.

¹⁴⁷ Srov. tamtéž.

¹⁴⁸ Tamtéž.

¹⁴⁹ Tamtéž.

posledním projevem československého progresivního umění, před jeho nuceným útlumem.¹⁵⁰

3.4 Období 1969–70

Po osudném srpnu 1968 byla na půl roku tvorba KK ochromena, ale s tím větší silou se projevila již následujícího roku 1969, který byl jedním z neaktivnějších období Klubu. Celkem z jedenácti výstav skupiny zorganizovali exulanti Klubu Konkretistů devět výstav v zahraničí, zúčastnili se desítek významných expozic a mnozí z nich předvedli své osobní vytříbené soubory.

K zahraničním významným mezníkům musíme připočítat účast na slavných Nových tendencích v Záhřebu a na Salonu d'Asniers, kde byl vyznamenán Hilmarův optický reliéf, doma to pak byly čtyři přehlídky skupiny a hostí: v Karlových Varech, Olomouci, Bratislavě a v Brně.

Bohužel musíme konstatovat, že tyto výstavy Klub spíše propagovaly, než aby budovaly jeho další směřování. Za milníky dalšího vývoje Klubu můžeme považovat jen dvě z těchto výstav, a to přehlídku karlovarskou a bratislavskou.¹⁵¹

3.4.1 Karlovarská a bratislavská výstava a jejich pokračování za hranicemi

Dlouho připravovaná výstava KK v Oblastní galerii v Karlových Varech, která proběhla v květnu 1969 a již organizoval především Radoslav Kratina, rozvíjela v nepříznivých prostorách jihlavský koncept. Této bilance ročního vývoje se zúčastnili zahraniční konkretisté v rostoucím počtu, stačil však jediný problém, a to nedostatek místa, pro něž nebylo možno vystavit zdaleka vše, a záminka k rozrůznění pohledů předcházející vnitřní krizi Klubu byla na světě. Výběr z Karlových Varů putoval v červnu do Olomouce a z okolností tyto výstavy provázejících vyplynula na povrch nutná potřeba další selekce, nutnost jednoznačného profilu výstav.

Zahraněční výstavy v Galerii Numero (Florence, Řím, Benátky) již dopadly daleko skromněji a nemohly zdaleka potvrdit vizitku, která Klub předcházela. Bylo

¹⁵⁰ Srov. POHRIBNÝ, A.: KK po dvaceti letech. *Revue K*, 1988-1989, č. 32-33, nestr.

¹⁵¹ Srov. tamtéž.

takřka zarážející vystavovat v zemi, která představovala velmoc konkretismu, jen několik drobných objektů a grafik. Zde však nutno říci, že ani v Itálii či Holandsku nechyběly projevy zdvořilosti a soucítění s údělem politické situace československých umělců. Zpětný účinek doma byl však povzbudivý, poněvadž s bývalými „outsidery“ se teď počítalo při nákupech do krajských galerií, byli zváni na celosvazové přehlídky a dokonce byli přizváni i ke spolupráci na světové výstavě v Ósace. Nejvýznamnějším počinem bylo patrně pozvání šesti členů KK na internacionální přehlídku konkretismu, a to na *Tendencije* do Zagrebu, dále pak na *Salon d'Asnières*, kde byl vyznamenán Hilmarův reliéf.¹⁵²

Další a v podstatě poslední reprezentativní přehlídka Klubu konkretistů doma se konala na podzim v bratislavském Pavilonu ZSVU, jejíž ráz připomínal, jak píše Arsén Pohribný: „výbuch konstruktivní radosti a slavnost elementárních forem“.¹⁵³ V té době čítal Klub na čtyřicet řádných a přes třicet čestných členů. Tato závažná přehlídka, jíž dominovaly kolekce Tamary Klimové, Štefana Belohradského a dále zejména prostředí umělé vegetace Jarmily Čihánkové, jasně ukázala, jak pokročilo vyhranění vnitřních proudů Klubu, o nichž bude dále řeč. Reakce na tuto výstavu byly totiž protichůdné a jsou – spolu s fotodokumentací – přetištěny v jihlavském almanachu.

3.5 Poslední pokusy o kolektivní výstavy v letech 1970–1972 a postupný zánik Klubu

Příliv výstav a potřeba rychlé publicity přiměla členy Klubu konkretistů již v roce 1969 připravit katalog-variabil, sestávající z podlouhlých volných karet s reprodukcí a životopisem. Podobný formát měl i katalog brněnské výstavy KK z března 1970, které se zúčastnilo 24 autorů. S výstavou souvisely dva koncerty skladatele A. Piňose s výtvarným doprovodem D. Chatrného. Výstava trvala jen 14 dní a 73 exponátů bylo soustředěno do Grafického kabinetu Domu pánů z Kunštátu. Bylo zřejmé, že „*Klub spěje k menším celkům – nebo si vyhledává jiné seskupení*“¹⁵⁴, jak poznamenal Dalibor Chatrný. Arsén Pohribný pak již jen dodává, že s takovým útlumem, aby se tímto

¹⁵² Srov. POHRIBNÝ, A.: KK po dvaceti letech. *Revue K*, 1988-1989, č. 32-33, nestr.

¹⁵³ Tamtéž.

¹⁵⁴ Tamtéž.

„jiným seskupením“ stala brzy „*tříšť samotářů a sirotků po rozpadlém Klubu*“¹⁵⁵, již asi málokdo počítal.

Ještě během roku 1970 došlo k řadě osobních výstavek a publikací, H. Gekeler spolu s A. Pohribným v Miláně připravovali další, dvacátou kolektivní výstavu KK pro frankfurtskou Galerii Interior. K účasti byli získáni ještě další zahraniční konkretisté a podíleli se na ní také zástupci československých exulantů: J. Hilmara (Mnichov), T. Rajlich (Den Haag) a F. Kyncla (Düsseldorf), který instaloval Poctu Janu Palachovi.

Frankfurtská výstava měla doma podivný ohlas: někteří členové KK pod psychologickým nátlakem rozhodli distancovat se od akcí emigrantů. Jejich veřejné svolání otiskla Výtvarná práce 1971 ve svém pátém a posledním čísle. Frankfurtská výstava KK, která proběhla v lednu až únoru 1971 byla – do roku 1987 – posledním vskutku kolektivním vystoupením Klubu. Ani jihlavská výstavka tří brněnských konkretistů za zahraniční asistence v únoru 1972, ani obsáhlý soubor *Drei Konkretisten aus Prag*, uvedená v Museu v Bochum v roce 1973, již čest Klubu konkretistů nemohly zachránit.

Příčin rozpadu Klubu bylo několik; jak vnitřní třenice příliš početného kolektivu tak také „*individualistické a federalistické difference*“¹⁵⁶, ovšem nejrazantněji zapůsobil v letech 1971–72 především normalizační útlak.

Po skutečném exilu následovala vnitřní emigrace a přežívání mnohých umělců ve strachu i vzdoru. Arsén Pohribný v souvislosti se zánikem Klubu napsal: „*Klub konkretistů, podoben optické čočce, spojil na několik let činnost několika desítek outsiderů a zesílil jejich působnost. To, co se z hlediska světových priorit celkového vývoje může jevit jako lokální kuriozita nebo heretické nepochopení, má hlubší význam. Nikoli domácí úkoly žáků op-artu, arte programmata a stochastiků, napsané na výbornou, budou časem zajímat, nýbrž samostatné výkony: všechny ty variability, rotační i vypalované básně, gravitability, dessins plissés, rituální dřeva a prostory, jež objevily možnost pokračovat za obvodem kanonizovaných systémů.*“¹⁵⁷

Skutečně poslední kolektivní přehlídka KK byla provedena v čele s Arsenem Pohribným a ve spolupráci s Jiřím Hilmarem, Františkem Kynclem a Rudolfem

¹⁵⁵ POHRIBNÝ, A.: KK po dvaceti letech. *Revue K*, 1988-1989, č. 32-33, nestr Tamtéž.

¹⁵⁶ Tamtéž.

¹⁵⁷ Tamtéž.

Valentou v České galerii Rafay v Kronbergu u Frankfurtu. Stalo se tak v květnu 1987 k 20. výročí založení Klubu. Stejná záminka vedla k vydání tematického dvojčísla kolářovsko-kamešovské Revue K v roce 1988 v Paříži.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Srov. JIRÁČKOVÁ, B.: O retrospektivě Klubu konkrétníků s Arsenem Pohribným. *Ateliér*, 1997, č. 12, s. 7.

4. Umělecký kritik – teoretik

4.1 Změna v úloze teoretika

Mnohé diskuse uvedené v některých sbornících polemizující o funkci a možnostech výtvarné teorie a kritiky nastolují dojem, že v dnešní době nenajdeme snadno literáty, kteří dokáží spolehlivě rozpoznat a popsat umění; opak je však pravdou – zkušených odborníků stále přibývá úměrně s nárůstem absolventů filosofických fakult v oborech kunsthistorie nebo estetiky a kritiky; můžeme však pozorovat změnu v jejich úloze. Kdysi bylo samozřejmostí v práci kritika udržovat si od umělce jakýsi odstup, dnes se kritik – kurátor – teoretik dostává do postavení člověka aktivně zasahujícího do vývoje umělce, on je tím, který může dílo zviditelnit nebo naopak shodit, on je tím, kdo má zásadní vliv na umělcovo prosazení.

Domněnka, že uměním se stává to, co za umění označí umělec, je v současnosti málo pravdivá. Takové označení nějakého výtvaru autorem se stává spíše zárodkem k dalšímu zkoumání; potvrzení a schválení však zůstává v rukou autoritám uměleckého světa – teoretikům, galeristům, ředitelům muzeí atd., „*teprve oni distribuují objekt do jednoznačného kontextu uměleckých děl*“.¹⁵⁹ Mgr. Blahoslav Rozbořil ve své dizertační práci o Současné sociologii umění tvrdí: „*Mimochodem je omyl, argumentovat zde Duchampem. To, co dělal, své ready-mades, označoval Duchamp za vědecký experiment, bránil se představě, že jde o umění, dané objekty označoval non-art (respektive a-umění?)*“.¹⁶⁰

Vrátíme-li se do obecné roviny přemýšlení o úloze a změně úlohy kritika ve vztahu k uměleckému uskupení, musíme konstatovat, že teoretik se začal nejen aktivně podílet na prezentaci umělce, ale postupně začalo docházet k jevu, kdy se teoretici a kurátoři začali zvolna přezazovat i do rolí umělců. Tak se stalo častým jevem, že teoretická činnost mnohých ustoupila do pozadí a začala se rozvíjet jejich osobní tvůrčí cesta, protože „*jako ti nejpoučenější o konstitutivních rámcích uměleckého díla, mohou*

¹⁵⁹ ROZBOŘIL, B.: *Současná sociologie umění*. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, 2006, s. 93. Dizertační práce.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 93.

*teoretici bez rozpaků experimentovat tam, kde nacházejí (sobě přiměřenou) „niku na trhu“ umění“.*¹⁶¹

Opačný jev můžeme pozorovat např. právě u Klubu konkrétníků, kde se jeden z autorů naopak zhostil úlohy teoreticky vystupovat se svými texty až po – nebo lépe řečeno během – svého samotného výtvarného působení ve skupině. Nemluvíme samozřejmě o nikom jiném než o Jiřím Valochovi, o němž bude dále podrobněji řeč. Valoch jako autor v Klubu konkrétníků působil velmi výrazně a jeho teoretická činnost v tomto uskupení se vykrystalizovala až o něco později. Sám říká při rozhovoru: „*Prvotně jsem byl a doufám i jsem tvůrce, třebaže těch teoretických úkolů mi během roků narostlo hodně a já je neumím odmítat, pokud mne zaujmou.*“¹⁶² Samotný fakt, že Jiří Valoch vystudoval bohemistiku, germanistiku a estetiku na Filosofické fakultě v Brně, však již naznačuje tomu, že se na tuto funkci teoretika, nebo řekněme literáta písničáka o umění výrazně hodil. Není se tedy čemu divit, že když ho v roce 1967 Eduard Ovčáček poprosil o teoretickou záštitu své výstavy, o úvodní text do katalogu a celkové uvedení výstavy v ostravské Galerii výtvarného umění, Jiří Valoch tuto svou premiéru bravurně zvládl.

V současné situaci lze tedy jen těžko pojmy kritik a teoretik od sebe oddělovat, protože obě polohy se mnohde silně prolínají. Mnohý kritik je zároveň i teoretikem některé skupiny, kdy již není jen náhodným pisatelem článku o umělci, o nějž se jednorázově nebo příležitostně zajímá, ale je jedním z pisatelů uvádějících skupinu do společenského povědomí, jako byl například v Klubu konkrétníků Arsén Pohribný tím, který napsal převážnou část textů o původním československém uskupení KK; jak článků, tak úvodních statí ke katalogům atd.

4.2 Důležitost teoretika na prezentaci skupiny na příkladu osobnosti nesouvisející s Klubem konkrétníků

Abychom v úvodu nehovořili jen o Klubu konkrétníků, ale obecně se pokusili doložit vliv teoretika na výtvarné uskupení, zvolili jsme v této kapitole použití příkladu teoretika skupiny Ra, Václava Zykunda. V této pasáži se cíleně nezaměřujeme na tak

¹⁶¹ ROZBOŘIL, B.: *Současná sociologie umění*. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, 2006, s. 58. Disertační práce.

¹⁶² LASOTOVÁ, D.: *Čtyři z tváří Jiřího Valocha*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2004, s. 4.

významné osobnosti, jako byl např. Jindřich Chalupecký nebo v dalším textu zmiňované kritiky písíci o konstruktivismu a oblastech Nové citlivosti, jako byl např. Jiří Padrta, Zdeněk Felix, Josef Hlaváček a další. Nepovažujeme nikterak za závadné vysvětlit si přínos teoretické funkce ve skupině na příkladu člověka, který neměl s konkrétním nebo konstruktivistickými texty takřka nic společného. Je potřeba dívat se na věci z více úhlů a dokázat obecně vlivy teoretiků na výtvarné uskupení nejen v úzkém zaměření na Klub konkrétnistů.

Václav Zykmond, jeden z tvůrců a zástupce brněnské větve formující se skupiny Ra, se stal hlavním iniciátorem počátečních teoretických úvah a hledání postoje skupiny k surrealismu, následně pak i jedním z teoretiků skupiny (viz dále). On to byl, kdo v roce 1937 založil v Rakovníku spolu se studenty knižní edici, kolem níž za války vznikla Skupina Ra. Kromě této skupiny pak můžeme Zykmondovi připsat i spoluzaložení brněnské skupiny Parabola nebo teoretickou činnost ve skupině DOFO. Již v 60. letech začali samostatně vystupovat jeho první žáci, především Alena Bretšnajdrová – Nádvorníková, která v roce 1966 připravila objevnou výstavu knižní grafiky *Devětsilu*.¹⁶³

Co se týče Zykmondových zásahů v Parabole, jednalo se i u něho o činnost poměrně zásadní v rovině teorie. Nejen, že skupinu v roce 1962 a i následném roce zaštitil svým programovým prohlášením, ale jeho vizí se stalo vytvořit v Parabole seskupení nejkvalitnějších umělců různých uměleckých oblastí v celorepublikovém kontextu.¹⁶⁴ K propojení mezi jednotlivými druhy umění ve skupině Parabola skutečně došlo, což můžeme doložit faktem, že kromě výtvarníků v ní byli přítomni i literáti v čele s Ladislavem Novákem, fotografové s Vilémem Reichmannem a skupinou DOFO, zvláštní sekci pak tvořila i hudební skupina prezentovaná Josefem Bergem a Skupinou A.¹⁶⁵ Zykmond tak působil ve skupině nejen jako tvůrce a teoretik, ale také jako jeden z koordinátorů skupiny, přičemž i svým zásahem při výběru členů

¹⁶³ Srov. ZATLOUKAL, P.: *Fotoskupina DOFO*. Brno: Moravská galerie, 1995, s. 13.

¹⁶⁴ Srov. VRÁNOVÁ, J. - SLAVÍČEK, L.: *90 let Domu umění města Brna*. Brno: Dům umění města Brna, 2000, s. 172.

¹⁶⁵ Srov. ZHOŘ, I.: Brněnské tvůrčí skupiny 1957-1970. In *Bulletin Moravské galerie*. Brno: Moravská galerie Brno, 1996, s. 127.

z míst svého působiště skupinu značně rozšířil.¹⁶⁶ Zde můžeme zcela jasně vidět propojení mezi funkcí teoretika a organizátora skupiny, mezi rovinou osobního zájmu, výtvarnou i literární a organizační činností, kterou zaznamenáváme velmi silně i u hlavních teoretických osobností působících v Klubu konkretistů.

