

“The World Wants Biennials’: Czech and Slovak Art at Large-Scale Exhibitions between 1965 and 1970”

Abstract

This paper examines the participation of Czechoslovakia at the large-scale exhibitions held during the latter half of the 1960s. In particular it looks at the Venice Biennale, the Sao Paulo Biennial and the Biennale de Paris, at which Czechoslovakia often featured by means of national pavilions or areas, and compares these shows with the selection of Czechoslovak artists by foreign curators for the fourth *documenta* in Kassel in 1968. The text focuses on how the exhibits were presented at these exhibitions, the mechanisms for conceiving of these occasions, and the position of the curators or commissioners. The form and content of the Czechoslovak expositions, which were created by a small circle of people, were relatively conservative, both within the framework of the exhibitions as a whole and in relation to the domestic art scene (especially in the case of the Venice and Sao Paulo biennales). Nevertheless, compared with both earlier and later presentations at the same events, Czechoslovak participation during the latter half of the sixties was progressive in character and featured good quality exhibits. At the end of the decade this was manifest in the selection of a smaller number of artists, a greater emphasis placed on the work of younger artists, and a broadening out of the media represented (which now included environments and light-kinetic work). On rare occasions, poorly connected national exhibitions were replaced by an exhibition conceived of as an integrated whole. I argue that the politically and socially turbulent period around 1968 (both in Czechoslovakia and around the world), which was manifest in the organisation and form of the biennales examined, was not reflected in the Czechoslovak presentations. It was biennale-style events that allowed Czechoslovak artists to see how they fared within an international context and mediated information on current trends for both artists and curators. In contrast, the discussions just starting in the West on the very concept of the biennale did not yet feature on the Czechoslovak art scene.

Klíčová slova

Bienále v Benátkách – Bienále v Sao Paulo – Bienále mladých v Paříži – documenta – československý pavilon – velkoformátové výstavy – dějiny výstav

Key words

Venice Biennale – Sao Paulo Biennial – Biennale de Paris – documenta – Czechoslovak pavilion – large-scale exhibitions – exhibition history

Autorka je historička umění, působí na Vědecko-výzkumném pracovišti Akademie výtvarných umění v Praze. Studie je výstupem grantového projektu Médium výstavy v českém umění 1957–1997, Standardní projekt GA ČR, číslo projektu 16-15446S.

terezie.nekvindova@avu.cz

„SVĚT CHCE BIENÁLE“. ČESKÉ A SLOVENSKÉ UMĚNÍ NA VELKOFORMÁTOVÝCH VÝSTAVÁCH V LETECH 1965–1970 TEREZIE NEKVINDOVÁ

Pokud hovoříme nejpozději od devadesátých let dvacátého století o *bienalizaci* umění, kdy velkoformátové výstavy připravené kurátorem získávají pevnou a určující pozici ve světě umění,¹ kořeny tohoto jevu můžeme stopovat už v poválečné době. Tehdy sice výstavy ještě v reakci na globalizovaný svět netematizovaly vztah lokálního a globálního, a ani tak silně neovlivňovaly nejen provoz, ale i samotnou povahu umění, že by bylo možné hovořit o „*biennial art*“,² ale boom bienálních výstav je v tomto období zřejmý. Benátské bienále ztratilo svůj monopol po půlstoletí svého fungování, když v roce 1951 průmyslník Sobrinho (paradoxně italského původu) založil bienále v brazilském Sao Paulu.³ Další přehlídky přibývaly poměrně rychle: *documenta* v Kasselu (1955), *Bienále mladých* v Paříži (1959), v šedesátých letech už nejrůznější bienále a trienále hostila řada měst. Formát velké pravidelně se opakující výstavy se stal díky svému rozsahu, masovému dosahu a internacionálnímu

¹ Viz např. Reesa GREENBERG – Bruce W. FERGUSON – Sandy NAIRNE (eds.), *Thinking About Exhibitions*, Londýn – New York: Routledge 1996; Elena FILIPOVIC – Marieke van HAL – Solveig ØVSTEBØ (eds.), *The Biennial Reader*, Ostfildern: Hatje Cantz 2010 nebo Anthony GARDNER – Charles GREEN, *Biennials, Triennials, and Documenta. The Exhibitions That Created Contemporary Art*, Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell 2016.

² Jan VERWOERT, „The Curious Case of Biennial Art“, in: FILIPOVIC–HAL–ØVSTEBØ, *Biennial Reader*, s. 184–197 (česky v tomto čísle *Sešitu* jako „Podivuhodný případ bienálního umění“, s. 138–153). Marián Váross ovšem naznačuje, že už v šedesátých letech umělci obesílali bienále i díly, jež tomuto účelu přizpůsobili, viz Marián VÁROSS, „Benátské bienále 1968 čiže problémy sa prehlbujú“, *Výtvarný život*, roč. 13, 1968, č. 10, s. 456.

³ Také bienále v Sydney vzniklo v roce 1973 na popud italského emigranta a rovněž průmyslníka Franca Belgiorna-Nettise. Formát bienále tak můžeme s nadsázkou vnímat jako italský kulturní export.

charakteru jedním ze symptomatických jevů proměňujících se komunikace umění v čím dál propojenějším a zrychlujícím se světě. Vnější okolnosti zároveň provázela proměna charakteru samotného uměleckého díla. Rozšířilo se v komplexní strukturu, která se realizuje nikoli pouze v samotné hmotě, ale ve vztazích k okolí, divákovi a interpretaci. Klíčovou roli bienále jako platformy pro prezentaci umění zdůraznil už v roce 1968 Lawrence Alloway ve své kritické reflexi historie i současnosti benátského bienále.⁴ V ní si pronikavě všímá hned několika aspektů, s nimiž se potýká i současný umělec: komerční stránky věci, pocitu zahlcení z akumulace děl i autorů, který působí na sebevnímání umělce, i zpětného působení tohoto výstavního formátu na podobu umění.⁵