O Zykmondovi se tedy zmiňujeme hlavně proto, abychom obecně dokázali důležitost pozice teoretika pro činnost jednotlivých skupin ne nutně prezentovaného jen na příkladu Klubu konkretistů a Arséna Pohribného. Vraťme se tedy ještě k Zykmondově působení ve skupině Ra, kde můžeme jako doklad jeho hledání názorových východisek a snahy o ujasňování teoretických pojmů zmínit např. dotazník, který Zykmond v roce 1942 zaslal všem členům skupiny. Dotazník se týkal hlavních témat v oblasti osobního postoje umělců k předválečnému surrealismu, návrhů o budoucí podobě avantgardního umění, očekávání a předpokladů pro práci ve skupině. Takovýto přímý zásah do formování skupiny byl poměrně klíčovým, protože přes různé názorové odchylky byla výsledkem dotazníků vymezena řada prvků, na níž se členové skupiny shodli, následně pak dalším nepřímým důsledkem bylo to, že se později pro názorovou odlišnost dva členové od skupiny na čas odtrhli a začali své osobní vize realizovat ve vlastních projektech (Otto Mizera a Mirka Miškovská).¹⁶⁷

Vidíme zde tedy jasně, jak důležitou funkci může teoretik ve skupině zastávat a jak silně se může na formování a utváření skupiny podílet. Jeho texty následně skupinu prezentují, proto by teoretici měli mít jasno v předpokladech skupiny a jejím uměleckém vyhranění. Tohoto se u všech teoretiků nemůžeme dočkat snad právě také z toho důvodu, že mnohdy skupina sama v sobě názorově vyhraněná není a vymezení skupiny se formuluje takříkajíc „za pochodu“. Někdy se také může stát, že teoretik sice jasno má, ale kroky skupiny se ubírají v průběhu času jiným směrem; pak záleží na povaze teoretika, zda si stojí na původních myšlenkách a formulacích nebo je schopen přizpůsobit se novému „vanutí“ ve skupině. Mnohdy v historii stála přílišná „přizpůsobivost novým proudům“ skupiny hodně, často znamenala jejich zánik; někdy

¹⁶⁶ Srov. KUBEŠ, J.: *Brněnská tvůrčí skupina Parabola*. Olomouc: Univerzita Palackého, Filosofická fakulta, 2002, s. 15. Diplomová práce.

¹⁶⁷ Srov. BUCIOVÁ, O.: *Skupina Ra a surrealistický odkaz v české imaginativní tvorbě*. Brno: Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, 2006, str. 8. Bakalářská práce.

naopak zánik skupiny způsobilo striktní dodržování „pravidel“ a „vymezení“ formulovaných v počátku.

Vrátíme-li se ještě jednou o skupině Ra, uvedeme zde např. kritický ohlas na jejich první oficiální programové prohlášení v lednu 1947, uveřejněné v prvním sborníku „Skupina Ra“ při jejich výstavě v Topičově salónu v Praze. Umělecký svět tehdy nebyl spokojen s programovým vyúčtováním se surrealismem a požadoval konkrétnější vyjasnění obsahu.¹⁶⁸ Takové požadavky byly předkládány převážně teoretikům skupiny, na čemž dokládáme, jak posláním teoretika a člověka skupinu prezentujícího nebylo mnohdy vůbec snadné. Teoretik skupiny tedy musí umět čelit útokům kritiky zvenčí a je často postaven do pozice obránce hájícího skupinový program a stanoviska. Pro samotné udržení skupiny je pak jeho role podstatnější než role mnohých samotných tvůrců skupiny, nebo nechceme-li takto striktně otevírat diskutabilní otázky, řekněme alespoň stejně důležitá, protože skupinu musí nutně umět obhájit a prezentovat tak, aby kulturní svět zaujala.

4.3 Kdo vytváří legitimní interpretaci uměleckého díla?

Kromě změn a obměn v úloze kritika, teoretika, kurátora umění a kunsthistorika a prolínání všech zmíněných kategorií můžeme zaznamenat na poli kritiky uměleckého světa ještě několik zajímavých otázek, vynořujících se se stále větší intenzitou.

Někteří umělci totiž nejsou srozuměni a spokojeni s interpretací svých děl různými teoretiky, rozdíl v názorech umělců na straně jedné a „teoretiků“, popřípadě i obecnost na straně druhé, je jev velmi častý a nabývá nejrůznějších podob. Abychom uvedli nějaký konkrétní příklad, zmiňme např. nespokojenost Jiřího Davida s interpretací výstavy *Výlet do postmoderny*, která se konala na Výstavišti v Brně roku 1992 a měla zmapovat vznik a vývoj postmoderního výtvarného projevu v republice, načež napsal Jiří David do návštěvní knihy výstavy zklamaně a trochu rozhořčeně, že „*Takto to rozhodně nebylo*“¹⁶⁹, čímž chtěl naznačit, že z jeho pohledu věci proběhly jinak a stanovisko autorů výstavy pokládá za chybné. Z řad umělců zase můžeme uvést příklad Stanislava Kolíbalu, který právě z důvodu, aby předešel možným deformacím

¹⁶⁸ Srov. BUCIOVÁ, O.: *Skupina Ra a surrealistický odkaz v české imaginativní tvorbě*. Brno: Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, 2006, str. 10. Bakalářská práce.

¹⁶⁹ HLAVÁČEK, J.: *Cvičení z estetiky*. Praha: Gallery, 2007, s. 107.

neúplných a odtud i ne zcela zasvěcených výkladů kritiků a historiků umění, se – patrně bezprecedentně – pokusil vyložit své dílo sám. Učinil tak ve svazku¹⁷⁰, který provázel jeho retrospektivu v Egon Schiele Art Centru v Českém Krumlově od září 2003 do května 2004. Ačkoli tedy autoritativně vymezil cestu svého umění a vyznačil významy jednotlivých etap a děl, také určil jejich souvislost a příbuznost s mezinárodními výtvarnými proudy, přesto se k jeho dílu vyjádřil kritik¹⁷¹, a to prostřednictvím recenze jeho spisu.

Tyto dva uvedené příklady vedou k otázce, kterou by bylo možno formulovat takto: kdo vytváří oprávněnou a legitimní interpretaci uměleckého díla? Má autor největší právo na výklad svého díla, nebo má poslední slovo erudovaný kritik či historik umění? K tomu snad ještě vyhroceněji položme otázky: „*Není kritik jen parazitem kořisticím z díla, které sám neumí vytvořit? Nebo není snad autor a jeho dílo jen předmětem poznávání jako kterýkoli jiný objekt (například některý živočišný druh nebo fyzikální jev), jehož význam mu přikládá vlastně teprve kritický čin?*“¹⁷²

Odpovědi na dané otázky bychom snad mohli vyčíst z eseje Umberta Eca, který v oblasti interpretace rozlišuje tři možné přístupy. Jedná se o: „*intentio auctoris* (záměr autorův), *intentio lectoris* (názor čtenáře, diváka, vnímatele) a *intentio operis* (intenci díla samotného).¹⁷³ Všechny tři možnosti interpretace staví Umberto Eco rovnoprávně vedle sebe a pokládá je takto v domnění, že v této (nejlépe tolerantní) koexistenci spatřuje přirozenou strukturu fenoménu umění, jež ovšem nepostrádá dynamiku.

Autorův záměr tedy nepochybně stojí na počátku spřádání tohoto pletiva záměrů, výkladů a jejich proměn: nemusí však, jak uvidíme, představovat jediný nebo vyčerpávající zdroj interpretace díla. Umberto Eco dále píše: „*Výklad vnímatele, ovlivněn odlišnou životní zkušeností, situací a často i epochou, v níž se s dílem setkává,*

¹⁷⁰ Svazek se jmenoval *Stanislav Kolíbal* (kat. výst.), který vydalo Egon Schiele Art Centrum v Praze a Českém Krumlově v roce 2003.

¹⁷¹ Srov. POSPISZYL, T.: Nezhojené křivdy Stanislava Kolíbala. *Ateliér*. 2004, č. 20, s. 3.

¹⁷² HLAVÁČEK, J.: *Cvičení z estetiky*. Praha: Gallery, 2007, s. 108.

¹⁷³ ECO, U. – RORTY, R. – CULLER, J. – BROOKE – ROSEOVÁ, Ch.: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa, 1995, passim, s. 42.

se nemusí se záměrem tvůrce shodovat, ba dokonce může do díla vkládat víc, než autor mínil a co dílo samo nese (tady Eco hovoří o nebezpečí nadinterpretace).“¹⁷⁴

Měřítkem by tady mohla být intence samotného díla, tedy především přesvědčení, že autorův záměr nevyčerpává veškeré významové možnosti díla. Autor při své tvorbě ani nemůže předvídat možné situace, které v něm mohou interpretovat i významy a souvislosti předem nezamýšlené; to vše ve spojitém i diskrétním procesu vnímání díla, v němž právě sehrává úlohu pozorovatel a jeho instituce – umělecká kritika. Pro tuto instituci představuje dílo nevyčerpatelný podnět k posílení a znovuoživení jeho výkladu, do něhož se nutně promítá duše kritika, jeho filozofická orientace a dobová atmosféra; odtud je zřejmé, že vyžadovat takzvanou objektivitu kritického soudu není možné a ani by to neodpovídalo povaze procesu, jímž je umění a jeho poznávání, tedy recepce a interpretace: ty mají obdobný charakter jako společenské vědy, jsou totiž poznamenány tím, že jejich předmětem je zároveň i sám hodnotící a zkoumající subjekt.¹⁷⁵

Kritika (a s ní historie umění) je tedy věčným návratem k dílu, jehož se znovu a znovu dotazuje po jeho povaze a poslání a stává se podílníkem na jeho proměňujícím se významu. Kde se však v díle berou takové otevřené otázky a skryté možnosti, které zřejmě přesahují i původní autorův záměr? A co skutečně opravňuje kritiku k vyjádření se, ke konstrukci takového přesahu?¹⁷⁶

Odpovědí na první otázku nalezneme v relevantních estetických názorech řadu. Všechny zdůrazňují jistou nezáměrnost umělcova počínání, respektive poukazují na skutečnost, že vytvořením díla vstupuje umělec do kontextu, který jeho jedinečný výtvarný akt zvláštním způsobem dotváří. Tak například: „*hermeneutický výklad vidí dílo jako útvar, vstupující do horizontu umění, jež na jedné straně předznamenává jeho smysl a na straně druhé je jím přetvářen.*“¹⁷⁷ Postmoderní myšlení dokonce hovoří o „*mizení autora, který je tak jen mluvčím dobových směřování.*“¹⁷⁸

¹⁷⁴ ECO, U. – RORTY, R. – CULLER, J. – BROOKE-ROSEOVÁ, Ch.: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa, 1995, passim, s. 42.

¹⁷⁵ Srov. HLAVÁČEK, J.: *Cvičení z estetiky*. Praha: Gallery, 2007, s. 108-109.

¹⁷⁶ Srov. tamtéž, s. 109.

¹⁷⁷ Srov. GADAMER, H.: *Aktualita krásného*. Praha: Triáda, 2003, passim.

¹⁷⁸ FOUCAULT, M.: Co je autor? In: *Diskurz, autor, genealogie*. Praha: 1994, s. 68.

Jakkoli mohou některá tato tvrzení působit přehnaně ve snaze zdůraznit jeden aspekt problému, vyslovují – každé svým způsobem – poznání, které nalezneme už například u Immanuela Kanta, který, když definuje své pojetí umělce jako génia, neopomene zároveň konstatovat, že: *„To, jak vytváří svůj produkt, nedovede sám popsat nebo vědecky vysvětlit, nýbrž že se dává pravidlo jako příroda: a proto původce nějakého produktu, za který vděčí svému géniu, sám neví, jak se v něm příslušné ideje objeví, a rovněž nemá v moci vymýšlet si je libovolně nebo plánovitě a jiným je sdělovat v takových předpisech, které je uvedou do stavu, v němž lze vytvářet produkty stejné úrovně.“*¹⁷⁹

Kritika, která si osobuje taková práva a zdánlivě se chce stavět nad autora (mnohem spíše vedle autora nebo k němu), nalézá ovšem své oprávnění nikoliv v povrchních soudech založených na okamžitých a prchavých postřezích, na osobní či skupinové spřízněnosti či nevraživosti, nebo na nedoložené polaritě „líbí – nelíbí“; musí se rovněž vzdát pokušení „vést“ diváka a určovat obecenstvu, jak se na to či ono dílo dívat a jak je posuzovat.¹⁸⁰ Hlaváček v této souvislosti poznamenává, že na toto si publikum stačí samo. Podle něj musí kritika mnohem spíše hledat a připravovat cestu k umělcovu dílu, žasnout nad výhledy, které otevírá, a osvětlovat jeho hloubky i eliminovat negativní prvky, o nichž možná ani sám autor neměl tušení. Jen na domácí scéně jsme měli takových osobností několik: *„František Xaver Šalda, Václav Černý a Jindřich Chaloupecký chápali kritiku jako službu umění a své poslání viděli jako aktivitu opřenou o soudobé filozofické myšlení vřazující umění do proudů utvářejících nejdůležitější aspekty lidského prožívání dané chvíle. Pro jejich povolání a poslání se v české výtvarné veřejnosti nejčastěji užívá pojem ‘teoretik’; mnohem vhodnější by pro tuto organickou součást pletiva dynamického jevu, kterým je umění a jeho recepce a interpretace, byl anglosaský termín ‘art writer’, jehož českým ekvivalentem by mohlo snad být označení ‘výtvarný publicista’.“*¹⁸¹

¹⁷⁹ KANT, I.: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975, s. 125-126.

¹⁸⁰ Srov. HLAVÁČEK, J.: *Cvičení z estetiky*. Praha: Gallery, 2007, s. 109-110.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 109-110.

4.4 Kritika a teorie ze dvou stran

Cílem této práce je kromě přiblížení Klubu jako takového také vysledování vlivu kritika na umělecké uskupení, a to se zaměřením na konkretismus a především na první etapu působení Klubu do jeho normalizační diaspory. Zde bychom v následující kapitole pro přesnější vymezení rozlišili kritiku na dvě kategorie.

První oblastí jsou recenze, články a kritiky uvedené různými autory v různých časopisech a dobové literatuře, asi v takové formě, jak jsme se jimi zabývali v kapitole Konstruktivní tendence na Slovensku.

Dalším okruhem, nebo řekněme, poměrně odlišnou sférou, je pak působení kritiků – spíše výstižněji řečeno „teoretiků“ (podle označení Hlaváčka v předchozím textu „výtvarných publicistů“) v rámci jednotlivých skupin, kteří je nejčastěji svými texty zaštiťují a obhajují, píšou úvodní katalogové komentáře, prezentují tvorbu jednotlivých autorů a jsou většinou s daným výtvarným uskupením blíže spjati. Striktně však pojem teoretik od pojmu kritik nelze odlišovat, někdy se dokonce ztotožňuje již s kurátorskou funkcí a tyto pozice se navzájem mnohde velmi silně prolínají (viz dále).

4.4.1 Oblast první: kritika zvenčí – literární ohlasy a články

Co se týče první kategorie, budeme se jí zabírat především v reflexi statí a článků rozebírajících konkretismus a konstruktivismus na Slovensku, protože článků a recenzí napsaných na adresu Klubu je mnohem více než statí zabývajících se slovenským konkretismem, navíc jsme nenarazili na českého sběratele úrovně paní Belohradské, který by měl většinu článků a textů k této problematice pečlivě uschované.

Notnou část textů o české scéně lze získat z archivovaných časopisů *Výtvarná práce*, *Výtvarný život*, *Světová literatura*, *Literární listy*, *Literární noviny* nebo *Ateliér*, některé aktuálnější rozhovory i z *Lidových novin* nebo *Prostoru Zlín* a podobně, přesto však první katalogy a textové doprovody z totalitních dob skončily mnohde jen v malém množství výtisků a nyní je najdeme (nebo nenajdeme) uschované u pamětníků, kteří tenkrát působili. Proto je mnohdy složité sesbírat všechny dobové dokumenty a články, rozjet se za všemi žijícími umělci a dopátrat se tak důvěryhodných materiálů, abychom mohli adekvátně literární tvorbu a texty té doby zmapovat.

V této souvislosti kritického ohlasu na počátky Klubu bychom zmínili jen stručný fakt, že první veřejné ohlasy na vystoupení KK, byly bohužel z řad literátů sledujících výtvarnou scénu spíše negativní. První výstavy v roce 1968 byly přijaty veřejností víceméně rozpačitě a až teprve v roce 1969 a o rok později nalistujeme v odborných časopisech několik článků i řadu reprodukováných konkrétů Klubu, který se mezitím uplatnil i v zahraničí. Důvody takového negativního nebo spíše bázlivého ohlasu vysvětluje opět doktor Pohribný: *Konkretisté totiž „stanuli proti kurzu oficiální ideologie i jejímu napodobivému „ilustrování“. V rámci neoficiálních umění se ubírali právě opačným směrem než „introspektivně zaměřená materiálová abstrakce“. Zároveň nepasovali ani do polooficiální režie, praktikující s úzkým kroužkem elity, ani do normativních představ o konkretistické malbě.“*¹⁸² Každým takovým dalším projevem, jímž polemicky přistupovali k aktuálním tématům, se stali tedy terčem několikanásobné kulturní kritiky. V dalších letech se o konkretismu čile diskutovalo, jak mezi umělci osobně, tak na poli „teorie“ – v časopisech *Výtvarná práce*, *Výtvarný život* nebo *Ateliér* a dalších; konkretisté se tak začali dostávat do podvědomí uměleckého světa.

4.4.2 Oblast druhá: kritik – teoretikem skupiny, člověk se skupinou spjatý

Pro přiblížení druhé kategorie kritiky, tedy kategorie „kritik = teoretik skupiny“ je nutné zaměřit se na jednotlivé osobnosti působící již na konkrétní výtvarné uskupení – tedy zde nemluvíme o kritice článků a recenzí napsaných náhodnými novináři nebo historiky umění, ale o hlavních představitelích literárního světa, kteří aktivně a dlouhodobě ovlivňovali určitou výtvarnou skupinu nebo s ní spolupracovali, prezentovali ji a napsali největší část teoretických statí a úvodních katalogových textů.

4.5 Teoretický ohlas a kritické texty zabývající se konkretismem a konstruktivismem na Slovensku, z pohledu Ľuby Belohradské

Ľuba Belohradská ve svém článku *Konstruktívne tendencie v zrkadle slovenskej umenovedy* začíná svou výpověď tvrzením, že po roce 1990 vstupují na slovenskou

¹⁸² Srov. JELÍNKOVÁ, D. - POHRIBNÝ, A. – VALOCH, J.: *Klub konkretistů 1967-1997*. (katal. výstavy). Praha: Kant ve spolupráci s Arsénem Pohribným a Oblastní galerií Vysočiny v Jihlavě, 1997, s. 5.

teoretickou scénu lidí, kteří zkoumají historické i současné podoby umění konstruktivních tendencí. Podle ní by do tohoto výčtu patřili jmenovitě: Eva Trojanová, Kateřina Bajcurová, Vladimír Beskid, Zora Rusinová a nakonec Viera Kuracinová-Jančeková.

Pokud bychom mluvili o reflexi konstruktivních tendencí ve slovenské dobové literatuře, navzdory množícím se komentářům i pokusům o monograficky obsažné začlenění jednotlivých umělců konstruktivních tendencí do celku slovenské výtvarné kultury 2. poloviny 20. století, které byly uveřejněné v průběhu posledních deseti let v slovenské literatuře, je tato část česko-slovenského výtvarného dědictví považována stále za „více méně cizí květ“¹⁸³, jak píše Ľuba Belohradská ve výše jmenovaném článku.¹⁸⁴ Autorka tedy rozlišuje v zásadě tři typy hodnotících textů v oblasti reflexe konstruktivních tendencí ve slovenské odborné literatuře:

1. analyticko-monografické
2. syntetizující texty
3. slovníková hesla

1) Řadu analyticko-monografických textů tvoří z větší míry katalogové texty, věnované jednotlivým uměleckým projevům, případně knižně vydaných monografií

V chronologickém pořadí jsou to:

1992: E. Trojanová: Miloš Urbásek (katalog)

1993: E. Trojanová: Alojz Klimo (katalog)

1994: Ľ. Belohradská: Štefan Belohradský (katalog)

1995: J. Valoch – J. Oravcová: Mária Balášová (katalog)

E. Trojanová: Milan Dobeš (katalog)

1997: J. Valoch: Danuta Binderová

V. Beskid: Peter Kalmus (interpretace jednotlivého artefaktu)

1999: Ľ. Belohradská: Štefan Belohradský (interpretace jednotlivého artefaktu)

Knižní monografie:

1995: E. Trojanová a kol.: Alojz Klimo

¹⁸³ BELOHRADSKÁ Ľ.: Konstruktívne tendencie v zrkadle slovenskej umenovedy. *MADI art periodical*, [online]. č. 4 [cit. 2009-04-01]. Dostupný z WWW:

http://mobil-madi.hu/?option=com_content&task=view&id=213&Itemid=63.

¹⁸⁴ Srov. tamtéž.

2000: H. P. Riese – J. Valoch – E. Šefčáková: Miloš Urbásek

2) Syntetizující texty

Skupinu těchto textů podle paní Belohradské otevírá iniciační text K. Bajcurové *Geometrické tendence ve slovenském sochařství* (Ad fontes), přednesený v lednu 1994 na mezinárodním kolokviu *Proměny sochařství 1960–1990* při příležitosti výstavy O. H. Hajeka *Proměny znaky a obrazy*. Ve stejném čase můžeme zaznamenat zveřejnění katalogu výstavy *Geometria viva* (Cesty geometrie na Slovensku po roce 1980), kterou připravil v bratislavském Domě umění závěrem roku 1993 kurátor V. Beskid. Rozsáhlý katalog se představil úvodní teoretickou statí J. Valocha *Trvalá přítomnost geometrie* a zkrácenou verzí Beskidovy studie *Příspěvek k charakteru výtvarné kultury 20. století na Slovensku* (vznikala v květnu a prosinci 1993). Ve čtyřech kapitolách se postupně zabýval kulturou vesnice a města, historií zlomových 60. let, některými rysy slovenského vývoje a v závěrečné kapitole zpracoval geometrické tendence na Slovensku. Pokusil se v ní mj. vymezit v teoretické rovině i charakteristiku a rozdíly geometrických programů 60. a 80. let. Beskidova studie poprvé obsírně seznámila veřejnost s uměleckohistorickými fakty, které byly do té doby známé jen několika vědcům umění, kteří se zajímali o geometrismy ve výtvarném umění. Své argumenty zasadil autor do sociografického kontextu, čímž získaly na přesvědčivosti.¹⁸⁵

Ľuba Belohradská se však staví k této studii také kriticky. Píše, že pokud Beskid uspěl v rovině teoretické reflexe, jako kurátor a interpret konkrétní historické fáze slovenského geometrického umění 80. let zůstal na půli cesty. Systémovou šířku svých úvah dosadil do nevyrovnaného poměru s prezentací dvanácti autorů, jejichž výběr a počet vyzněl v kontextu výstavy poměrně voluntaristicky. Z klasiků geometrické tendence Beskid nezveřejnil E. Antala, Š. Belohradského, P. Maňku, z dalších relevantních autorů neuvedl D. Binderovou, M. Drugdu, K. Palů, K. Pichlera a R. Urbáska. Uvedení autoři v souřadnicích vlastní tvorby rozvíjeli v průběhu 80. let a na přelomu k 90. roku své konkretistické tvůrčí programy a mnozí z nich po nucené odmlce po r. 1990 čekali na jejich zveřejnění. Toto zamlčení pociťovali dotyční jako

¹⁸⁵ Slov. BELOHRADSKÁ Ľ.: Konstruktívne tendencie v zrkadle slovenskej umenovedy. *MADI art periodical*, [online]. č. 4 [cit. 2009-04-01]. Dostupný z WWW: http://mobil-madi.hu/?option=com_content&task=view&id=213&Itemid=63.

svého druhu vyobcování z tendence, zvláště v demokratických, tedy necenzurovaných podmínkách.¹⁸⁶

Nakonec paní Belohradská dodává, že při přesnějším mapování terénu by Beskid nemohl uveřejnit tezi, že na Slovensku do dnešních dní nezaznamenáváme geometrii, vycházející z matematických postupů uplatňování kombinatoriky a hned to dokazuje konkrétním příkladem: přinejmenším reliéfní a plošné Variability M. Drugdy (od roku 1976) – toto tvrzení podle paní Belohradské vyvracejí.¹⁸⁷

I některé práce paní Belohradské a Palů (které zřejmě také Beskid opomenul zmínit), naznačují kombinatorické kompozice přeměny. Nadto podle paní Belohradské ochudil zážitek z výstavy o předpokládané porovnání mezi konstruktivistickými a dekonstruktivistickými modely tvorby. „*Nad prezentaci aktuální geometrické výtvarné scény nadřadil kurátor kádrování jejích jednotlivých představitelů.*“¹⁸⁸

Po prodlužovaných přípravách uspořádala SNG v druhé polovině roku 1995 výstavu *Šedesátá léta ve slovenském výtvarného umění* a vydala k ní téměř 400-stránkový katalog. Generální kurátorkou byla a koncepci katalogu připravila Z. Rusinová. Náročný výstavní projekt otevřel v SNG dramaturgii velkých výstav a s nimi svázaných syntetických výzkumů. „*Při absenci uměleckohistorických syntéz v podobě knižních výstupů z dílny nejvyššího akademického pracoviště padla celá odpovědnost na bedra odborných pracovníků SNG. Při mapování fenoménu konstruktivních tendencí stály autorky statě **Vstříc elementárnímu řádu světa E. Trojanová, K. Trojanová a K. Bajcurová před náročnou úlohou: vytvořit syntetizující text v situaci, kdy chyběla průběžná chronologická osnova jevu, reflektovaná literaturou pramenů. Paradoxně po neúměrných organizačních průtazích nebyly podmínky ateliérového výzkumu optimálně naplněné. Vedle nesporných pozitiv předčasné syntézy se zde vyskytlo i antedatování na úkor střízlivého panoramatického mapování tendence.***“¹⁸⁹

¹⁸⁶ Srov. tamtéž.

¹⁸⁷ Drugda otáčením a měněním pořadí třívrstvých matic čtvercových variabilů dosahuje až 767 variant základní kompozice.

¹⁸⁸ BELOHRADSKÁ L.: Konstruktívne tendencie v zrkadle slovenskej umenovedy. *MADI art periodical*, [online]. č. 4 [cit. 2009-04-01]. Dostupný z WWW: http://mobil-madi.hu/?option=com_content&task=view&id=213&Itemid=63.

¹⁸⁹ Tamtéž.

Hlavní přínos studie *Vstříc elementárnímu řádu světa* vidí Ľuba Belohradská ve dvou aspektech: v přehledném formulování způsobů, jakými výtvarníci nastartovali tento program ve slovenském výtvarném umění 60. let: reduktivními postupy, racionální stylizací figurativního i krajinářského motivu, seriálními postupy, konkretistickými zásadami tvorby, zapojením světla a pohybu, ve faktu, že konstruktivní tendence postavily autorky poprvé do rovnocenné hodnotící pozice s jinými vývojovými liniemi slovenského umění.¹⁹⁰

V roce 1998 ukončila studium dějin umění a kultury na Trnavské Univerzitě V. Kuracinová – Jančeková teoretickou prací o nekonstruktivismu ve slovenském výtvarném umění. Teoretické poznatky zúročila stejnojmennou výstavou na půdě trnavské Galerie J. Koniarka na jaře roku 2000. K výstavě byl vydán katalog, jehož roli zároveň supluje rozsáhlá studie, zveřejněná v novinách *Ateliér*.¹⁹¹ Fenomén nekonstruktivismu ve slovenském výtvarném umění se pokusila interpretovat v kontextu se světovými dějinami této tendence. Autorské rozpětí zahrnovalo časové rozpětí let 1922 (A. a T. Klimovi) až 1972 (M. Gavula).¹⁹²

Novým teoretickým vykročením bylo zařazení skupiny VAL s návrhy prospektivní architektury jako svého druhu analogie s Tatlinovou věží III. Internacionály. Ani V. Kuracinová však nedokázala sestavit přesvědčivou rovnici mezi vlastní teoretickou interpretací nekonstruktivismu ve slovenském výtvarném umění a jeho výstavním zviditelněním. Namísto šance historicky pravdivě rozvinout jeho podoby dala přednost zaručeným efektům výstavních záměrů. Z historických současníků zamlčela P. Maňku, J. Čihánkovou, vynechala vyzrálou tvorbu M. Drugdy, J. Švece, nereflektovala teoretikem Beskidem uvedené protagonisty z přelomu 80. a 90. let J. Bajuse, J. Feketeho, P. Kalmuse, A. Szentpéteryho nebo F. Zajace. Divákům výstavy namísto přehledného panoramatu naservírovala pouze optické sousto: M. Dobeše a ostatní. Rok 2000 si pak svou číselnou magií vynutit realizovat v SNG v rámci cyklu „Dějiny slovenského výtvarného umění“ uvést výstavu „20. století.“

¹⁹⁰ Srov. tamtéž.

¹⁹¹ Srov. KURACINOVÁ, V.: Neokonštruktivizmus v slovenskom výtvarnom umení, *Ateliér*, 2000, r. 13, č. 7, s. 8-9.

¹⁹² Srov. BELOHRADSKÁ Ľ.: Konštruktívne tendencie v zrkadle slovenskej umenovedy. *MADI art periodical*, [online]. č. 4 [cit. 2009-04-01]. Dostupný z WWW: http://mobil-madi.hu/?option=com_content&task=view&id=213&Itemid=63.

Kurátorsky ji opět zaštitila Z. Rusinová, která byla zároveň vedoucí autorského kolektivu stejnojmenné publikace.¹⁹³ Mapování konstruktivních tendencí podle obsahového členění knihy připadlo více autorům: E. Trojanová v rámci podkapitol o malířství zpracovala časový úsek abstrakce (1960 – 1985) ve stati ***Konstruktivní tendence Zóna nula***. Kapitulu o sochařství autorsky připravila K. Bajcurová, která v podkapitole ***Sochařství primárních struktur*** zahrnuje i představitele konstruktivních tendencí. V kapitole ***Přestupování médií*** autorky Z. Rusinové se opět setkáváme s autory konstruktivních tendencí. V rámci zkoumání objektu v multimediálních kontextech věnovala Rusinová podkapitolu geometricko-konstruktivnímu, kinetickému a luminodynamickému objektu. V porovnání s interpretací uměleckého materiálu v katalogu ***Šedesáté roky ve slovenském výtvarném umění*** a v publikaci ***20. století***, vystupuje v druhé uvedené publikaci více do popředí hledisko estetické klasifikace, dokud v první práci, časově vymezené na jedno desetiletí, převažovalo spíše hledisko historizující. Ani pětiroční časový interval mezi oběma velkými výstavami nepřinesl nové hodnotící pohledy či převratná konstatování. Zdá se, že bílá místa, která bylo možno zachytit v publikaci *Šedesáté roky*, zůstávají nadále viset ve vzduchu jako jistá interpretační rezerva.¹⁹⁴

3) Slovníková hesla podle třídění Luby Belohradské

V odborné literatuře splňují slovníková hesla důležitou roli jako první (a pro mnoho uživatelů) i jediný fundovaný zdroj informací o konkretismu. Přesnost v jejich interpretaci není jen nezbytnou podmínkou, ale také svého druhu morální kategorií. Jejich kvalita roste v propojení na bibliografické odkazy, které můžeme dešifrovat ve vztahu k nedávné minulosti jako odkrývání nedostupných a zamlčovaných informací.

O počáteční rozproudění krevního oběhu tvorby slovníkových hesel po roce 1990 má ve slovenských kruzích zásluhu časopis Profil s pravidelnou slovníkovou přílohou v letech 1992 – 1994 a jeho vedoucí redaktorka J. Geržová. Prohloubení jejího zájmu o tento druh odborné aktivity přineslo užitečné plody v podobě dvou knižních projektů: ***Klíčové termíny výtvarného umění 2. poloviny 20. století*** (Gramatická

¹⁹³ Srov. RUSINOVÁ, Z. a kol.: *20. storočie*. Bratislava: SNG, 2000, s. 638.

¹⁹⁴ Srov. BELOHRADSKÁ L.: *Konstruktívne tendencie v zrkadle slovenskej umenovedy. MADI art periodical*, [online]. č. 4 [cit. 2009-04-01]. Dostupný z WWW: http://mobil-madi.hu/?option=com_content&task=view&id=213&Itemid=63.

a sémantická charakteristika) v spoluautorství s I. Hrubaničovou¹⁹⁵ a *Slovník světového a slovenského výtvarného umění druhé poloviny 20. století – ideje – pojmy – hnutí*, v koncepci Jany Geržové a Juraje Mojžiše.¹⁹⁶ V první publikaci Geržové a Hrubaničové jsou zastoupeny relevantní hesla, mapující konstruktivní tendence ve výtvarném umění: geometrická abstrakce (str. 44 – 45), kinetické umění (str. 56 – 57), konkrétní umění (str. 63 – 64), malba ostrých hran (str. 67 – 68), minimalistické umění (str. 69 – 70), mobil (str. 70), op-art (str. 82), světelné umění (str. 102 – 103). Důležitost slovníku při veškeré stručnosti je pro slovenský kontext nezastupitelná, zejména pokud si uvědomíme, že z ideologických důvodů mnohá zde poprvé uvedená hesla (a jimi označované jevy) byly ve výtvarné praxi i odborné literatuře dezinterpretované až do počátku 90. let.¹⁹⁷

Uvedeme zde několik výhrad paní Ľuby Belohradské k výkladu jednotlivých hesel: podle ní např. pojem kinetické umění (str. 57) je ve slovníku dokládán výhradně tvorbou M. Dobeše, s odkazem na zpětně dílo *Pulzující rytmus I.* (1960). Příklady kinetické tvorby jiných slovenských autorů (A. Klimó, A. Cepka, Ľ. Belohradská, M. Drugda) v hesle nejsou zmíněné. Heslo konkrétní umění (str. 64) v sémantickém výkladu fenoménu zase neuvádí, že na Slovensku se od roku 1967 s programem konkrétního umění solidarizovali členové celostátního Klubu konkretistů. Další pojem – světelné umění (str. 102 – 103) uvádí opět jako jediného představitele pouze M. Dobeše. Ve slovníku skutečně nejsou zařazeny hesla neokonstruktivismus a reduktivismus, ačkoli tyto pojmy se v odborné literatuře velmi často vyskytují při popisu konstruktivistické tvorby.¹⁹⁸

Ve Slovníku světového a slovenského umění druhé poloviny 20. století v redakci J. Geržové se myšlenky, pojmy a hnutí vykládají ve vyčerpávajících komentářích, ve větší míře i s obrazovým doprovodem. Relevantní hesla zmiňují

¹⁹⁵ GERŽOVÁ, J. - HRUBANIČOVÁ, I.: *Klíčové termíny výtvarného umenia 2. polovice 20. storočia*. Bratislava: Kruh súčasného umenia Profil - VŠVU, 1998, s. 124.