Silící role bienále měla nepochybně vliv také na naše prostředí. Těchto mezinárodních přehlídek se účastnila řada umělců jako vystavujících, teoretici zasedali v mezinárodních porotách a podobné formáty byly iniciovány i přímo v Československu. Dělo se tak v širokém rozptýlu, od podniků dosahujících mezinárodní úrovně, jakým je bienále grafického designu v Brně (od 1963 dodnes), nebo jediný ročník mezinárodního bienále mladých výtvarníků *Danuvius* v Bratislavě (1968), kterého se účastnili také zahraniční autoři, včetně například Franka Stelly,⁶ až po úzce specializované varianty, jakou bylo například trienále insitního umění v Bratislavě (1966–1972), jehož vznik vedl Miroslava Lamače ke smířnému povzdechnutí: „Svět chce bienále a trienále, tak ať máme také jedno v Bratislavě.“⁷ Vedle výstav s internacionální ambicí se zejména ve svobodnějším období kolem roku 1968 vyvinula i řada lokálních variant (např. *Pražský salon*, *Výzkumy grafiky* v Jihlavě ad.), zakládání bienálních prezentací tak můžeme vnímat jako dobový trend.

⁴ Lawrence ALLOWAY, *The Venice Biennale, 1895–1968. From Salon to Goldfish Bowl*, New York: New York Graphic Society 1968. Jedna z kapitol je věnovaná událostem v roce 1968: „The Biennial in 1968“, přetištěna in: FILIPOVIC–HAL–ØVSTEBØ, *Biennial Reader*, s. 136–149.

⁵ ALLOWAY, „The Biennial in 1968“, s. 137–138.

⁶ V úvodu katalogu se kurátor Lubor Kára dokonce přímo vymezuje vůči tomu, aby byla výstava vnímána jako „menší východní pendant pařížského bienále“. Viz Lubor KÁRA (ed.), *Danuvius 1968. Medzinárodné bienále mladých výtvarníkov* (kat. výst.), Bratislava: Dom umenia 1968, s. 5.

⁷ Miroslav LAMAC, „Z Prahy do Brna a Bratislavy“, *Literární noviny*, roč. 15, 1966, č. 42, s. 5.

Téměř žádná z těchto aktivit nepřetržovala, další pokusy o založení tradice přišly až po roce 1989.⁸

Důležitost velkých, opakujících se přehlídek je patrná také v dobové diskusi. V roce 1968 vyšla v časopise *Výtvarné umění* rozsáhlá anketa, která u nás poprvé v takové míře tematizovala zmíněný výstavní formát, konkrétně bienále v Benátkách a *documentu* v Kasselu.⁹ Materiál iniciovaný redakcí časopisu zahrnuje odpovědi českých (výjimečně slovenských) teoretiků a umělců i zástupců zahraniční kritiky a umění.¹⁰ K jeho vzniku vedlo zřejmě více důvodů. V roce 1968 se – na československé a později i české poměry ojediněle – na *documentě* v Kasselu objevili tři českoslovenští zástupci, a tedy bylo možné srovnávat účast na dvou prestižních mezinárodních přehlídkách. Velké výstavy také zrcadlily paradigmatický zlom v počínající dominanci amerického umění, který zde obecnost mělo možnost zažít na vlastní kůži. Rok 1968 byl rovněž provázen dramatickými politickými okolnostmi, jež se projevy i přímo v organizaci zmíněných výstav, a vedly k obecnějším otázkám po vztahu umění a společnosti. Především ale redakce reagovala na obecně zvyšující se zájem o tyto opakující se přehlídky.

Období druhé poloviny šedesátých let představovalo na dlouhou dobu nejotevřenější prostor, kdy se české a slovenské umění mohlo rozvíjet alespoň v částečném dialogu s aktuálním vývojem západního umění. I když v této době umělci vystavovali v zahraničí častěji než předtím, ať samostatnými prezentacemi, nebo na kolektivních přehlídkách, velkoformátové výstavy zůstávaly jednou z hlavních příležitostí, jak představit české a slovenské umění na mezinárodním poli, a navíc pravidelně. O československé participaci na mezinárodních přehlídkách zatím víme poměrně málo. Tento text se pokusí syntetizovat dostupné informace o účasti

⁸ Ať zaměřené na místní scénu (*Zvon*, 1994), nebo mezinárodně (*Praguebiennale*, 2003).

⁹ Giulio Carlo Argan, Davide Boriani, Dietrich Helms et al., „Benátky 68, Kassel 68“ (anketa), *Výtvarné umění*, roč. 18, 1968, č. 9–10, s. 454–493.

¹⁰ Pierre Restany, Giulio Carlo Argan, Michel Ragon, Werner Hofmann, Otto Piene, Oto Bihalji-Merin ad. Poměrně reprezentativní výběr zahrnoval kontakty získané nejpozději na mezinárodní konferenci výtvarných kritiků AICA, která se uskutečnila v roce 1966 v Československu.

československých umělců a umělkýň na čtyřech nejvýznamnějších velkoformátových výstavách ve druhé polovině šedesátých let: na bienále v Benátkách, Sao Paulu a Paříži a na *documentě* v Kasselu. Vedle nich byly v šedesátých letech určující i další pravidelné přehlídky, například bienále v San Marinu, bienále v Tokiu nebo *Nové tendence* v Záhřebu, na nichž se českoslovenští umělci rovněž výjimečně ocitli. Zmíněná tři bienále volím pro jejich prestiž, tradici, a také zejména proto, že se na nich Československo objevovalo ve sledovanou dobu opakovaně. Pro srovnání zařazuji i československou účast na *documentě* v Kasselu v roce 1968, i když se výstava nekonala v bienálním, tedy dvouletém rytmu, ani neobsahovala národní sekce. Konfrontace s výběrem kasselských kurátorů poslouží k porovnání s principy domácích preferencí. V textu se nebudu zabývat mezinárodními výstavami, které nezahrnovaly primárně volné umění, i když měly ve sledovaném období rovněž podstatný vliv, a například československé pavilony na *Expo 67* v Montrealu a *Expo 70* v Ósace paradoxně prezentovaly pokročilejší formy umění než bienální přehlídky. V jejich případě se politický zájem ukázat Československo jako co nejprogresivnější stát přímo odrazil v upřednostnění audiovizuálních novinek nebo monumentálních děl vzniklých pro daný prostor.¹¹