¹⁹⁶ GERŽOVÁ, J.: *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia - Od abstraktného umenia k virtuálnej realite - idey - pojmy - hnutia*. Bratislava: Kruh súčasného umenia Profil, 1999, s. 320.

¹⁹⁷ Srov. BELOHRADSKÁ Ľ.: *Konstruktívne tendencie v zrkadle slovenskej umenovedy. MADI art periodical*, [online]. č. 4 [cit. 2009-04-01]. Dostupný z WWW:

http://mobil-madi.hu/?option=com_content&task=view&id=213&Itemid=63.

¹⁹⁸ Srov. tamtéž.

konstruktivistickou problematiku: abstraktní umění, abstrakce (str. 16), geometrická abstrakce (str. 89 – 92), kinetické umění, kinetismus (str. 129 – 131), konkrétní umění, konkretismus (str. 150 – 153), malba ostrých hran (str. 161 – 162), minimalistické umění (str. 169 – 172), mobil (str. 172 – 175), nová geometrie (str. 200 – 201), objekt (str. 208), op-art (str. 211), světelné umění (str. 260 – 265).¹⁹⁹

Autoři Slovníku světového a slovenského výtvarného umění druhé poloviny 20. století se navzdory nejvyšším profesionálním nárokům nevyhnuli jistým zkreslením a disproporcím, které snad vězí v monogenerační příslušnosti autorského kolektivu (výjimku tvořil pouze J. Mojžiš). Generační optika a spřízněnost se promítly do míry vstřícnosti při vyřizování některých hesel a s nimi spojených citací autorů, naopak zas strohou zdrženlivostí, či přehlédnutím.²⁰⁰

V relevantních heslech, zachycujících konstruktivní tendence ve slovenském umění v druhé polovině 20. století, konečně našla své místo i fáze malířské tvorby z přelomu 60. a 70. let zapomenutého košického autora J. Kornucika (heslo geometrická abstrakce, autor V. Beskid). Pozornost teoretiků nezbudil dosud Marian Drugda, který tvorbou originálních variabilů (v podobě reliéfů, volných plastik, serigrafí, ale i autorských šperků) otevřel problematiku kombinatorické tvorby již v polovině 70. let a prezentoval ji od roku 1987 do roku 1998 na sedmi autorských výstavách. Je výlučným představitelem matematické linie tvorby konstruktivistických výtvarných artefaktů, o níž v roce 1993 konstatoval V. Beskid, že ve slovenském umění chybí. Podobný osud postihl i Petra Lehockého a jeho experimentování s holografickým obrazem. Ve slovníkovém hesle světelné umění (str. 260 – 265, autorka K. Bajcurová) se konstatuje, že prvenství v práci s holografickými obrazy přináleží autorce M. Kubinské při realizaci jejích projektů (spolu s B. Kubinským) pro Trnavskou synagogu v roce 1995. Ve skutečnosti byl holografický obraz s uměleckým využitím poprvé prezentovaný na autorské výstavě sochaře a designéra P. Lehockého v Trenčíně v roce 1988.²⁰¹

¹⁹⁹ Srov. tamtéž.

²⁰⁰ Srov. BELOHRADSKÁ E.: Konstruktívne tendencie v zrkadle slovenskej umenovedy. *MADI art periodical*, [online]. č. 4 [cit. 2009-04-01]. Dostupný z WWW: http://mobil-madi.hu/?option=com_content&task=view&id=213&Itemid=63.

²⁰¹ Výstavu uspořádala v Dělové baště Trenčínského hradu GMAB v létě 1988, kurátorkou byla D. Lovišková. Hologramy vznikly na bázi technické spolupráce s odborným pracovištěm ČVUT v Praze,

Paní Belohradská se pozastavuje rovněž nad tím, že pozornost nejnovějších kritiků slovenského výtvarného umění druhé poloviny 20. století nevzbudil ani rozsáhlý malířský experimentální záběr vyškoleného grafika a knižního ilustrátora Františka Hübela (1934 – 1978), který v samotě ateliéru řešil otázky obrazové skladby v souřadnicích geometrické abstrakce ve stovkách opusů.²⁰² Učinil tak krátce před svým dobrovolným odchodem ze života, kolem poloviny 70. let. Ze slovníkového přehledu vypadlo i jméno sochaře a medailéra Karola Lacka (1938), který v nástupním období své medailérské tvorby odklonem od „prstokladovo-modelačního“ postupu a jeho nahrazením skladebností geometricky tvarovaných stereotónních forem otevřel v polovině 60. let problematiku miniaturního multiplikovaného objektu. Takto ho zaevidovala mezinárodní odborná scéna i tehdejší slovenský uměleckohistorický svět.²⁰³ V hesle multiplikát (s. 177 – 178, autorka J. Geržová) se tento fenomén prezentuje jen v neodadaistických, případně neosurrealistických konotacích.²⁰⁴

Poznámky a úvahy Luby Belohradské k této problematice

Doposud slabá teoretická reflexe ze strany domácí slovenské teoretické obce se podepsala na faktu, že ani mezinárodní výstavy, které si stanovily za cíl sledovat umění této části Evropy, se o slovenský příspěvek nezajímal, resp. o něm neuvažovaly, protože zahraniční kurátoři se neměli o co opřít.²⁰⁵

Bez slovenské účasti se obešla rovněž vídeňská výstava ***Reduktivismus – Abstraktion in Polen, Tscheschoslowakei, Ungarn 1950 – 1980***, uspořádaná Lórándem Hegyim v roce 1992 a po ní i velký projekt Ryszarda Stanislawského

zobrazovaly autorovy plastiky. P. Lehocký je představil po r. 1990 také v podzemních výstavních prostorách Pálffyho paláce GMB v Bratislavě.

²⁰² Část rozsáhlé malířské tvorby z pozůstalosti rodáka z Krásna nad Kysucou Františka Hübela zveřejnila také Kysucká galerie v Čadci v roce 1999 a připravila k ní skromný katalog v roce 1998. Iniciátorem zakoupení malířské pozůstalosti a výstavy byl Hübelův krajan a spolužák, akademický malíř M. Cipár.

²⁰³ Srov. BELOHRADSKÁ L.: K novému poňatiu plakety a medaily. *Ars*, 1970, roč. 4, č. 1-2, s. 247-250.

²⁰⁴ Srov. BELOHRADSKÁ L.: Konstruktívne tendencie v zrkadle slovenskej umenovedy. *MADI art periodical*, [online]. č. 4 [cit. 2009-04-01]. Dostupný z WWW:

http://mobil-madi.hu/?option=com_content&task=view&id=213&Itemid=63.

²⁰⁵ Srov. tamtéž.

Evropa, Evropa, který představil avantgardy východní Evropy, bohužel se zanedbatelnou prezentací slovenského podílu (Bonn, 1994).²⁰⁶

Po 32-letém časovém odstupu stojí před slovenskými zástupci kritiky znovu úloha podívat se na východoevropský a středoevropský konstruktivismus ve světle slovenských programových teorií jako to učinil Tomáš Štrauss na mezinárodní konferenci *Výtvarné avantgardy a dnešek* v červnu 1968 ve Smolenicích. Jeho pokus o srovnání poskytuje řadu podnětů,²⁰⁷ návodů na domyšlení problému, jmenovitě ve třetí části, věnované formulaci zvláštností domácích problémů. Kromě jiného upozornil na vliv folklóru a národních lidových tradic na formování slovenského konstruktivismu. Autorovou další myšlenkou bylo vyhranění středoevropského konstruktivismu podle zákona kontrastu vůči expresionismu a nikoli vůči kubismu nebo futurismu, jako to bylo v Rusku nebo na Západě. Potvrzení protiexpresionistického východiska viděl Štrauss i v umocnění latentně vždy existujícího silného vlivu uměleckých řemesel a řemeslné výroby jako idealizovaného kritéria a doplňujícího zdroje (vedle techniky) uměleckého výrazu.²⁰⁸

Problémy, které jsme nastolili v předloženém textu, vyžadují postupné, neunáhlené a nenásilné řešení, například si jen přát, aby po jubilejních velkých syntézách nastoupil čas malých analýz, a to jak na Slovensku, tak v Česku.

²⁰⁶ Srov. tamtéž.

²⁰⁷ Srov. ŠTRAUSS, T.: Východoeurópsky a stredoeurópsky konstruktivizmus vo svetle vlastných programových teorií. *Ars*, 1969, roč. 3, č. 2, s. 111-117.

²⁰⁸ Srov. BELOHRADSKÁ Ľ.: Konštruktívne tendencie v zrkadle slovenskej umenovedy. *MADI art periodical*, [online]. č. 4 [cit. 2009-04-01]. Dostupný z WWW: http://mobil-madi.hu/?option=com_content&task=view&id=213&Itemid=63.

5. Teoretici a kritici zabývající se konkretismem a jeho příbuznými polohami

Zaměříme-li se na již konkrétně na přední teoretiky Klubu konkretistů, kteří se skupinou dlouhodobě spolupracovali a psali o ní, přehled se nám zestruční do tří nejvýznamnějších jmen. Na prvním místě tedy uvedme spoluzakladatele – můžeme snad i říci takového „otce“ Klubu konkretistů, doktora Arséna Pohribného, po jehož emigraci v roce 1968 ho postupně začal nahrazovat další významný tvůrce a později oficiální teoretik, promováný filosof Jiří Valoch. Zapomenout zde nemůžeme ani na již zmiňovanou slovenskou scénu – prezentovanou především teoretičkou Ľubou Belohradskou.

Než se na tyto osobnosti podrobně zaměříme, neopomeneme zde zmínit ještě mladší teoretickou generaci. Výčet těchto osobností sice nemůžeme přímo zařadit mezi přímé teoretiky Klubu konkretistů, ale jejich zájem o konkretismus a konstruktivismus je přínosný, byť třeba jen občasnými články osvěžovali a osvěžují hutnou teoretickou základnu prezentovanou A. Pohribným, J. Valochem a Ľ. Belohradskou.

Jedná se např. o Aleše Svobodu (Poděbrady – Praha), Martina Koláře (Ústí nad Labem), Zbyňka Sedláčka (Louny – Praha), Ladislava Daňka (Olomouc) a na Slovensku ještě před rokem působící ředitelku Galerie Jana Koniarka v Trnavě Vieru Kuracinovou – Jančekovou (nyní žijící v USA pod pseudonymem Viera Levitt) a další pisatele z řad současných kunsthistoriků a teoretiků umění.

Pisatelkou katalogového textu k nedávno uskutečněné výstavě *Konkrétní a surové* v Olomouci (září 2008), koncipované jako Pocta Arsénu Pohribnému k jeho 80. narozeninám byla Štěpánka Bieleszová, vedoucí Umělecko-historického oddělení moderního umění v Muzeu moderního umění v Olomouci. Zmiňujeme ji zde především proto, že sám Arsén Pohribný, teoretik snad nejvíce znalý myšlenkových východisek Klubu konkretistů především v jeho počátcích, který byl na výstavě a vernisáži osobně účasten, tento text paní Bieleszové při vernisáži ocenil jako vhodně a výstižně napsaný.

Pokud bychom ještě chtěli výčet teoretiků – kritiků české scény pojmout z širšího pohledu, zmíníme také další osobnosti působící tenkrát v oblasti Nové Citlivosti – tedy v oblasti přehlídky konstruktivistických tendencí českého i slovenského umění 60. let (viz kapitola 2.2.2), jako byli např. Vlasta Čihánková,

Zdeněk Felix, Miroslav Lamač a Jiří Padrta. Autorů píšících o této konstruktivistické problematice bychom našli samozřejmě ještě mnohem více, zmiňme např. ještě Josefa Hlaváčka a ze Slovenska alespoň Tomáše Štrausse, Evu Šefčákovou a další zmiňované autory v kapitole 4.5.

Jak jsme se již zmiňovali dříve, zaměříme se zde na tři nejvýznamnější osobnosti mapující teoreticky Klub konkretistů. Do popředí se dostanou dva teoretici působící v české scéně, pan doktor Pohribný a pan Jiří Valoch, u slovenské teoretičky Ľuby Belohradské se nebudeme pozastavovat v takovém rozsahu, jelikož jsme se již v předchozích částech zaobírali jejími kritickými texty, takže uvedeme jen stručnější medailon o jejím životě a tvorbě.

5.1 Arsén Pohribný a jeho přínos

V zaměření na nejvýznamnější teoretiky Klubu konkretistů tedy začneme oním „otcem“, který za založením Klubu v největší míře stál, **Arsémem Pohribným**.

Jak jsme již několikrát zmiňovali, rok před svou emigrací, v roce 1967 se Arsén Pohribný stal u nás spoluzakladatelem Klubu konkretistů, pro který se aktivně angažoval organizováním desítek skupinových i individuálních výstav. Pro Klub, který spojil výtvarníky z mnoha regionů Československa, byla tato výstavní činnost velmi podstatnou, protože se díky ní snažili dostat do trvalého povědomí veřejnosti svůj program, jehož přijímání nebylo v naší zemi bez konstruktivní tradice tehdy jednoduché. Posuneme-li se o 30 let dále, byl to rovněž Arsén Pohribný, který roce 1997 spolu s několika dalšími olomouckými tvůrci inicioval obnovení činnosti Klubu pod hlavičkou **Klub konkretistů 2**.

Arsén Pohribný měl na prvotní utvoření a propagaci skupiny asi největší podíl, přestože se sám ve svých textech nepokládá za jediného zakladatele, (což by ani nemohl, poněvadž u kolébky Klubu 9. 5. 1967 stáli na Kampě kromě něj skutečně ještě tři další autoři – Jiří Hilmar, Tomáš Rajlich a Radek Kratina), nicméně bez přínosu Pohribného by se první odraz skupiny uskutečnil pravděpodobně jen těžko.

Přestože došlo později mezi doktorem Pohribným a dalšími teoretiky Klubu k jakýmsi nedorozuměním či osobním animozitám z příčin, které zde nebudeme rozebírat, Pohribný se nikdy nepovyšoval do pozice jediného teoretika Klubu.

V článku, který uvedl Ateliér v roce 1997 pod názvem **O retrospektivě Klubu konkretistů s Arsémem Pohribným** mu byla položena novinářkou otázka, zda jako

jediný teoretik KK může nastínit vliv teorie na vývoj samotné skupiny. Pohribný se nad touto otázkou ostře ohradil, ba dokonce vyjádřil svůj smutek nad tím, že takto položený dotaz jasně dosvědčuje fakt, že aktivita KK upadla téměř v zapomenutí, a to i v odborných kruzích. Sám o sobě Pohribný v uvedeném rozhovoru řekl: „*Byl jsem sice teoretikem, snad spíše cestujícím agentem skupiny – častěji však služkou pro všechno – ale nikoli jediným. Spolupracovali i další doktoři – bratislavská Ľuba Belohradská a brněnský Jiří Valoch, a to zejména po mé emigraci v listopadu 1968.*“²⁰⁹

Kromě jeho nesčetných textů prezentujících Klub a vymezujících jeho hlavní východiska, měl doktor Pohribný zásadní vliv také v tom, že byl pro konkretisty nejaktivnějším organizátorem většiny výstav a mimo to také iniciátorem přizvání velkého množství zahraničních hostů, čímž dosáhl rozšíření a prezentaci skupiny do mezinárodních kruhů. Mezi nejvýznamnější hosty uveďme znovu členy skupiny GRAV, skupinu Dviženie a několik konkretistů z Itálie a Německa, kteří se zúčastnili hned první a klíčové výstavy roku 1967 v Jihlavě v Oblastní galerii Vysočiny. Již tato přehlídka byla pro Pohribného organizačně poměrně náročná a bez jeho přispění by se pravděpodobně vůbec neuskutečnila. Sám říká, že pro něj jako teoretika byly začátky velmi krušné, poněvadž byl tolik zaneprázdněn sháněním prostor, domlouváním schůzek s umělci a připravováním samotné výstavy, že „*na detailní studium, např. informační estetiky, zbývalo málo času. Teoretikové se tedy soustředili na několik problémů a vytvořili z nich systém pro první orientaci, jak ho najdeme v předmluvách katalogů. Většinu času pohltilo složité organizování vystoupení a udržování kontaktů.*“²¹⁰ Zde tedy Pohribný mluví převážně o sobě jako teoretikovi, protože jiní teoretikové v úplných počátcích Klubu ve skupině ještě tak aktivně v českém prostředí nepůsobili, kromě Ľuby Belohradské teoreticky zaštiťující slovenskou scénu již od výstavy roku 1968 v Žilině.

Nad výše uvedeným citovaným textem Pohribného se nemůžeme příliš pozastavovat, protože je-li pozdější teoretik skupiny také tím, kdo skupinu zakládá nebo se na jejím založení podílí, není překvapující, že mu už nezbývá příliš času na podrobné studium umělecké kritiky. Již samotný fakt, že tvorbu jednotlivých umělců sdružujících se ve skupině a celkový profil skupiny zná od jejího počátku ve všech

²⁰⁹ JIRČÁKOVÁ, B.: Aktuální rozhovor O retrospektivě Klubu konkretistů s Arsenem Pohribným. *Ateliér*, 1997, č. 12, s. 6-7.