Ve většině případů je povědomí o československé účasti na čtyřech sledovaných přehlídkách teprve na začátku. Nejpodrobnější představu máme o benátském bienále, které bylo coby nejvýznamnější událost toho druhu ve své době nejvíce reflektované a obrazově dokumentované, existuje také monografie naší účasti.¹² Obraz bienále v Sao Paulu, bienále mladých v Paříži i *documenty* v Kasselu se teprve skládá – nevíme zatím například, jak

československé sekce přesně vypadaly a ve většině případů ani co se zde vystavovalo, hádat můžeme především z novinových zpráv a z katalogů výstav.¹³

Časové vymezení textu vychází ze situace na československé scéně, kdy změny ve Svazu československých výtvarných umělců po sjezdu v prosinci 1964 umožnily větší internacionalizaci scény a reorganizaci výstavního provozu, v důsledku čehož se začaly opatrně profilovat kurátorské osobnosti, které postupně proměňovaly i podobu výstav ve prospěch tematického zúžení a vlastní výpovědi.¹⁴ Konec tohoto období souvisí s pozvolným nástupem normalizace počátkem sedmdesátých let. Jistý předěl v tuto dobu nastává i v kontextu západních dějin výstav a kurátorství. S aktivitami Harald Szeemanna, zejména s jeho *documentou V* (1972), jejíž celek pevně koncipoval už jako kurátor na volné noze, symbolicky končí gründerská „první vlna bienálí“ a nastává vědomá práce s formátem.¹⁵ V textu se budu především zabývat otázkou, jak vůbec vypadaly československé příspěvky ve sledované době, jak aspekt mezinárodní reprezentace země a formát přehlídky ovlivňoval výběr umělců, a jaké byly mechanismy koncipování těchto státních (re)prezentací, včetně osobností komisařů výstav. Zajímá mě rovněž, jak si stály československé příspěvky v kontextu daných přehlídek a zda tento obraz připravený pro zahraniční publikum odrážel situaci na československé scéně.

Benátské bienále

Nejstarší a ve druhé polovině šedesátých let stále zdaleka nejprestižnější akce tohoto druhu, bienále v Benátkách, se konalo

¹¹ Srov. Terezie NEKVINDOVÁ, *Výstava versus výstavnictví. Československé pavilony na Expo 1967 v Montrealu a Expo 1970 v Ósace* (dizertační práce), Praha: Univerzita Karlova v Praze 2014 a *eadem*, „Umělci kurátory. Ještě k pavilonu ČSSR na Expo 70 v Ósace v kontextu československých výstav v zahraničí“, *Bulletin Moravské galerie v Brně*, 2015, č. 71, s. 30–47, kde je stručně naznačena i problematika sledovaná v tomto textu.

¹² Veronika WOLF, *Čestí a slovenští umělci na Bienále v Benátkách 1920–1970*, Olomouc: Univerzita Palackého 2005. Kniha přináší především cenné překlady materiálů z archivu bienále, ovšem postrádá interpretační rovinu.

¹³ Více jistě ukáže další archivní výzkum nebo zkoumání v archivech či pozůstalostech umělců. Také chybí komplexně zpracované dějiny českého a slovenského kurátorství. To však přesahuje rámec této studie.

¹⁴ Nároky vycházející ze současného kurátorství lze na činnost tehdejších komisařů, kteří zpravidla expozice připravovali v čele výstavních komisí, klást pouze částečně. Je ale oprávněné předpokládat, že měli při přípravě výstav rozhodující slovo.

¹⁵ Srov. Anthony GARDNER – Charles GREEN, „The Second Wave“, in: *Biennials, Triennials, and Documenta*, s. 17–108.

každý sudý rok od června do října v zahradách Giardini. Už od prvního ročníku (1895) se výstava skládala z částí v národních pavilonech, zaslaných participujícími státy, na jejichž podobu neměli organizátoři bienále vliv, a z výstavy v centrálním pavilonu, ovšem postrádající ústřední téma nebo výrazný kurátorský koncept. Pro Československo, přítomné na bienále už od svého vzniku a od roku 1926 navíc ve vlastním pavilonu, bylo velkou výhodou, že zde vystavovalo automaticky, navíc na ústředním místě mezi pavilony těch nejsledovanějších zemí.¹⁶ Podobně jako dnes bylo bienále v šedesátých letech příležitostí pro setkávání a místem pro „lukulské hody“ sběratelů, jeho kulturní moc jako přehlídky, která určuje chod výtvarného světa, však oslabovala.¹⁷ Na rozdíl od současné situace se v této době zájem obchodníků, umělců a teoretiků soustředil zejména na zahájení, a po něm návštěvnost výrazně opadala. Jindřich Chalupecký to přičítal „zašifrované řeči modernosti“, nesrozumitelné bezradným divákům, kterou zesilovala nekonceptční organizace přehlídky. Zpochybňoval též roli tvůrců národních expozic.¹⁸ Formát vystavování, zejména absenci zastřešujícího tématu, kritizoval i již zmíněný Lawrence Alloway.¹⁹ Po druhé světové válce posílila role muzeí i obchodníků s uměním, a bienále už nebylo jedinou událostí prezentující soudobé umění. Pouze informativní funkce bienále tedy přestala stačit. Ani institut udělování cen, i když dosud prestižní a silně určující (viz například divoce

¹⁶ Základní přehled o náplni československého pavilonu v této době podává WOLF, *Čeští a slovenští umělci*. Srov. Terezie NEKVINDOVÁ, „Československá účast na bienále v Benátkách v letech 1918–1993“, in: Milena BARTLOVÁ – Jindřich VYBÍRAL *et al.*, *Budování státu. Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2015, s. 335–342.