²¹⁰ POHRIBNÝ, A.: KK po dvaceti letech. *Revue K*, 1988-1989, č. 32-33, nestr.

souvislostech, je bernou mincí k tomu, aby se takovýto člověk mohl stát teoretikem skupiny, samozřejmě disponuje-li patřičným literárním nadáním a znalostmi, o čemž u Arséna Pohribného nelze pochybovat. Nejenže pro tuto práci měl patřičné vzdělání, ale i slohový talent, jež ho vyvyšuje nad mnohé jiné teoretiky umění.

Texty pana doktora Pohribného jsou psány básnickým slohem s rozsáhlou slovní zásobou, kterou v článcích i úvodních katalogových textech bohatě využívá. Někdy je až těžké textům rozumět, ale zasvěcený konkretista z toho vyrozumí vše podstatné, ba co více – zůstane v něm i jakýsi pocit toho, že to, co dělá, ho samotného přesahuje a má hlubší smysl než je jen jeho samotná radost z tvorby či výdělek na živobytí. Filolog nebo slohový milovník se může v Pohribného básnictví bezesporu najít a odnést si pocit, že i umění – a dokonce i ryzí geometrii – lze popsat slovy hodnými básníka a literáta vyššího řádu.

Pro názornost uvádím úryvek z jedné Pohribného pasáže, vysvětlující úlohu geometrie v umění konkretistů: *„Geometrie je více než základnou a skeletem konkretistické tvorby, vždyť její systém platí univerzálně jako souřadnice jistot. Je osou světa, k níž se vztahuje mikrokosmos atomů, ona určuje zákony držící nebesa a dráhy planet. Proto byla geometrie od nejstarších dob uctívána i užívána jako prostředek božské síly. Konkrét jako universum o sobě se řídí podobnými zákony. Geometrický princip pracuje jako genetický kód konkretismu. Poukazovat na podstatu geometrickými prostředky, obnažovat základní struktury a elementy znamená komunikovat pravidla utváření, vyjevovat poetický proces srůstání čistých forem. Zavádění geometrického kódu k rozluštění podstatného není pojato jen jako vzestup ke zvědečtění, nýbrž také jako návrat k základním jistotám, jako součást nutně se opakujícího věčného návratu. Může znít paradoxně zjištění, že tvorba, která hodlá futurologicky vytvořit protiobraz poslední fáze industriální expanse, si zachovává náklonnost k primitivismu, chápe se s rozkoší elementů a sází na nejpůvodnější. Snad z toho vzniklo přesvědčení, že teprve po dosažení základního a nejjednoduššího bude možno začít znovu a na takové bázi vybudovat řád, čistý a jednotný. Nezapomínejme ovšem na očividné kouzlo geometrie, vyvolávající bezprostřední potěšení. Zatímco kosmické souvislosti, povahu substance i věčného řádu byli jsme sto chápat intuitivně, jako vzdálenou analogii, vnímáme direktně pantomimu elementárních znaků, sledujeme příhody bodů a průběh linií, ztotožňujeme se s jejich abstraktní živostí. Tato skutečná řeč geometrických tvarů, krásná už svou jednoduchostí a určitostí, nás uvádí*

*bezprostředně do hájemství poezie, jejíž účinky lze až tělesně prožívat.*²¹¹ Bohužel však musíme uznat, že některým kritikům pohybujícím se kolem Klubu někdy Pohribného široce obsáhlé slohové vyjadřování tolik nesesedlo, anebo spíše neseďí těm do konkretismu částečně zasvěceným lidem, kteří nesouhlasí s jeho současným příklonem a zájmem o art-brut. Abychom se dostali k této kapitole Pohribného života, shrneme v několika odstavcích jeho dosavadní životní dráhu.

Arsén Pohribný, žijící nyní v Darmstadtu, se narodil 7. září 1928 v Prešově. V letech 1948–1952 vystudoval Filosofickou fakultu UK v Praze obor dějiny umění a národopis, poté pokračoval postgraduálním studiem v oboru estetika.

Dějiny umění, kunsthistorií nebo estetikou a dalšími aktivitami spjatými s uměním se Arsén Pohribný chtěl zjevně zabývat po většinu svého života, což dosvědčuje hned po studiích již jeho nejranější zaměstnání asistenta (doktoranda) na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze pod vedením prof. J. Pečírky. Zanedlouho poté, v letech 1961–1963 se Arsén Pohribný uplatňuje jako tajemník Klubu umělců Mánes a jako bibliograf v Národní a univerzitní knihovně. Od roku 1952 je činný jako umělecký kritik působící a přispívající do mnohých uměleckých časopisů, jako např. *Výtvarné umění*, *Výtvarná práce*, *Zlatý máj*, *Plamen*, *Tvář*, *Sešity aj.*, za svůj život již vydal přes 16 knih.

Kdyby býval doktor Pohribný v šedesátém osmém neemigroval, jistě by českou teoretickou scénu zaštitil obrovským množstvím textů a byl by pro náš umělecký svět obohacem nejen v oblastech konkretismu. Nicméně, tak se stalo, a po jeho emigraci ho v teoretické činnosti Klubu konkretistů postupně začal nahrazovat doktor Jiří Valoch. Pohribný se pár let po roce 1968 přesunul ze svého emigračního stanoviště Itálie, v níž působil po nějaký čas jako výstavní manažer a kurátor, do jiné země – Německa, kde mezi léty 1974–1982 zakotvil jako profesor dějin umění na Fachhochschule v Darmstadtu.

Jako „otec“ českého konkretismu je pro naše umělce jistě velmi přínosné, že se doktor Pohribný stále snaží alespoň občasně do České republiky zavítat a konkretistický arzenál podporovat, jak se mu to podařilo např. v poslední době: přijet na zahájení výstavy ***Konkrétní a surové*** v pondělí 29. 9. 2008, která byla již od počátku koncipována (spolu s další menší výstavou ***KK 2 Dnes – Nahore bez***) jako

²¹¹ POHRIBNÝ, A.: *KK po dvaceti letech. Revue K*, 1988-1989, č. 32-33, nestr.

pocta Arsénu Pohribnému k výročí jeho 80. narozenin a v níž se kurátoři snažili spojit dvě zdánlivě neslučitelné oblasti Pohribného zájmu. Arsén Pohribný se totiž ve svých teoretických pracích i kurátorských počinech dotýká již zmiňovaných a zdánlivě protikladných uměleckých poloh. *“Na jedné straně je již přes čtyřicet let erbovním teoretikem Klubu konkrétistů (dnes KK2), tedy takových umělců, kteří se snaží zprostit závazku zobrazovat věcnou skutečnost a usilují o vytváření konkrétů, svébytných uměleckých děl, která mají kvalitu jakési nové reality. Na zdánlivě opačném pólu jeho pozornosti stojí zájem o výtvarné projevy neškolených tvůrců, mediumiků, insitních umělců a psychicky či sociálně těžko zařaditelných jedinců. Obě polohy se stýkají v jednom bodě, a tím je kreativita. Kreativita jako mentální proces, jako projev senzibility a intuitivního pojetí světa. U obou skupin tvůrců, kterými se Arsén Pohribný zaobírá, ať už u těch školených, tedy racionalitou poznamenaných, či u neškolených, senzitivních jedinců, Pohribného zajímá inspirační moment, tedy okamžik jakéhosi napojení na božské či vesmírné struktury, kterému umělci dokážou nejen naslouchat, ale i je převést do konkrétního uměleckého díla. Obraz, socha, kresba se tak stávají novým rezonančním prostorem, ve kterém umělec zaznamenává zcela autonomní proces vlastního prožívání skutečnosti, který je však spojen s vyšším řádem.”*²¹²

V souvislosti s Pohribného zálibou v art-brut bylo možno Arséna Pohribného zastihnout v České republice 9. října 2008 na výstavě **Cecilie Marková – Podobensktví duší**, kterou doktor Pohribný uváděl jako autor tohoto výstavního projektu a dlouholetý spolupracovník Muzea umění Olomouc.

Naivním uměním se Arsén Pohribný zabývá již od 60. let 20. století a k této jeho zálibě můžeme citovat větu: *„Obecně řečeno, vždy mě zajímaly všechny periferie výtvarného umění a naivní umění je jednou z nich.”*²¹³ Na již zmiňované vernisáži 9. 10. 2008 v Muzeu moderního umění v Olomouci, kde doktor Pohribný uváděl výstavu Cecilie Markové, se jeden z novinářů zeptal, jak naivní umění, neboli umění art-brut, souvisí s jeho zálibou v konkrétismu, jak mohou jít takovéto odlišnosti k sobě dohromady. Dotázaný se nad touto otázkou ohradil, že konkrét a art-brut nejsou žádné odlišnosti, ale polarita! Jak bylo vidět, takový letitý teoretik, zabývající se dlouhodobě

²¹² BIELESZOVÁ, Š.: *Konkrétní a surové – Pocta Arsénu Pohribnému*. (kat. výstavy). Olomouc: Galerie Caesar, 2008, nestr.

²¹³ Tamtéž.

nějakým umělcem nebo uskupením, jako je Arsén Pohribný, má v pojmech jasno a nenechá se nějakým nezainteresovaným novinářem zaskočit.

Arsén Pohribný se stal vůbec jedním z prvních výtvarných teoretiků, který začal české naivní umění koncepčně zpracovávat a dokumentovat, jeho dalším velkým počinem bylo také připravení souborné výstavy českého neprofesionálního umění v pražském Mánesu roku 1963, načež s jeho spoluprací vydalo nakladatelství Artia v roce 1967 obsáhlou knihu *Československé naivní umění*. Mimo to je doktor Pohribný také aktivním sběratelem tohoto typu uměleckého vyjadřování a jeho sbírka čítá stovky obrazů a kreseb autorů z bývalého Československa, ale také z Itálie, Španělska či Francie.

Abychom však tolik neodbočovali od jeho literární činnosti zabývající se konkretismem, musíme zde zmínit jeden z velmi významných počínů v jeho režii a v souvislosti s jeho stále neutuchajícím zájmem o konkretismus, a to vydání rozsáhlé publikace, která shrnuje a rekapituluje nástin vývoje Klubu konkretistů u nás: jihlavský sborník *Klub konkretistů*, který vydalo nakladatelství KANT v roce 1997 ve spolupráci s Oblastní galerií Vysočiny v Jihlavě a jehož koncepcí se v nejvyšší míře ujal Pohribný spolu s Dagmar Jelínkovou a Jiřím Valochem. Tento sborník přinesl kromě letných pohledů a statí také řadu textů z let 1968–71, doprovázených dobovými fotodokumenty. Jádrem knihy jsou pak dvojstránky s dílem a citátem každého z autorů, dále seznamy a fotografie zahraničních hostů, načež následují bibliografické přehledy jednotlivých účastníků a umělců působících v Klubu.

Knihy shrnuje zásadní dobové texty a kritiky i pozdější hodnocení činnosti Klubu konkretistů a přibližuje tvorbu jednotlivých členů Klubu, z nichž velká část si vydobyla své místo doma i v zahraničí, ale mnozí se propadli v zapomnění. Obsah publikace ovšem nesměřuje pouze do minulosti, ale u každého člena Klubu je v obrazové dokumentaci naznačen vývoj jeho tvorby až do současnosti.²¹⁴

Přínos Pohribného do Klubu byl tedy jasný, on byl ten, který všechno začal a rozpoutal vlnu, která otevřela našim umělcům seskupujícím se pod názvem Klub konkretistů postupně cestu za hranice a umožnila jim poznávat další možnosti. Důležitým jevem a zásluhou Pohribného byly intenzivní styky Klubu s mezinárodním

²¹⁴ Srov. JELÍNKOVÁ, D. – POHRIBNÝ, A. – VALOCH, J.: *Klub konkretistů 1967-1997*. Katalog výstavy. Praha: Kant ve spolupráci s Arsénem Pohribným a Oblastní galerií Vysočiny v Jihlavě, 1997, s. 3.

hnutím a skupinami zaměřenými na konstruktivní tendence a přizvání jejich členů na společné výstavy, což se Pohribnému bravurně podařilo. Díky tomu se mohla československá veřejnost seznámit s řadou vynikajících umělců z Itálie, Německa, Anglie, Ameriky, Francie, Japonska, Holandska, Maďarska a dalších zemí. Jaký měl však Pohribný vliv na samotnou tvorbu umělců, těžko dokázat. Jistě vybíral na přehlídky nejlepší výtvarné práce umělců Klubu on sám – ve spolupráci s ostatními, nicméně těžko doložíme, jestli ten který umělec tvořil tak, aby se zrovna zalíbil nebo zaškatulkoval do ryze konkretistického ducha. Jak jsme již navíc uváděli, byl Klub volnějším uskupením, charakteristický různorodostí autorských přístupů, neboť vedle ryzí geometrie se na výstavách objevovaly i různá díla vytvořená ze základních organických prvků či struktur.

Můžeme konstatovat, že největší přínos Pohribného v počátcích Klubu spočíval skutečně v jeho teoretické záštitě a v organizačních schopnostech, také v jeho nadšení a zájmu o věc, které se vším dohromady daly umělcům podobného smýšlení možnost uskupit se do Klubu, kde se prezentovali a dostali na světlo uměleckého světa snáze než jako individuality.

5.2 Teoretička Ľuba Belohradská

Abychom pohovořili ve stručnosti o teoretičce, jejíž významný přínos jsme již zmiňovali v úvodu a v kapitole rozebírající její kritické texty, zmíníme zde především její hlavní životopisná data a stručně nastíníme její přínos ve všech oblastech jejího působení.

Ľuba Belohradská se narodila 17. 11. 1936 v Bratislavě, v letech 1954 – 1959 vystudovala v tomtéž městě Filozofickou fakultu UK, obor dějiny umění. Poté pracovala jako redaktorka výtvarných publikací ve Vydavatelství SFVU a do roku 1970 v Uměnovědném ústavu SAV.

Členkou Klubu konkretistů byla od rovněž hned od počátku, tj. od ledna 1968 a jako výtvarná teoretička se podílela na aktivitách Klubu konkretistů organizační přípravou jeho výstav v Žilině (březen 1968), v Bratislavě (19. září – 19. října 1969, katalog) a v Brně (leden – únor 1970). Mnohonásobně propagovala aktivity Klubu konkretistů články v denním tisku: např. *Konfrontace nových postupů: Výstava Klubu konkretistů*, uvedeném v časopise Pravda, 17. 2. 1968 aj.

Jako odborná kantorka pedagogicky působila paní Belohradská na katedrách výtvarné výchovy Filozofické fakulty UPJŠ v Prešově (1973 – 75), Pedagogické fakulty UK v Trnavě (1978 – 86) a v Bratislavě (1986 – 1990). Od března 1990 vyučovala dějiny výtvarného umění na Katedře teorie a dějin umění Vysoké školy výtvarných umění v Bratislavě, kde již podle našich současných informací nyní nevyučuje.

Její aktivity v oblasti teorie a dějin umění byly velice široké a různorodé: aktivně byla činná v Asociaci teoretiků, kritiků a historiků výtvarného umění při Slovenské výtvarné unii, stala se rovněž členkou Rady Fondu výtvarných umění (1991 – 1996) a dále působila také v Mezinárodní asociaci výtvarných kritiků AICA (od r. 1989). V roce 1995 získala Cenu Martina Benky za teoretickou práci v oblasti současného umění.

Můžeme zmínit nejvýznačnější texty Ľuby Belohradské k autorským výstavám: byl to katalogový text J. Čihánkové a T. Klimové pro Varšavu (Československé kulturní středisko, listopad 1969) a katalog J. Čihánkové při příležitosti její účasti na V. Bienále tapisérie v Lausanne v roce 1971. Ve Východoslovenské galerii připravila paní Belohradská v prosinci 1973 jubilejní výstavu J. Bartusze; katalog po cenzuře ZSVU však bohužel nevyšel.

Co se týče publikační a kurátorské činnosti Ľuby Belohradské souhrnně – nejen s jejím zájmem o konkrétní umění, konstatujeme zde, že zhruba od roku 1960 kurátorsky připravila přes osmdesát autorských i tematických výstav, v nichž se převážně soustředila se na problematiku sochařství 20. století. Od konce 60. let se věnuje sledování medailérské tvorby a některých oblastí užitého umění (keramika, šperk), byla také spoluiniciátorkou plenérových výstav *Socha piešťanských parků* a od roku 1967 samostatně i v spoluautorství připravila třináct ročníků SPP. Uvedla také referáty o slovenském medailérství na mezinárodních kongresech FIDEM v Praze (1969), Kolíně nad Rýnem (1971), Helsinkách (1973) a Budapešti (1977). Další významná byla její autorská účast na katalozích *Mezinárodní výstavy současné medaile – FIDEM*: Budapešť (1994) a Neuchatel (1996). Externě také spolupracovala se Slovenskou národní galerií, kde uvedla v roce 1980 publikace: *Josef Kostka –*

Odkaz SNP v sochařské tvorbě a v roce 1995 sborník **60. léta v slovenském výtvarném umění**.²¹⁵

V roce 1997 se naskytla Ľubě Belohradské dvojí příležitost zabývat se problematikou slovenských konstruktivních tendencí. První možnost poskytl Goethe-Institut vydáním katalogu geometricko-abstraktní malířské tvorby P. U. Dreyera k jeho výstavě v Galerii Medium VŠVU. Profesor Dreyer velkoryse schválil návrh, aby byl v jeho katalogu zveřejněn přehledný text *Geometrismy ve slovenském výtvarném umění*, který by splňoval funkci pasparty pro jeho bratislavské vystoupení. V historickém přehledu se Ľuba Belohradská zmínila o „dotycích představitelů slovenské meziválečné moderny s racionálně avantgardními tendencemi (Fulla, Galanda, Šimerová)“²¹⁶, poukázala na vývojovou situaci přelomu 50. a 60. let, kdy „informel byl teoreticky deklarován jako nástup, zatímco geometrická tendence spíše v latentní připravenosti nebyla teoreticky reflektovaná.“²¹⁷ Sama Ľuba Belohradská píše a shrnuje tento svůj příspěvek takto: „Vedle známých jmen okruhu Konfrontací (Čunderlík, Maňka, Miertušová) a výrazných solitérů (Dobeš, Urbásek) jsem uvedla historii aktivit Klubu konkretistů, reprezentovaných téměř desítkou autorů, dále jsem zmínila vývojové epizody konstruktivních tendencí u představitelů Generace 1919 (Uher, Trizuljak, Klimo) a poukázala na osobitý výraz autorských programů 80. let (Binderová, Hulík, Sýkora), integrující také ironizaci a persifláž. Součástí mého textu byla i zmínka o teoretické reflexi geometrismů v příznivém klimatu 90. let (Trojanová, Bajcurová, Beskid) a otevření výstavní slovenské scény relevantním zahraničním autorům.“²¹⁸

Druhou příležitostí pro paní Belohradskou byl v souvislosti konkretismem referát *Podoby reduktivismu – Klub konkretistů* prezentovaný na vědecké konferenci *Cesty a příběhy moderního umění*. V tomto referátu se paní Belohradská pokusila již dříve známé studené chronologické údaje doplnit o aspekty osobního prožívání, ale také o výklad jak vnitřních tak vnějších znaků tzv. tvořivých skupin a klubový

²¹⁵ Srov. JELÍNKOVÁ, D. - POHRIBNÝ, A. - VALOCH, J.: *Klub konkretistů 1967-1997*. (katal. výstavy). Praha: Kant ve spolupráci s Arsénem Pohribným a Oblastní galerií Vysočiny v Jihlavě, 1997, s. 108.

²¹⁶ Srov. BELOHRADSKÁ Ľ.: *Konstruktívne tendencie v zrkadle slovenskej umenovedy*. *MADI art periodical*, [online]. č. 4 [cit. 2009-04-01]. Dostupný z WWW: http://mobil-madi.hu/?option=com_content&task=view&id=213&Itemid=63.

²¹⁷ Tamtéž.

²¹⁸ Tamtéž.

charakter sdružení konkretistů. Zmíněny byly organizační okolnosti kolem žilinské výstavy Klubu (březen 1969), stejně jako historicky první prezentace československého a světového konkretistického umění na slovenském území.²¹⁹

5.3 Jiří Valoch

Jiří Valoch, žijící a narozený 6. 9. 1947 v Brně, je ve slovnících na prvním místě uváděn jako básník, tvůrce vizuální a konceptuální poezie, fotografické poezie a fotografických konceptů, textových instalací a konceptuálních kreseb. Až na druhém místě je vždy uvedeno také teoretik umění, kritik a kurátor výstav. Na tuto jeho funkci by se tato práce měla více zaměřit, nicméně vzhledem k tomu, že jako autor hned od roku 1968 vystupoval pod hlavičkou Klubu konkretistů, je potřeba se o jeho tvorbě, a to nejen z jako literáta a kritika v rozmezí konkretismu, alespoň v jedné kapitole zmínit.

5.3.1 Především tvůrce

Jiří Valoch při rozhovoru říká, že na počátku šedesátých let pomalu dospěl k pocitu, že možnosti tradičního lineárního psaní jsou již vyčerpány. Právě v té době se jeho okruh zájmu přesunul také k soudobému výtvarnému umění a k nové hudbě a začal si uvědomovat, že v těchto oblastech došlo k mnohem radikálnějšímu a důslednějším změnám, které ho začaly přitahovat a jež intenzívně vnímal jako nové poznání a jako novou uměleckou kvalitu. Díky tomu všemu začal Jiří Valoch v roce 1963 nesoustavně experimentovat s ryze estetickými kvalitami struktur jednoho prvku strojopisu, nejčastěji teček, z čehož vznikaly tradičně sémantické texty jako dvojstrany s abstraktními strukturami. O rok později, jak Jiří Valoch říká, již různým možnostem nového psaní zcela propadl, věnoval se jednak nesémantickým, ryze vizuálním estetickým strukturám z řady opakovaných identických grafémů nebo experimentálním textům z redukovaného sémantického materiálu.²²⁰ Na konci šedesátých začal mít Jiří Valoch pocit, že to, co ho v oblasti nové poezie zajímalo, již určitým způsobem vyčerpal. Ještě nakonec uplatnil minimalistické strojopisy v autorských knížečkách, ale

²¹⁹ Srov. BELOHRADSKÁ L.: *Cesty a příběhy moderného umenia*. Bratislava: VŠVU, 1997, s. 58.

²²⁰ Srov. LASOTOVÁ, D.: *Čtyři z tváří Jiřího Valocha*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2004, s. 4.

také se ohlížel po možnostech fotografie jako pro něj dosud neprozkoumaného média. Tak se pomalu Jiří Valoch začal propracovávat k novému způsobu tvorby. První takovýto čin byl ten, že napsal anglické slovo „love“ přes hrudník své první ženy, dále pak inicioval celou řadu kolektivních akcí v přírodě kolem roku 1970, navíc sám poté dělal (často jednoslovné) intervence do různých prostředí či do fotografických pozitivů nebo negativů a proměňoval některá klíčová slova, jako např. „art“, v jednoduché akce.

Fotografie jako nové médium Jiřího Valocha intenzívně zajímala do roku 1975, kdy měl ještě příležitost sám si redigovat monografii fototextů v italské edici *Poesia visiva*, takže se tyto fotografie zachovaly i slušně zdokumentovány a samozřejmě se také objevovaly na výstavách, stejně jako jeho dřívější vizuální poezie, především na nejrůznějších místech v zahraničí. V Československu totiž přestávalo být s nastupující normalizací takové umění vůbec možné vystavovat, což platilo až do osmdesátých let, během nichž se situace začala pomalu liberalizovat. V roce 1970 začaly také vznikat Valochovy práce na papíře, v nichž usiloval o krajní redukci při zachování plné sémantické kvality – pracoval většinou jen s jediným slovem. Prvním takovým soukromě vytištěným cyklem bylo *8 concepts*, osm listů kartonu, z nichž na každém bylo vytištěno jedno anglické slovo, jehož součástí bylo „some“, „somewhere“, „something“ atd. Angličtinu používal Jiří Valoch kvůli její větší abstraktnosti a tomu, že nezná rozlišující koncovky. Další jeho podobně radikální realizace bývaly většinou realizovány jako strojopisy na papíře. Zároveň začínal Jiří Valoch přemýšlet o tom, že by bylo možné jednotlivé slovo, napsané na stěně, vystavit jako celou výstavu. V té době mu však vystavování stejně takřka nebylo umožněno, ještě poslední pokus nějak vizuálně operovat s jedním slovem učinil roku 1970 při výstavě Klubu konkrétních v brněnském Domě pánů z Kunštátu, ve výstavních prostorách, které patřily Domu umění.²²¹

Později se začaly objevovat další možnosti, především v podobě barevné intervence do jediného slova či do opakující se triády identických významů. Valocha zajímaly nejen „čisté tautologie“, ale především jejich modifikace, „nonverbální

²²¹ Srov. LASOTOVÁ, D.: *Čtyři z tváří Jiřího Valocha*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2004, s. 5.

sémantika“, kterou přinášely různé typy zásahů. S jistou mírou zevšeobecnění můžeme říci, že tato základní charakteristika platí pro určitou linii Valochovy tvorby dodnes.²²²

5.3.2 Jiří Valoch jako literát a jeho přeměna v teoretika

Jiří Valoch nedělal nikdy žádnou evidenci publikací a výstav své tvorby, nebýt archivu jednoho z jeho nejbližších přátel J. H. Kocmana, v němž však přesto nebylo možné dát dohromady ani to, co je uvedeno v jediném obsáhlejším Valochově českém katalogu „Bílé knize“, vydané Michalem Kolečkem k výstavám v galeriích v Ústí nad Labem, Klatovech a Hradci Králové. Něco podobného musíme bohužel konstatovat i o jeho teoretických textech. Valoch sám říká: „*Nemám vůbec ani řádově tušení, kolik jich mohlo být. Práce teoretika umění a kurátora zvláště u mne často splývá, navíc od počátku souvisela s mou vlastní tvorbou — koneckonců jsem si původně myslel, že budu estetikem, tak se také s tím počítalo během mého studia*“.²²³ Jiří Valoch vystudoval bohemistiku, germanistiku a posléze i vytouženou estetiku na filosofické fakultě tehdy UJEP (nyní Masarykovy university) v Brně. Abychom jeho profesní přípravu ještě více upřesnili, uvedeme, že estetika v šedesátých letech pro pana Valocha znamenala námětovou spřízněnost s osobnostmi, jako byl např. Roman Jakobson, Jurij Lotman, ale také a zejména Max Bense. Jeho oficiálními učiteli byli pak Oleg Sus a Jiří Levý, kteří měli na Jiřího Valocha značný vliv. Valoch se tehdy začal specializovat na experimentální poezii a i jeho diplomová práce pod názvem „Geneze a typologie experimentální, vizuální a fónické poezie“ rozšířila Valochovy obzory do takové míry, že ho tato problematika nutně provázela po další desetiletí jeho vlastní uměleckou praxí.

Bohužel ani jeho první kniha poezie *Bílé listy* (s grafickými přílohami Dalibora Chatrného) se nepodařila prezentovat na veřejnosti, poněvadž již po korekturách byla vyřazena z tisku v brněnském nakladatelství Blok, zároveň se sbírkami Ladislava Nováka a Jana Zahradníčka. Takovéto činy šly nicméně silně ruku v ruce s politickou situací doby, kdy byl v celé zemi ministerstvem školství nařízen stop stav, znemožňující přijmout kohokoliv nového na vysoké školy, neboť panovala oprávněná obava, že se tam dostanou lidé, nějakým způsobem ovlivnění rokem 1968.

²²² LASOTOVÁ, D.: *Čtyři z tváří Jiřího Valocha*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2004, s. 5.

²²³ Tamtéž.

Po tomto neúspěšném vydání Bílé knihy a nadto roční nezaměstnaností získal Jiří Valoch pracovní místo v Domě umění města Brna, kde se mu především díky vstřícnosti ředitele Adolfa Kroupy podařilo realizovat několik výstav, přestože se v té době Valoch nepokládal a ani nebyl historikem umění. Jeho teoretické texty vycházely z jeho vlastních zkušeností, a jak říká sám při rozhovoru: „*Můj cíl byl velice prostý — snažil jsem se podle svého názoru co nejadekvátněji vyložit, co dělají umělci, jimiž jsem já byl nadšen. Ta škála tehdy sahala od Vladimíra Boudníka po světové zakladatele počítačové grafiky (Frieder Nake, Georg Nees, Michael A. Noll atd.) či tvůrce experimentálních partitur grafických, verbálních, elektronických apod., abych zůstal jen u těch, jejichž výstavy jsem během svého vysokoškolského studia v druhé polovině šedesátých let připravil pro brněnský Dům umění. Jistě se v mých rozborech projeví určité strukturalistické aspekty, protože těmi jsme na fakultě žili, ale snažím se stále optimálně charakterizovat autorův záměr a kontext, do něhož jeho dílo patří. A píšu jen o tom, co mne bytostně zajímá, a to je jednak celá sféra vizuální poezie, ale i další intermediální oblasti, grafická hudba, akční umění atd., od počátku jsem také oceňoval usilování Milana Knížáka, jenž díky pozvání Mladých přátel výtvarného umění při Domě umění, v jejichž výboru jsem působil, vystupoval po dva dny v Brně vůbec poprvé oficiálně. Od počátku mne ovšem teoreticky zajímaly také další typy práce s textem, výtvarný lettrismus a potom nastupující konceptuální umění. Konceptuální umění samozřejmě nejen v nejradiálnějších textových realizacích, ale stále je pro mne důležité i to, jak se konceptuální myšlení artikuluje tradičními i netradičními výtvarnými médii. Druhá velká sféra je oblast abstrakce — počátky byly ještě v informelu, především díky mému drahému příteli Vladimíru Boudníkovi, a potom celá škála umělců, užívajících jazyka geometrie, ale také čistá monochromie nebo s konceptuálním myšlením související fundamentální abstrakce či analytická malba a zase z trochu jiné strany formovaný minimal art.*“²²⁴

Základy takovýchto výtvarných projevů byly v Československu šedesátých let spjaty s fenoménem, majícím dobové pojmenování „nová citlivost“ (viz. kapitola 2.2.2). Valoch se tam prezentoval jako jeden z nejmladších účastníků hnutí experimentální poezie a zároveň jako začínající teoretik umění. Sám Jiří Valoch při rozhovoru říká: „*Stále mne udivuje, že se užívání jazyka geometrie nebo konceptuální*

²²⁴ LASOTOVÁ, D.: Čtyři z tváří Jiřího Valocha. Ostrava: Ostravská univerzita, 2004, s. 32.

*myšlení staly trvale platnými fenomény, které dostávají nové podoby v tvorbě umělců mladších generací! Je to krásné pokračování, takže mne stále zajímá, co se objeví v těch mých zájmových sférách nového.*²²⁵ Jiří Valoch tedy byl a dodnes je tím, kdo se ze všech sil snaží pomoci novým umělcům prezentovat se na veřejnosti. Nemusejí se jednat vždy jen o výstavy, snaží se také o to, aby se o těchto lidech psalo v odborném tisku.

Začátky Valochovy soustavnější tvorby teoretika spadají do poloviny šedesátých let, kdy byl vyzván, abych referoval o výstavách, jež ho zaujmou, v tehdejší *Výtvarné práci*, kde mu nejdříve otiskovali jeho experimentální poezii. Na takovouto soustavnější literární činnost nyní plynule navazuje v *Ateliéru*, jenž do určité míry Výtvarnou práci nahradil, a jak Valoch uvádí, pokud mu to časové možnosti dovolují, rád napíše článek také pro *Prostor Zlín*, zvláště do rubriky *Představujeme*, zvláště pak o některých závažných mimopražských výstavách.

5.3.3 Prolínání poloh Jiřího Valocha: teoretik – kurátor

Pro Jiřího Valocha je činnost teoretika a kurátora silně propojena – jako ostatně i u Arséna Pohribného. Podle Valochova působení můžeme vysledovat, že se snaží většinou autora, jehož tvorba ho zajímá, představit výstavou, k níž pak napíše katalogový text. Valoch sám říká, že prvním, kdo ho k možnosti takové spolupráce podnítl, byl Eduard Ovčáček. V roce 1967 se Ovčáček prezentoval svou první soubornou výstavu svých letristických prací v ostravské Galerii výtvarného umění – Domě umění, a Jiřího Valocha požádal, zda bych mu nechtěl výstavu zahájit a připravit text do katalogu. Byl to vlastně první impulz zhostit se takového úkolu, který pak provázel a prování pana Valocha vlastně až dodnes. Tenkrát Valoch odpověděl skromně, že neví, zda to zvládne. Poté řekl: „*Tak jsem to zkusil a zůstala z toho moje asi nejoblíbenější aktivita, spolu s vlastní tvorbou... Já totiž velice rád dělám i celou instalaci, to je nesmírně zajímavé, objevovat, jaké jsou možnosti určitá díla umístit v určitých vazbách v určitém prostoru. Jak se budou k sobě navzájem chovat, co se objeví za vztahy.*²²⁶ Možná se právě v tom projevuje konceptuální charakter Valochova myšlení, který si velice cení poměrně velkého množství umělců, jak internacionálních,

²²⁵ LASOTOVÁ, D.: *Čtyři z tváří Jiřího Valocha*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2004, s. 32.

²²⁶ Tamtéž s. 32.

tak československých, takže přestože měl mnoho let příležitosti prezentovat je v brněnském Domě umění, vždy bylo víc těch, které by rád vystavoval, než těch, které vystavit z praktických důvodů mohl. Snažil se vybírat ty, kterých si skutečně nejvíce vážil, ale jeho zájmová oblast je a vždy byla dosti široká. Valoch sám o sobě říká: „*Kromě toho jsem, zvláště po politické změně v naší zemi, měl a mám poměrně dost příležitostí pracovat v dalších zajímavých institucích po vlastech českých, ať je to Dům umění města Českých Budějovic, Galerie města Plzně či Dům umění v Opavě. Zpestřením je občasná spolupráce někde v cizině, ať při prezentaci českého umění (třeba při sympoziích konkrétního umění v rakouském Gmundenu) nebo tamějšího (třeba berlínští konkretisté).*“²²⁷ V Národní galerii pana Valocha velice bavila možnost spolupráce s Milanem Knížákem a Tomášem Vlčkem na přípravě výstavy *Nejmladší v roce 2003*, kde k výstavě přispěl řadou autorů, pracujících s jazykem geometrie nebo vycházejících z konceptuálního základu, ale i jiných, často fungujících mimo hlavní centrum.