¹⁷ ALLOWAY, „The Biennial in 1968“, s. 145.

¹⁸ Jindřich CHALUPECKÝ, „Nové umění“, *Výtvarné umění*, roč. 18, 1966, č. 10, s. 487–500. V roce 1966 se na bienále objevilo 2785 děl od autorů a autorek ze 37 zemí, výstavu vidělo 181 383 návštěvníků, včetně 800 kritiků. Prodeje dosáhly 141 684 690 lir. Ve srovnání s *documentou IV* (1968), kterou vidělo 221 000 návštěvníků za zhruba tři měsíce, byla návštěvnost (v tomto případě za čtyři měsíce) skutečně nižší.

¹⁹ Alloway jako někdejší člen Independent Group, která počátkem padesátých let v Londýně přišla s převratným konceptem pojímajícím výstavu jako médium, bienále promýšlel z pozice insidera. V roce 1968 se měl jako kurátor Guggenheimova muzea v New Yorku podílet na expozici v americkém pavilonu, po neshodách s ředitelem muzea Thomasem Messerem nakonec nerealizovanou.

diskutovaná hlavní cena pro Roberta Rauschenberga, která v roce 1964 symbolicky potvrdila převahu amerického umění na světové scéně),²⁰ není podle Allowaye pro umělce dostatečným impulsem. Bienále, jak tvrdil, už nemůže být prostým součtem jednotlivých děl. Ve své rozsáhlosti podává určitou zprávu jako celek, který má větší výpovědní hodnotu než vystavené umění.²¹ Stále zřejmější to bylo také ve srovnání s kasselskými *documenta*. V roce 1964 i 1968 se časově překrývaly s *Benátským bienále*, a rozdíl mezi přehlídkou složenou z mnohohlasu jednotlivých národních pavilonů a výstavou s jednotící koncepcí, kriticky se zaměřující na čím dál současnější umění, byl tudíž dobře viditelný.

To, o čem psal Alloway, se ukáže v plné míře i pokud srovnáme bienále s nedalekým trienále v Miláně.²² Trienále bylo sice částečně komerčním veletrhem, který měl především podpořit obchod, ale s pojetím expozic a s celkem výstavy pracovalo mnohem komplexněji. Prezenci jednotlivých států v roce 1968 totiž doplnily hlavní tematická výstava nazvaná *Grande numero* věnovaná populační explozi, a individuální expozice jednotlivých umělců a architektů, vyzvaných pořadateli. Mezi architektky tehdy vynikl japonský metabolista Arata Isozaki se svou výtvarně působivou instalací zvukově-kinetického labyrintu z aluminiových panelů pokrytých obrazy vyvedenými sítotiskem, na němž spolupracoval s řadou umělců. Děsivá vize města budoucnosti připomněla tragédii v Hirošimě a rovněž reagovala na studentské protesty roku 1968.²³ Další spektakulární prezentaci předvedl italský architekt Giancarlo de Carlo, který svou expozicí řešenou jako filmová scéna s ulicí a barikádou

²⁰ Shrnutí pro českého čtenáře viz J., „Ještě jednou o skandálu v Benátkách“, *Výtvarná práce*, roč. 13, 1965, č. 3, s. 12.

²¹ ALLOWAY, „The Biennial in 1968“, s. 140–144.

²² *Quattordicesima Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna* (kat. výst.), Milán: Palazzo dell'arte al Parco 1968. Historie trienále viz Petra NOVÁKOVÁ, *Čeští a slovenští umělci na Triennale di Milano, 1923–1968* (diplomová práce), Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2012.

²³ Hans-Ulrich OBRIST, „Triennale di Milano 68. A Case Study and Beyond Arata Isozaki's Electronic Labyrinths. A 'MA' of Images“, in: Bruno LATOUR – Peter WEIBEL (eds.), *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, Cambridge, MA: MIT Press 2002, s. 360–383.

z aut taktéž tematizoval studentské protesty v Paříži a na německých univerzitách.²⁴ Účast progresivních architektů a architektonických ateliérů (kromě zmíněných také např. Aldo van Eyck nebo Archigram), koncepce expozic a zpracovávaná témata jsou podobná současnému architektonickému bienále v Benátkách (přehlídka architektury vznikla jako oddělená akce v roce 1980). Pokročilá koncepce se v českém prostředí setkala s nepochopením a dokonce byla vnímána jako fiasko: expozici britských brutalistních architektů Alison a Petera Smithsonových přirovnal komisař československé přehlídky Karel Hetteš hanlivě k Libereckým výstavním trhům a označil ji jako příliš „výstavnickou“, připomínající spíše výzdobu obchodního domu než uměleckou výstavu.²⁵

I když bylo bienále v Benátkách jako celek poměrně konzervativní, ke konci desetiletí začalo vycházet divákům vstřícnější spektakularitou a interaktivitou, jak v hlavní výstavě, tak i částečně v národních pavilonech. V roce 1966 se zde objevilo i několik prostředí koncipovaných jako celek, ať to byly participativní environmenty (Curt Stenvert, Julio Le Parc), nebo prostorové instalace (Lucio Fontana, Bruno Munari). Ty zaujaly Jindřicha Chalupeckého natolik, že ve své obsáhlé úvaze o benátském bienále, kterou nazval výstižně „Nové umění“, českému čtenáři vysvětloval hned na několika místech podstatu děl, jejichž „hmotnost je redukována tak daleko, že stavějí diváka vlastně před prázdno“.²⁶ Všimá si, že umělecké dílo je nově „výtvarnou událostí spíše než věcí“,²⁷ kdy hlavní roli hraje smyslové a tělesné vnímání, pohyb diváka a prožívání díla v čase. Přesto po celá šedesátá léta nepřekročila náplň československého pavilonu tradiční model prezentující jednotlivé obrazy a sochy. Výběr vystavujících se ve druhé polovině desetiletí zaměřil na aktuálnější umění, než bylo v poválečné historii zvykem.

²⁴ Karel HETTEŠ, „Vzrušené dny v Miláně“, *Výtvarná práce*, roč. 16, 1968, č. 16–17, s. 10. Angažovaný obsah ale neodradil demonstranty, aby Palazzo dell'Arte a výstavní areál, kde se triennale odehrávalo, na osm dní obsadili.

²⁵ *Ibid.*, s. 10.

²⁶ CHALUPECKÝ, „Nové umění“, s. 490.

²⁷ *Ibid.*, s. 487.

Zatímco předtím reprezentovali Československo umělci několika generací, z nichž se někteří narodili i před téměř sto lety, na konci šedesátých let to byli umělci střední generace, většinou mezi třicítkou a padesátkou.

V letech 1966 a 1968 koncipoval československý pavilon ředitel Slovenské národní galerie Karol Vaculík, který zde při první příležitosti soustředil výhradně díla od autorů ze Slovenska.²⁸ Pokusil se zde o reprezentativní genealogii slovenského moderního umění s důrazem na lidové umění a folklor – od jeho zakladatelů (Ľudovít Fulla, Miloš Bazovský) až po nejmladší generaci narozenou ve dvacátých a třicátých letech (Vladimír Kompánek, Milan Paštéka nebo Milan Laluha).²⁹ V textu k výstavě se Vaculík vymezil vůči široce rozkročeným přehlídkám, které byly do té doby obvyklé: „expozícia [...] nechce byť rôznorodou mozaikou názorov a tvorivých postupov. Je založená vedomo na vyhranenom ideovo-umeleckom prúde [...]“.³⁰ Doma se však nesetkal s pochopením: Jindřich Chalupecký mu vyčítal lokálnost námětu, nesrozumitelnou pro internacionální publikum, i „špatný výběr“ autorů,³¹ Ludmila Vachtová hodnotila pavilon jako ztracenou příležitost v době, kdy se umění z Československa začíná prosazovat v zahraničí.³² „Muzeálnost celkovej koncepcie“ pozitivně nehodnotil ani slovenský kritik Tomáš Štraus, i když vyzdvihl pokus o tematické zaměření, první v poválečné historii našeho pavilonu.³³ Expozice zarazila i část zahraničního

²⁸ Včetně nominování slovenské zástupkyně komisaře, kterou byla historička umění a Vaculíkova pozdější manželka Ludmila Peterajová. Vystavující: Miloš Bazovský, Ľudovít Fulla, Viliam Chmel, Vladimír Kompánek, Jozef Kornučik, Milan Laluha (získal zde Cenu Osvalda Liciniho), Peter Matejka, Milan Paštéka, Rudolf Uher. Výstava byla následně reinstalována v SNG v Bratislavě, viz *Československá expozícia na XXXIII. Biennale Venezia 1966* (kat. výst.), Bratislava: SNG 1967.

²⁹ Okolnosti instalace výstavy, kdy kvůli nedostatku finančních prostředků Vaculík vezl do Benátek svou škodovkou doma ušité plátno na odstínění proskleného stropu nebo spolu se svými spolupracovníky cídil pavilon, živě vylíčila ve své vzpomínce Ludmila PETERAJOVÁ, *Nepýtaj sa na svoj osud... Život a dielo Karola Vaculíka*, Bratislava: Petrus 2005, s. 184.

³⁰ *Československá expozícia na XXXIII. Biennale Venezia 1966*, nestr.

³¹ CHALUPECKÝ, „Nové umění“, s. 500.

³² Ludmila VACHTOVÁ, „Třicáté třetí BB“, *Kulturní tvorba*, roč. 4, 1966, č. 28, s. 14. Měla zřejmě na mysli *Tschechoslowakische Kunst heute: Profile V* (Bochum, 1965) nebo právě otevíranou *Tschechoslowakische Kunst der Gegenwart* (Berlin, 1966).

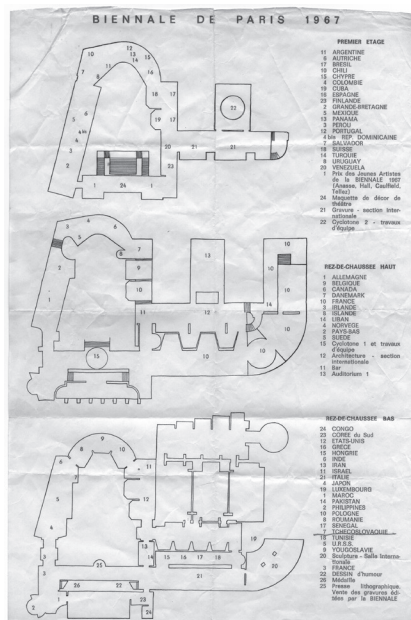
³³ Tomáš ŠTRAUS, „Slovenskí umelci v Benátkach“, *Pravda*, roč. 47, 1966, č. 277, s. 2.



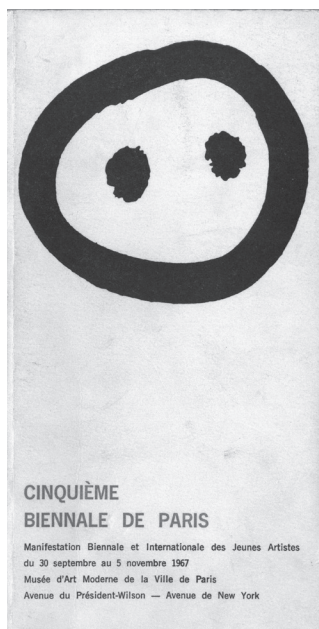
Československý pavilon na bienále v Benátkách, 1966.
Foto: Slovenská národná galéria v Bratislave.