Pan doktor Valoch uvádí, že ty oblasti tvorby, které on považuje za důležité, jsou právě v českém a slovenském kontextu mnohdy podceňovány, že i české odborné publikum dává přednost umění, které je více naplněno literárními odkazy a které lze více obsahově interpretovat, proto se sám pustil do prezentace umělců zabývajících se konkretismem a vzal si na zodpovědnost to, aby se na tyto umělce úplně nezapomínalo.

Toto je jeho velký přínos pro Klub konkretistů, zvláště v dobách, kdy Arsén Pohribný nebyl nablízku, protože Jiří Valoch se neustále aktivně zasazuje o to, aby Klub a konkretistické vyjadřování neupadlo v zapomnění. Sám Valoch při rozhovoru řekl, že se v současné době snaží znovu s několika kolegy oživit pražskou sekci, která v současnosti příliš nefunguje, načež při dalším rozhovoru po několika měsících se zklamáním vysvětloval, že se tato práce nedaří a pražská sekce se asi prozatím nehodlá v obnovení činnosti Klubu konkretistů více rozvíjet.

Rozdíl mezi Arsénem Pohribným a Jiřím Valochem vidíme tedy mimo jiné hned v jejich profesním zaměření a dalším směřování. Zatímco Arsén Pohribný byl a je především historikem umění a vystudoval také na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze dějiny umění, národopis a poté i estetiku, následně pak postgraduální studia, Jiří Valoch se naopak sám přiznává k tomu, že historie umění nikdy nebyl obor,

²²⁷ LASOTOVÁ, D.: *Čtyři z tváří Jiřího Valocha*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2004, s. 34.

který by ho tolik zajímal a pokládá se spíše za estetika. Však také vystudoval bohemistiku, germanistiku a estetiku na Filosofické fakultě Masarykova univerzity v Brně, nikoli dějiny umění, avšak již studium bohemistiky a estetiky má k od své podstaty k psanému textu blízko, což můžeme doložit i na výjimečném Valochově slohovém a literárním nadání, které dokazuje i jeho dlouholetý zájem o vizuální a konceptuální poezii a později i o koncipování výstav a psaní úvodních a rešeršních textů k výstavám. Přestože se za kunsthistorika nepokládá, musíme nicméně konstatovat, že v dnešní době již množství Valochových textů a teoretické tvorby přesahuje počty textů mnohých erudovaných historiků umění.

Přestože Jiří Valoch oproti Arsénu Pohribnému nepůsobil v prvopočátku Klubu jako jeho zakladatel, můžeme vidět, že se této úlohy zhostil později i v jiných uskupeních, jako tomu bylo např. při zakládání TT klubu, jehož první ustavující schůze se uskutečnila v lednu 1990 v Brně.²²⁸ Nicméně – v žádném případě nemůžeme doktoru Pohribnému upřít jeho primariát v založení Klubu a jeho prvních organizačních akcích, které ho stály mnohé úsilí. V té době ještě Valoch jako pisatel ve skupině nepůsobil, ale jeho místo v Klubu bylo již od jeho vstupu rovněž velmi důležité jako místo významného tvůrce; později se vykrystalizovalo i do teoretické roviny, když už Pohribný po své emigraci neměl tolik prostoru do československého dění zasahovat.

Na závěr bych zmínila jen jeden postřeh, co se týče lingvistické stránky Valochových textů: ono používání obratu „jazyk geometrie“, jak jsme ho několikrát použili v předešlém textu, je pro pana Valocha přímo příznačný a jeho sloh není dalek od vybroušenosti slohu Pohribného, jen se liší používáním jiných obratů a jiných slovních dimenzí, zkrátka je to jiný člověk s jinou literární výbavou, nicméně jeho romanticky psané texty o umění také vypovídají o velké lásce k poezii a velmi silně rozvinutém básnickém nadání.

²²⁸ Jiří Valoch nebyl sice hlavním iniciátorem, tím se stal Igor Zhoř, ale Valoch je uváděn hned na druhém místě zakládajících členů, spolu s Daliborem Chatrným nebo Vlastou Baránkovou.

Závěr

V úvodu této práce jsme si vytyčili jako jeden z cílů vysledování přínosu uměleckých kritiků na výtvarná uskupení. Abychom odpověď na tuto otázku uvedli v širších souvislostech, musíme konstatovat, že co se týče teorie a kritiky umění, jedná se o oblast pro zpracování studentkou pedagogické fakulty poměrně náročnou – bez absolvování předmětů vyučovaných na filosofických fakultách, jako např. *Úvod do estetiky a obecné teorie umění* nebo *Teorie a kritika současné výtvarné tvorby* a podobně. Někteří odborníci zabývající se uměleckou kritikou nebo konkretismem vyjádřili pochybnost o komplexní zpracovatelnosti tohoto tématu (jmenujme např. Mgr. Aleše Svobodu, vyučujícího na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy kritiku a estetiku, dále např. PhDr. Ladislava Daňka Mgr., který byl sám donedávna členem obnovené olomoucké sekce Klubu konkretistů 2 a který se v charakterech nejvýznamnějších teoretiků Klubu vyzná do té míry, aby mohl odhadnout, jaká úskalí čekají případného zájemce o studium této problematiky).

S uchopením tématu umělecké kritiky nastal problém mimo jiné proto, že na základě zjištěných údajů není k dispozici žádná původní česká monografie umělecké kritiky. Dále jsme v této oblasti shledali, že modernistická kritika (tj. i co se týče Klubu konkretistů) funguje naprosto jinak než kritika klasická, kde máme více méně jasně stanovený kánon – žebříček hodnot, od něž se odvíjí náš úsudek. Některé neaktuálnější formy kritiky, podložené výzkumy neurovědy, se u nás ještě ani nepraktikují – jediné náznaky, z nichž bylo možno čerpat, jsou k uvedeny v knize Ladislava Kesnera *Muzeum umění v digitální době* nebo v jeho dalších textech zveřejněných v časopise *Umění*.

Na základě uvedených faktů jsme tedy zvolili jiný způsob koncipování tohoto tématu, snažili jsme se především obecně vysledovat a vysvětlit vliv kritika – teoretika na výtvarnou skupinu, poté jsme se zaměřili na nejvýznamnější teoretiky Klubu konkretistů a shrnutí jejich životopisných dat, aniž bychom příliš analyzovali jejich texty. Vynechali jsme tedy snahu hermeneuticky porovnávat texty Arséna Pohribného a Jiřího Valocha a vytvářet jakousi komparaci, jež skutečně vyžaduje dlouhodobější bádání a hlavně velmi odbornou orientaci v dané problematice. V případě takového postupu bychom museli porovnávat posuny v hlavních motivech textů s vlastní morfologií děl (*euklidovská geometrie versus organičnost* nebo *řád versus náhoda*;

definitivní kompozice versus proces atd.), přičemž takové bádání by rovněž vyžadovalo shromáždění rozsáhlého doprovodného obrazového materiálu a schopnost popisu i vřazení k obdobným projevům. Text podobného charakteru se podařil v této práci sepsat jen o slovenské konstruktivistické scéně díky shromáždění odborných článků paní Ľuby Belohradské a jistě každá podobná rešerše mapující kritické nebo literární texty českého konkretismu by byla velmi cenná; takovouto činnost však ponechejme podrobnějšímu zpracování kurátorům a historikům umění.

Pro takovýto koncept čtvrté kapitoly, kde je zařazen rozsáhlý přínos slovenských literárních ohlasů zmapovaných paní Belohradskou, jsme se rozhodli kromě získání vzácných materiálů také z toho důvodu, že ještě před zahájením výzkumu jsme byli upozorňováni některými současnými členy Klubu konkretistů 2 v Olomouci na rozdílnost pohledů a přístupů doktorů Arséna Pohribného a Jiřího Valocha. Potvrzení těchto dobře míněných rad nám poté vyplynulo mimo jiné i z rozhovorů s těmito osobnostmi realizovanými. Bylo proto více než vhodné, abychom se mezi tuto „dvojici“ snažili rovněž Ľubu Belohradskou jako významnou slovenskou teoretičku Klubu konkretistů zařadit a aby byly více rozebrány a přiblíženy její texty, než porovnávány texty Jiřího Valocha a Arséna Pohribného.

Předmětem našeho snažení se tedy stalo obecně popsat vliv teoretika na skupinu a poté se zaměřit na přiblížení osobností Arséna Pohribného, Jiřího Valocha a Ľuby Belohradskou. Aby však ani toto nebylo příliš jednoduché, po půlročním shromažďování materiálů o Klubu samotném jsme došli k závěru, že o těchto dotyčných žijících teoreticích nevyšla doposud takřka žádná souborná monografie mapující jejich literární tvorbu a kvalitně ani jejich život. Tito lidé jako kurátoři a osobnosti teorie umění napsali nespočet textů, ale o nich samotných psal bohužel jen málokdo. Srovnáme-li počty jejich vlastních článků s texty, kde se něco dozvíme o nich samotných, nebude toho mnoho. Jediným zdrojem k sespání ucelenějších kapitol o těchto třech osobnostech byly nakonec pouze osobně provedené rozhovory, pomineme-li publikaci *Čtyři z tváří Jiřího Valocha* autorky Dáši Lasotové, která alespoň zhruba přibližuje osobnost Jiřího Valocha, a také několik krátkých informací o těchto osobnostech uvedených v katalogích nebo slovnících. Kdybychom tuto práci rozšiřovali např. do dizertační podoby, jistě bychom po usilovnějším bádání a vícerych rozhovorech s Arsénem Pohribným i Jiřím Valochem dospěli k mnohem ucelenějšímu obrazu o jejich osobnostech a jejich přínosu do Klubu konkretistů, a snad by se nám

také podařilo získat ještě více vzácných textů, jež momentálně nechtěli nebo nebyli schopni poskytnout.

Nicméně, jak již bylo předesláno v úvodu, uskutečněné rozhovory s doktorem Arsénem Pohribným a doktorem Jiřím Valochem byly podnětným impulzem pro zaujetí tématem konkretismu a pro rozpracování této diplomové práce, která si vytyčila za cíl kromě přiblížení osobností těchto teoretiků také podrobněji popsat činnost československého Klubu konkretistů. To se díky laskavému zapůjčení významných katalogů z rukou profesora Zdeňka Kučery z velké části podařilo a to vidíme jako jeden z nejvýznamnějších přínosů této práce.

Dalším původně zamýšleným záměrem bylo pokusit se vysledovat, zda teoretici mohou mít nějaký vliv na tvorbu jednotlivých umělců do skupiny se zařazujících. Po prostudování alespoň toho mála z dostupné literatury k teorii, estetice a kritice umění jsme dospěli k závěru, že není v možnostech výtvarné kritiky nějakým způsobem formovat umělcovo dílo. Umělecký kritik, byť je teoretikem nebo zakladatelem skupiny, nemůže školit umělce, co mají přesně dělat, nemůže nic předpisovat – to je jen malý zlomek jeho působení a koneckonců velice obtížně doložitelný – poněvadž ani žádný z umělců obnovené skupiny KK2 nebyl ochoten oficiálně potvrdit, že by na jeho tvorbu některý z teoretiků jakkoliv působil svými texty kromě ovlivňování v osobní rovině vzájemného přátelského vztahu. Snažili jsme se všemožnými způsoby zodpovědět otázku, zda může mít teoretik skutečně nějaký vliv na osobní tvorbu umělců, která by se měla do jisté míry přizpůsobit „programu“ skupiny nebo alespoň stylu skupinového uměleckého vyjadřování. Jak jsme již jednou předestřeli, závěr se však blíží spíše opačnému tvrzení. Umělec – pokud je to umělec přesvědčený svou tvorbou, ne jen umělec na něco si hrající – zůstane vždy „svůj“ ve svém výtvarném projevu, který se takřka nikdy zcela nebo z velké části neshoduje s výtvarným projevem ostatních členů skupiny. A pokud ano, tedy jestliže se najdou tvůrci skutečně stejně výtvarně smýšlející a vycházející z podobných principů, jako byli např. ti zástupci Klubu, kteří propagovali onu původní „ryzost“ geometrie a racionality²²⁹, pak ani tito výtvarně spříznění umělci vliv kohokoliv z teoretiků, kurátorů nebo kritiků na svou přímou tvorbu nepřiznají; načež ani soudný kritik takové tvrzení nikdy oficiálně nezveřejní.

²²⁹ Např. geometrikové Z. Kučera, E. Antal, S. Böhm, T. Klimová, P. Maňka a jiní.

Spolupůsobení kritika, a zde myšleno skutečně spíše „teoretika – kritika“ v rámci skupiny, je tedy většinou spíše apologetické a autoreflektující. Teoretik musí v daný umělecký přístup věřit, musí ho obhajovat, a proto ho také analyzuje. Poté rozebírá různé aspekty a vztahy k mnoha kontextům a odhaluje tím, co se z pozice umělců sice spontánně děje, ale sami si to většinou ne zcela uvědomují. Tím však umělce většinou neovlivňuje jinak, než že jejich tvorbu prezetuje navenek a zprostředkovává jim tak větší publicitu.

Seznam použité literatury a pramenů

- BELOHRADSKÁ Ľ.: *Cesty a príbehy moderného umenia*. Bratislava: VŠVU, 1997.
- BELOHRADSKÁ Ľ.: K novému poňatiu plakety a medaily. *Ars*, 1970, roč. 4, č. 1-2.
- BELOHRADSKÁ Ľ.: Konštruktívne tendencie v zrkadle slovenskej umenovedy. *MADI art periodical*, [online]. č. 4 [cit. 2009-04-01]. Dostupný z WWW: http://mobil-madi.hu/?option=com_content&task=view&id=213&Itemid=63.
- BELOHRADSKÁ Ľ.: Podoby reduktivismu, Klub konkretistov. In *Cesty a príbehy moderného umenia*. Bratislava: VŠVU, 1997.
- BIELESZOVÁ, Š.: *Konkrétní a surové – Pocta Arsénu Pohribnému*. (kat. výstavy). Olomouc: Galerie Caesar, 2008.
- BUCIOVÁ, O.: *Skupina Ra a surrealistický odkaz v české imaginativní tvorbě*. Brno: Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, 2006. Bakalářská práce.
- CLAUS, J.: Co je to G.R.A.V. *Výtvarná práce*, r. 1967, č. 14.
- DAŇKOVÁ, J.: *České geometrické a konkrétní umění a Klub konkretistů 2 – Olomouc*. Brno: Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, 2008. Bakalářská práce.
- DEBICKI, J. a kol.: *Dějiny umění*. Praha: Argo, 2001.
- ECO, U. – RORTY, R. – CULLER, J. – BROOKE-ROSEOVÁ, CH.: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa, 1995.
- FOUCAULT, M.: Co je autor? In: *Diskurz, autor, genealogie*. Praha: 1994.
- GADAMER, H.: *Aktualita krásného*. Praha: Triáda, 2003.
- GERŽOVÁ, J. – HRUBANIČOVÁ, I.: *Klíčové termíny výtvarného umenia 2. polovice 20. storočia*. Bratislava: Kruh súčasného umenia Profil - VŠVU, 1998.
- GERŽOVÁ, J.: *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia - Od abstraktného umenia k virtuálnej realite - idey - pojmy - hnutia*. Bratislava: Kruh súčasného umenia Profil, 1999.
- HIRŠAL, J. – GRÖGEROVÁ, B.: Experimentální poezie. In: *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993.
- HLAVÁČEK, J. – SEKERA, J.: *Poezie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let*. Praha: Národní galerie v Praze (Valdštejnská jízdárna) – České muzeum výtvarných umění v Praze ve spolupráci s Galerií Benedikta Rejta v Lounech, 1993.

- HLAVÁČEK, J.: *Cvičení z estetiky*. Praha: Gallery, 2007.
- HLAVÁČEK, J.: *Jiná geometrie* (kat. výstavy). Praha: Unie výtvarných umělců, 1991.
- HLAVÁČEK, J.: Ohlédnutí za Novou citlivostí. In *Nová citlivost*. Litoměřice: Galerie výtvarného umění Litoměřice, 1994.
- HLAVÁČEK, J.: Otázky pro Zdeňka Sýkoru. *Výtvarné umění*, r. 1968.
- HOLÝ, P.: *Geometrická a konstruktivní tvorba 1990* (kat. výstavy). Havířov: Městské kulturní středisko, 1990.
- HORÁČEK, R.: *Použijte modul KK2!* Brno: Dům umění města Brna, 2005. 43 s. ISBN 80-7009-145-2.
- HORÁČKOVÁ, I.: *Některé aspekty skupinových aktivit v současném českém výtvarném umění*. Brno: Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, 2007. Bakalářská práce.
- HOROVÁ, A. (ed.): *Nová encyklopedie českého výtvarného umění A–M, N–Ž* [2 díly]. Praha: Academia, 1995.
- JELÍNKOVÁ, D. – POHRIBNÝ, A. – VALOCH, J.: *Klub konkrétníků 1967-1997*. Katalog výstavy. Praha: Kant ve spolupráci s Arsenem Pohribným a Oblastní galerií Vysočiny v Jihlavě, 1997.
- JIRÁČKOVÁ, B.: O retrospektivě Klubu konkrétníků s Arsenem Pohribným. *Ateliér*, 1997, č. 12.
- JIRČÁKOVÁ, B.: Aktuální rozhovor O retrospektivě Klubu konkrétníků s Arsenem Pohribným. *Ateliér*, 1997, č. 12.
- KANT, I.: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975.
- KESSNER, L.: *Vizuální teorie. Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany: H&H, 1997.
- KOENSOVÁ, P.: *Zdeněk Kučera – představitel konstruktivních tendencí*. Ostrava: Ostravská univerzita, Filosofická fakulta, 2000, Bakalářská práce.
- KOLEKTIV AUTORŮ: *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2001, Kon-Ky, díl VI*. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 2001, s. 406.
- KOLEKTIV AUTORŮ: *Záznam nejrozmanitějších faktorů – Jízdárna Pražského hradu prosinec 1993 – březen 1994*, Praha: Rada státních galerií spolu s Národní galerií v Praze, 1994. ISBN 80-85016-24-9.