Výstavní prostory bienále v Parque Ibirapuera
v São Paulo, nedatováno. Foto: Archiv Národní
galerie v Praze.



Plánek výstavy 5. *biennale mladých* v Paříži, 1967.
Československá sekce se nacházela v přízemí
(č. 7), sál s diaprojekcí *Travaux d'équipe* v prvním
patře (č. 22). Foto: archiv Miroslava Masáka.



Obálka katalogu 5. *biennale mladých* v Paříži, 1967.
Foto: archiv Miroslava Masáka.



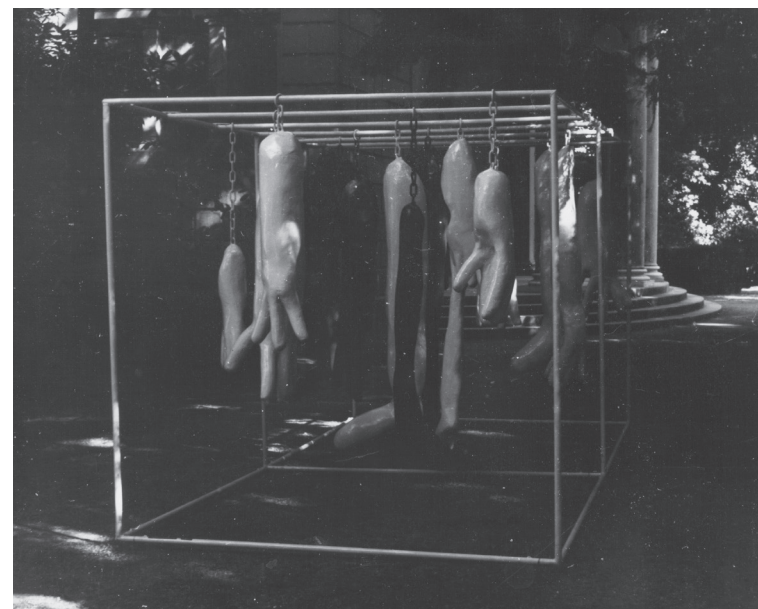
Jiří Kotalík (druhý zleva) při prohlídce
československé sekce na bienále v São Paulo, 1965.
Foto: Archiv Národní galerie v Praze.



Československá sekce na bienále v Sao Paulo, 1959.
Foto: Archiv Národní galerie v Praze.



Československý pavilon na bienále
v Benátkách, 1970. Foto: Archiv Národní galerie
v Praze.



Objekt Jozefa Jankoviče v předpolí
československého pavilonu na bienále
v Benátkách, 1970. Foto: Archiv Národní galerie
v Praze.

publika.³⁴ Vaculíkův poměrně radikální koncept, posilující sebe-uvědomění slovenské scény, vzbudil živou diskusi i v rámci Svazu československých výtvarných umělců.³⁵ Pavilon je třeba spíše vnímat jako zprávu pro naše prostředí a příspěvek k diskusi o rovnoprávném zastoupení obou národů (nejen) na reprezentaci státu v zahraničí, jež vyvrcholila vyhlášením federace v roce 1969. Na předchozích i následujících výstavách, které měly v zahraničí představit Československo, byla většinou slovenská scéna upozaděná, ne-li zapřená zcela.³⁶ Za pozornost stojí také instalace výstavy, na poměry československého pavilonu ji Vaculík pojal nezvykle moderně: ve vzdušném prostoru pavilonu levitovaly panely s dvourozměrnými exponáty na subtilních kovových vertikálách, spuštěných od stropu k zemi.³⁷ Avšak to, co bylo vystaveno, většinou nepřesáhlo konvenční rámec a v kontextu bienále působilo neaktuálně. Více než polovina děl vznikla v předchozích desetiletích, přičemž někteří z umělců se v pavilonu uplatnili již v minulých ročnících.

Revoluční dění roku 1968 přicházející z Paříže a New Yorku zasáhlo také Benátky a vynutilo si určité změny v organizaci bienále. Na čas jej obsadili místní studenti Accademia di Belle Arti, okupující také vlastní školu. Protestovali proti vzrůstajícímu turismu, komerčnímu aspektu přehlídky a celkové podobě provozu umění. Druhá internacionála situacionismu přišla s výzvou „Ve stopách Courbetových“, kdy nabádala umělce, aby vystavovali mimo bienále, podobně jako si Gustave Courbet v roce 1855 otevřel poblíž dějiště světové výstavy v Paříži svůj pavilon *Realismus*. Významnou roli v těchto protestech vedených z větší části adepty umění sehrála palčivá otázka týkající se pozice benátské přehlídky v systému zhodnocování umění a určité symbiózy bienále s uměleckým trhem. V důsledku protestů si někteří autoři z už nainstalované

výstavy odnesli svá díla a bienále bylo po vernisáži na několik dní uzavřeno. Po znovuotevření areál Giardini strážila policie a další protesty měly spíše charakter neškodného happeningu, když demonstrující policisty apropriovali a prohlásili je za výstavní objekty nebo vodu v Grand Canale obarvili na zeleno.³⁸ Výsledkem těchto bouří bylo mj. zrušení udělování cen a také opuštění konceptu prodeje vystavených děl.³⁹ To, proti čemu demonstranti protestovali, bylo v přesném protikladu k vývoji v Československu: haněli komerci, zatímco u nás se v mírně uvolněných poměrech právě rozvíjel umělecký trh, a stejně tak hlasy proti liberalismu narážely na obavu z centrálního řízení v československé době provozu umění.⁴⁰ Tyto události paradoxně zastínily první skutečný pokus o reformu výstavy, když tematická expozice v hlavním pavilonu v Giardini ukázala průřez uměním zhruba z posledních dvou desetiletí. Praviděpodobně právě zde vystavoval také Jiří Kolář, který byl na tomto ročníku zastoupen.

V roce 1968 mohl komisař našeho pavilonu, kterým se stal navzdory kritice opět Karol Vaculík, pracovat i s faktem, že československé umění bylo po kongresu AICA v Praze v roce 1966 lépe známé zahraničním odborníkům, a tak výběr zúžil na čtyři umělce narozené na přelomu dvacátých a třicátých let dvacátého století, u nichž rovněž dbal na rovnocenné zastoupení české a slovenské scény: přizval dva malíře, Františka Ronovského a Rudolfa Krivoše, sochaře Vladimíra Preclíka a grafika Albína Brunovského. Redukce vystavujících byl poměrně radikální krok a v kontextu československého pavilonu nadlouho výjimečný, navíc se tak v pavilonu prvně objevili umělci stejné generace, a ještě k tomu třicátníci. Sevřenější koncepci spojovalo téma člověka, jeho vnitřních konfliktů

³⁴ Jak dokládají ŠTRAUS, „Slovenskí umelci v Benátkach“, s. 2 a WOLF, „Čeští a slovenští umělci na Bienále v Benátkách 1920–1970“, s. 377–378.

³⁵ Na výtky Karol VACULÍK reagoval článkem „O jednom Biennale a atmosféře okolo neho“, *Kultúrny život*, roč. 22, 1967, č. 10, s. 10.

³⁶ Viz např. Marián VÁROSS, „Benátske bienále 1966. O malbe aj o inom“, *Výtvarný život*, roč. 11, 1966, č. 9, s. 328–335.

³⁷ Fotografická dokumentace je uložena ve Fondu Karola Vaculíka v SNG v Bratislavě.

³⁸ Fotografie z okupovaného bienále vyšly mj. na předsádce časopisu *Výtvarné umění*, 1968, č. 9–10. Viz též vzpomínky Ludmily PETERAJOVÉ, „Nepýtaj sa na svoj osud...“, s. 194–198.

³⁹ ALLOWAY, „The Biennial in 1968“, s. 145–149. Srov. Eva PETROVÁ, „Bienále, nebo happening?“, *Výtvarná práce*, roč. 16, 1968, č. 16–17, s. 11 a č. 18, s. 8–9; Arsén POHRIBNÝ, „34. Biennale v 15 bodech“, *Sešity pro mladou literaturu*, roč. 3, 1968, č. 23, s. 54–55.

⁴⁰ PETROVÁ, „Bienále, nebo happening?“, s. 8–9. Okupování bienále demonstranty má svůj hořký protiklad v doslovném okupování výstavy *Nová citlivost* v pražském Mánesu v srpnu 1968 vojsky Varšavské smlouvy.

a dramati.⁴¹ I když na celém bienále převažovaly prostorové objekty, environmenty či audiovizuální prostředí, expozice nepřekročila tradiční schémata. Určitým vybočením bylo nainstalování obrazů Františka Ronovského v linii těsně vedle sebe.⁴² Množství Preclíkových dřevěných soch (snad doplněných i fotografickou dokumentací) údajně přehlušilo soubory Brunovského a Krivoše.⁴³ Zvolení autoři byli sice ve své době poměrně úspěšní v zahraničí (zejména Brunovský a Preclík, který navíc na bienále obdržel Cenu Akston za sochu *Staré provensálské město*, spojenou i s výrazným finančním obnosem), ale dohromady nereprezentovali jasný výtvarný názor. Přesto recenzentka Eva Petrová pavilon chválila jako „rozhodný krok [...] od pozice výtvarné rozvojovosti na místo vlastního sebeuvědomění“,⁴⁴ i když si stěžovala na technický stav pavilonu. V jeho jediné, nečleněné místnosti nebylo zatím možné „předvést perfektní expozici“, jak napsala Petrová, a zároveň se otázala, „proč má tento handicap postihovat právě výtvarné umění a právě té země, která si zakládá na slávě výstavnictví“. ⁴⁵ I když se celá přehlídka odehrávala ve vzrušené atmosféře a v době trvání bienále nastala okupace Československa, do pavilonu se politické okolnosti nijak nepromítly.

V roce 1970 se bienále ocitlo na rozcestí. Protesty na předchozím ročníku i postupující nároky na výstavu jako kritický formát, které se prosazovaly zejména na *documentě*, způsobily, že alespoň centrální pavilon byl prvně kurátorovaný (i když první tematické bienále proběhlo až v roce 1976). V roce 1970 pojal kurátoři Umbro Apollonio a Dietrich Mahlow výstavu umění posledních padesáti let jako otevřené výzkumné pole, jako sérii „modelových příkladů“, ilustrujících sledované ideje. Ve spolupráci s architekty expozice Davidem Borianim a Liviem Castiglioniem vytvořili

multidisciplinární prostor plný debat, přednášek, koncertů, promítání, happeningů. Diváci mohli též sledovat umělce při práci nebo si vyzkoušet možnosti nových technologií v místnosti s kamerou napojenou přímo na televizor.⁴⁶ Národní expozice organizátoři vyzvali, aby se připojily k proměně bienále v dynamičtější a experimentálnější strukturu.

Československý pavilon snahu o proměnu bienále nerefletoval, potýkal se s vlastními problémy, a nakonec byl otevřen se zpožděním.⁴⁷ Pražský kurátor Luděk Novák, který byl o dva roky dříve v Benátkách Vaculíkovým zástupcem, představil umělce vyjadřující se od neokonstruktivistických poloh až po novou figuraci.⁴⁸ I když se pokusil ukázat, co se aktuálně v umění děje, jeho snaha postihnout od všeho trochu znemožnila jasné vyznění pavilonu. Nebyla to zřejmě Novákova bezradnost, ale tehdejší konvence dostát kýžené objektivitě. Jako kurátor měl své osobní preference, odborně se zaměřoval na figurativní tendence v umění, v Československu právě diskutované i díky výstavě *Nová figurace*, kterou uspořádal s Evou Petrovou v roce 1969 v Máněsu.⁴⁹ V Benátkách vytvořil instalaci hutný pelmel,⁵⁰ v němž se na stěnách mísily lyrické krajiny Jiřího Johna, koláže Jiřího Koláře,⁵¹ dřevěné asambláže Libora Fáry a obrazy Vladimíra Jarcovjaka. Stejně tak sochy hovořily různým jazykem: vedle sebe stála konstruktivistická plastika Karla

⁴¹ *Tchécoslovaquie XXXIV. Biennale Venezia* (kat. výst.), Bratislava: SNG 1968, nestr.