- KOLÍBAL, S.: (kat. výst.), Praha a Český Krumlov: Egon Schiele Art Centrum, 2003.
- KUBEŠ, J.: *Brněnská tvůrčí skupina Parabola*. Olomouc: Univerzita Palackého, Filosofická fakulta, 2002. Diplomová práce.
- KURACINOVÁ, V.: Neokonstruktivismus v slovenskom výtvarnom umení, *Ateliér*, 2000, r. 13, č. 7.
- LASOTOVÁ, D.: *Čtyři z tváří Jiřího Valocha*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2004.
- LIŠKA, P.: Pragmatismus a současné umění. In *České umění 1939-1999*. Praha: AVU, 2000.
- MASINI, V. L. – POHRIBNÝ, A.: *Klub konkréťistů* (kat. výst.). Karlovy Vary, Galerie umění, 1969.
- NEŠLEHOVÁ, M.: Podoba českého informelu. In *Český informel*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1991.
- PADRTA, J.: *Křížovatka*. Praha: Galerie Václava Špály, 1964.
- PAVLÍK, J. (pseudonym = VALOCH, J.) – ROSSI, A.: Jiří Valoch. In *Poesia visiva*. Roma, Beniamino Garucci Ed., 1975.
- PERNIOLA, M.: *Estetika 20. století*. Praha: Karolinum, 2000.
- POHRIBNÝ, A.: KK po dvaceti letech. In *Revue K*, 1988-1989, č. 32-33.
- POHRIBNÝ, A.: *Klub konkréťistů* (kat. výst.). Praha: Galerie Václava Špály, 1968.
- POHRIBNÝ, A.: Le Club des Concréťistes vingt ans après. *Revue K*, r. 1988-1989, č. 32-33.
- POHRIBNÝ, A.: Spod znamenia pricípů konštrukcie: Klub konkréťistov po dvadsiatich rokoch. *Výtvarný život*, r. 1991, č. 3.
- POSPISZYL, T.: Nezhojené křivdy Stanislava Kolíbalů. *Ateliér*. 2004, č. 20.
- ROZBOŘIL, B.: *Současná sociologie umění*. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, 2006. 231 stran, disertační práce.
- RUSINOVÁ, Z. a kol.: *20. storočie*. Bratislava: SNG, 2000.
- ŠEVČÍK, J. – MORGANOVÁ P. – DUŠKOVÁ, D.: *České umění 1938-1989*. Brno: nakladatelství AVČR, 2001.
- ŠMEJKAL, F.: Český konstruktivismus. *Umění*, 1982, r. 30.
- ŠTRAUSS, T.: Východoeurópsky a stredoeurópsky konstruktivismus vo svetle vlastných programových teórií. *Ars*, 1969, roč. 3, č. 2.

- ŠVÁCHA, R. – PLATOVSKÁ, M. (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1), (VI/2), 1958/2000*, 2 svazky. Praha: Academia, 2007.
- VALOCH, J.: Deset aktuálních podob konkrétního umění. *Ateliér*, 2002, č. 6.
- VALOCH, J.: *Geometrie a současné výtvarné umění*. (kat. výstavy). Litvínov: SZK ROH Benar, 1988.
- VALOCH, J.: Klub konkrétníků. In *Úvodní text ke katalogu výstavy Klubu konkrétníků*. Opava: Dům umění v Opavě, 2001.
- VALOCH, J.: *Klub konkrétníků 2 Brno* (kat. výst.). Brno: Muzeum města Brna, 2001.
- VALOCH, J.: Nová citlivost a nová poezie, In *Nová citlivost*. Litoměřice: Galerie výtvarného umění Litoměřice, 1994.
- VALOCH, J.: Umění v sedmdesátých letech. In *Sborník památce Alberta Kutala*, Praha, 1984.
- VALOCH, J.: Valoch, Jiří. In *Nová Encyklopedie Českého Výtvarného umění N - Ž*. Praha: Academia, 1995, s. 892-893.
- VALOCH, J.: Výstava Nová citlivost. In *Sborník příspěvků k diskusi o šedesátých letech*. Litoměřice: Galerie výtvarného umění Litoměřice, 1994.
- VRÁNOVÁ, J. – SLAVÍČEK, L.: *90 let Domu umění města Brna*. Brno: Dům umění města Brna, 2000.
- ZATLOUKAL, P.: *Fotoskupina DOFO*. Brno: Moravská galerie, 1995.
- ZHOŘ, I.: Brněnské tvůrčí skupiny 1957–1970. In *Bulletin Moravské galerie*. Brno: Moravská galerie Brno, 1996.

Přílohy

Příloha 1: Chronologický výběr z textů Pohribného, vztahujících se ke konkretistické nebo konstruktivistické problematice do roku 1990

1959

D. Kadrnožka (kat.)

Dráha V. Vašíčka (kat.) – Depatiesie J. Koláře – O avantgardní tradici sovětského umění (kat.)

1963

Miroslav Vystrčil

1965

Novákova vizuální poezie. – Ovčáčkovy ortely a palimpsesty. – Derealizace jako cesta k novému obsahu (kat.)

1966

Cílem je věc (Kratina kat.)

Za výstavou mladých – otazníky (Tvar)

Umění překračuje své hranice (Čs. rozhlas)

1967

O poloze variabilů (Kratina-kat.) – Nové formy barev. – Přístup Aleny Kučerové (pro kat.).

Hilmarovy optické reliéfy – Konkréty – díla aktivního člověka (kat.)

Van construstivisme naar concrete kunst (museumjournaal)

Klub konkretistů (kat. Jihlava a další)

1968

Protiklady konkretismu (Dialog) – Principy konkretizmu. – (Výtvarný život)

Šestá výstava Klubu konkretistů (kat.)

1969

Club dei concretisti (kat. Numero) Lohse – systematik kvadratury

1970

Je konkretismus překonán? - (RFE)

1971-74

texty pro výstavy Hilmar, Kyncla, Rajlicha, Carona, Dviženije.

1974

Svět konstruktivní myšlenky (Brussel)

1979

Kynclovy struktury

1987

Klub konkretistů po dvaceti letech (Revue K, č. 32-33)

1989

Marginálie k výstavě K. Maleviče (RFE)

1990

Valentova berlínská léta (kat.) aj.

Příloha 2: Významné počiny a účasti Luby Belohradské

- Národní galerie: „Josef Kostka – Výběr z tvorby 1938-1981“
- Slovenská národní banka – Muzeum mincí a medailí v Kremnici: II. mezinárodní kvadriennale medailí – 1988
- III. mezinárodní kvadriennale medailí, 1992
- Mezinárodní výstava medailí a drobné plastiky „Bronzový trojúhelník“, 1995
- Po roce 1990 působila jako organizátorka a spoluorganizátorka kolokvií a uměleckohistorických konferencí na půdě VŠVU, SVÚ a Goethe – Institutu.
- Účastnila se přednáškových cyklů Podoby současného umění (1994) a Umění šedesátých let (1995), uspořádaných ve spolupráci s katedrou dějin a teorie umění VŠVU a SNG.

Nejdůležitější mezinárodní výstavy (výběr):

- Česká a slovenská medaile, Muzeum Mincovny, Paříž (generální kurátorka), 1973;
- Současná česká a slovenská drobná plastika, Peking (spoluautorka M. Halířová), 1990.

Příloha 3: Stručný přehled samostatných i skupinových výstav Jiřího Valocha

SAMOSTATNÉ VÝSTAVY:

1966

SKLÁDAČKA, Divadlo hudby, Ústí nad Labem

1969

Muzeum Krnov (s Daliborem a Ivanem Chatrnými)

1970

Dům mládeže, Jindřichův Hradec

1971

Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava (s D. a I. Chatrnými)

1972

Informationszentrale für Ereignisse, Bielefeld

1974

Galeria Akumulatory, Poznaň

1977

Galeria Mercato del Sale, Milán

1978

Biblioteka Miejska, Vratislav

1979

IN, OLTRE, Centro culturale, Monza

1984

PRÁCE ZE SBÍREK HERMANA DE VRIESE, Het Apollohuis, Eindhoven

1986

Kulturní středisko města Blanska

1987

SALON MINA, Dům kultury Benar, Litvínov

1988

Kulturní dům Opatov, Praha

1989

Divadlo hudby, Olomouc

HAIKU - INSTALACE, Ateliér Tomešova, Brno

1990

DVOJSLOVNÁ INSTALACE, Galerie v podloubí, Olomouc;

Studio Domu kultury, Opava

1992

Galána Palisády, Bratislava

Galerie Lindner, Wien (s P. Rudolfem)

1993

Galerie Maerz, Linz (s P. Rudolfem, J. Kubíčkem a V. Sedlákovou)

Galerie Orms, Innsbruck (s J. Kubíčkem, P. Rudolfem a V. Sedlákovou)

KOLEKTIVNÍ VÝSTAVY:

1966

ARLINGTON - UNE, Arlington MIII. Great Britain

EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE POESIA DE VANGUARDIA, Galleria Juana Mordo, Madrid

1967

UMĚNÍ PÍSMÁ - POEZIE PÍSMÁ - VIZUÁLNÍ POEZIE, Moravské muzeum, Brno

SEGGI NELLO SPAZIO, Castello di San Giusio, Trieste

1968

NOVÁ CITLIVOST, Mánes, Praha

KLUB KONKRETISTU, Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava

POÉMES PERMANENTS / EPHEMÉRES, Le premier festival permanent Campus

Universitaire d'Orleans

1969

LA POESIA DEGLI ANNI 70. Monstra Internazionale di poesia visuale, Techne, Florencie

EXPO/INTERNAZIONAL DE NOVISIMA POESIA/69, Centro de Artes visuales del Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires

EXPOSICION INTERNACIONAL DE POESIA VISUAL, Jornadas de documentacion sobre poesia de vanguardia, Zaragoza

1970

TEXT BUCHSTABE BILD, Helmhaus, Curych

1971

ARTE DE SISTEMAS I., CAYC, Museo de arte moderne Buenos Aires

JUNGE TSCHECHOSLOWAKISCHEN KÜNSTLER, Informationszentrale für Ereignisse,
Bielefeld

INTERVENTI DI LAND ART, Università degli studi, Biblioteca dello spettacolo, Palazzo
Casto, Lecce

1972

ARTE DE SISTEMAS II., CAYC, Buenos Aires

TEXTS, Pécsi Műhely, Pécs

TEXTBILDER-COMPUTERKUNST-MUSIKALISCHE GRAFIK, Staatsgalerie, Stuttgart

1979

SPRACHEN JENSEITS VON DICHTUNG, Westfälischer Kunstverein, Münster

THE DES MOLNES FESTIVAL OF THE AVANT-GARDE,

University Des Molnes, Iowa

1980

VOM AUSSEHEN DER WÖRTER, Kunstmuseum, Hannover

1981

KÜNSTLERBÜCHER, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt nad Mohanem

1982

AKTUÁLNÍ FOTOGRAFIE, Moravská galerie, Brno

Poesia experimental. Ara, Sela Parpallo, Valencia

1984

AM ANFANG WAR DAS WORT, Städtische Galerie, Lüdenscheid

KÜNSTLER FOTOGRAFIEREN - FOTOGRAFIERENDE KÜNSTLER, Galerie oben, Karl- Marx-
Stadt, Drážďany

1985

SEGEL DER ZEIT-SALUT CHLEBNIKOV, Staatliches Lindenau-Museum, Altenburg

1986

KÜNSTLERBÜCHER-BUCHOBJEKTE, Universitätsbibliothek Oldenburg

DIE ECKE THE GORNER LE COIN, Galerie und Editino Hoffmann, Friedberg

20 Jahre Rainer Verlag, DAAD-Galerie, Berlín

Geometria i ad., Muzeum okregowe. Cheim, Polsko

1987

BUCHSTÄBLICH WÖRTLICH I WÖRTUCH

BUCHSÄTBLICH, Nationalgalerie, Berlín, Staatliche Museum, Pneussichen Kulturbesitz

1988

SUMUS II (Gáyor, Goeschl, Rabakowski, Valoch),

Fészek Galéria, Budapešť

VISUELLE TEXTE - NEUE POESIE AUS DER ČSSR, Komunale Galerie, Neues Rathaus,
Bielefeld

GEOMETRIE V SOUČASNÉM VÝTVARNÉM UMĚNÍ, Dům kultury Benar, Litvínov

POESIA: ONTRAS ESCRITAS, NOVOS SUPORTES, Museum do Setúbal/Convento do Josus,
Setúbal, Portugalsko

1989

HONOR OF FRANTIŠEK ŠMEJKAL, The Museum of Fine Arts, Houston

HOMMAGE Á HENRYK STAZEWSKI, Galeria Rekwizitornia, Vratislav

150 FOTOGRAFII, Moravská galerie, Brno

CON AMORE, Sovinec

1990

KUNSTSPRACHE-SPRACHKUNST, Galerie E. und K. Thoman, Innsbruck

TEXTBILD-BILDTEXT, Kongresshaus - Villa Toscana, Gmunden

NEUE BLÄTTER AUS DER ČSSR, Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlung,
Dražďany

LES RÉGLES DU JEUSEPT ARTISTES TCHÉQUES DE BRNO, Galerie Antem, Quimper

1991

DE SPELREGELS. 8 TSCECHISCHE KUNSTENAARS, Het Apollohuis, Eindhoven

V DIMENZÍCH PRAZDNA, Galerie moderního umění, Roudnice nad Labem, Galerie
umění, Karlovy Vary, Východočeská galerie, Pardubice

UMĚNÍ AKCE, Mánes, Praha, Povážska galéria umenia, Žilina

DETENTE, Dům umění města Brna

1994

NOVÁ CITLIVOST, SČG Litoměřice; VČG Pardubice; OGV Jihlava

1995

NOVÁ CITLIVOST, Dům umění Opava; MG Brno

Anotace

| | |
|----------------------------|---|
| Jméno a příjmení: | Alžběta Rojková |
| Katedra: | Katedra výtvarné výchovy PdF UP v Olomouci |
| Vedoucí práce: | Doc. PhDr. Olga Badalíková, Ph.D. |
| Rok obhajoby: | 2009 |
| | |
| Název práce: | Výtvarné uskupení a umělecký kritik Klub konkretistů |
| Název v angličtině: | An Art Group and an Art Critic The Club of Concretists |
| Anotace práce: | <p>Práce pojednává:</p> <ul style="list-style-type: none">• o výtvarných uskupeních a jejich vývoji,• o sledování vlivu osobností kritiků na umělecké uskupení a hodnocení dobové kritiky zabývající se konkretismem,• o možnostech umělecké kritiky interpretovat umělecké dílo a zasahovat do skupinového počínání, především pak zaměřeně na teoretiky Klubu konkretistů a jejich přínos tomuto uskupení, případně jejich drobnému srovnání.• Kromě toho se tato práce snaží zevrubně zmapovat působení Klubu od jeho vzniku až po jeho faktický zánik v roce 1972. |
| Klíčová slova: | výtvarné uskupení konkrétní umění konstruktivismus geometrická abstrakce |

| | |
|--|--|
| | <p>kinetické umění minimalistické umění reduktivismus Klub konkréťistů Arsén Pohribný Jiří Valoch Ľuba Belohradská teorie a kritika umění, estetika, kurátorsví interpretace uměleckého díla</p> |
| <p>Anotace v angličťině (annotation):</p> | <p>This diploma thesis deals:</p> <ul style="list-style-type: none"> • art groups and their evolution, • tracing the impact of critics personalities on artistic groups and the evaluation of the period criticism dealing with concretism, • the possibilities of art criticism to interpret a work of art and intervene in group activities, especially aimed at theoretics of Club of concretists and their contribution to this group, or their small comparison. • In addition, this work seeks to comprehensively map the action of the Club from its inception to its actual termination in 1972. |
| <p>Klíčová slova v angličťině (keywords):</p> | <p>visual arts group concrete art constructivism geometrical abstraction kinetic art minimalist art reductivism Club of concretists Arsén Pohribný Jiří Valoch</p> |

| | |
|------------------------------------|---|
| | Ľuba Belohradská criticism theory and art, aesthetics, curatorship work of art interpretation |
| Přílohy vázané v práci: | - |
| Rozsah práce: | 103 stran |
| Jazyk práce: | Čeština |