⁴² Fotografie z výstavy publikována u článku Evy PETROVÉ, „Bienále, nebo happening?“, s. 11.

⁴³ VÁROSS, „Benátske bienále 1968 čiže problémy sa prehlbujú“, s. 452–456.

⁴⁴ PETROVÁ, „Bienále, nebo happening?“, s. 9. V tomto případě je nutno doplnit, že byla partnerkou zástupce komisaře recenzovaného pavilonu, Ludka Nováka.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Vittoria MARTINI, „1970: A Biennale in Search of Itself“, in: Jens HOFFMANN (ed.), *The Exhibitionist. Journal on Exhibition Making – The First Six Years*, New York: The Exhibitionist 2017, s. 865–875.

⁴⁷ Jozef Jankovič hovořil o politických důvodech, pro něž byl pavilon v době nastupující normalizace zpřístupněn až na základě tlaku odborné veřejnosti ze zahraničí a s téměř měsíčním zpožděním, viz Jana GERŽOVÁ, „Bienále je iba jedna z mnohých minulých a budoucích výstav [Rozhovor s Jozefem Jankovičem]“, *Profil*, 1995, č. 1–2, s. 80. Veronika Wolf ovšem na základě korespondence dochované v archivu bienále naznačuje spíše problémy praktického rázu, viz „WOLF, Čeští a slovenští umělci na Bienále v Benátkách 1920–1970“, s. 403–407.

⁴⁸ Vystavující: Libor Fára, Zdena Fibichová, Jozef Jankovič, Vladimír Jarcovják, Jiří John, Jiří Kolář, Karel Malich, komisař: Luděk Novák, zástupkyně komisaře: Ludmila Peterajová.

⁴⁹ Viz také jeho text Luděk NOVÁK, „Osudy figurace“, *Výtvarné umění*, roč. 16, 1966, č. 6–7, s. 271–281 nebo kniha *idem*, *Nová figurace*, Praha: Obelisk 1970.

⁵⁰ Fotografická dokumentace je uložena ve Fondu Ludka Nováka v Archivu Národní galerie v Praze.

⁵¹ Jednu z koláží, *Snící katedrálu* (1964–1968), předtím Kolář vystavil už v Sao Paulu. Bylo by zajímavé sledovat migraci děl na těchto výstavách, pokud se tak dělo i v jiných případech, což je však nad rámec této studie.

Malicha, kontemplativní stély Zdeny Fibichové z bílého cementu a početně nejvíce zastoupené expresivní figurativní asambláže Jozeфа Jankoviče, jejichž „agresivní řeč“ měla podle Rudého práva popírat funkčnost celku.⁵² Ve skutečnosti instalace Jankovičových objektů umístěných bez soklů přímo na podlahu byla na zvyklosti našeho pavilonu vítanou změnou.⁵³ Novák se nebál využít také prostranství před pavilonem a umístit některé Jankovičovy a Fibichové sochy sem, do přírodního rámce (osmělit se mohl mj. díky nastupujícímu trendu exteriérových výstav sochařství).⁵⁴ Nutno zdůraznit, že Zdena Fibichová byla na benátském bienále od roku 1938 (!) první českou umělkyní, která se v našem pavilonu mezi vystavujícími muži objevila.⁵⁵ Výrazná genderová nerovnost (i v případě komisařek-kurátorek) je v těchto letech typická i pro další jmenované přehlídky a zasloužila by si samostatný rozbor.

Bienále v Sao Paulo

Vznik saopaulského bienále v roce 1951 inicioval brazilsko-italský obchodník Francisco Matarazzo Sobrinho.⁵⁶ Z benátského bienále jako svého předobrazu převzalo strukturu přehlídky s národními expozicemi, pokračovalo tedy ve sto let starém modelu, který se ustavil se vznikem světových výstav. Vzájemně nesouvisející sekce jednotlivých států zkopírovaly i princip mírového soutěžení, vyjádřeného – podobně jako v Benátkách – udělováním cen. I když byly ceny už ve své době kritizovány jako anachronické a ze své

podstaty nejsou uměleckému vyjádření vlastní, dodnes se obecně pokládají za etalon míry úspěchu Československa v mezinárodním kontextu a v portfoliích umělců zaujímají významné místo. Při jejich hodnocení je však nutno vzít v potaz fakt, že jejich udělení ovlivňovala nejen otázka umělecké kvality, ale i politické a další okolnosti, jak to lapidárně vyjádřil Jiří Kotalík v roce 1967: „Po úspěších, které jsme sklídili na předchozích Bienale [v Sao Paulu ...] nebylo možno letos, reálně vzato, očekávat některou z hlavních cen; tím spíše, že letos poprvé, při zúžení poroty, nebylo počítáno s naším zástupcem [...]“.⁵⁷

Pro Brazílii, jihoamerickou velmoc ležící na periferii uměleckého světa, měla přehlídka klíčovou úlohu: pomohla internacionalizovat domácí scénu, prosadit Sao Paulo jako mezinárodní umělecké centrum a etablovat zde abstrakci jako umělecký názor. Expozice Maxe Billa v roce 1951 ovlivnila celou novou generaci brazilských autorů, jako byli Lygia Clark nebo Hélio Oiticica, kteří ve své tvorbě rozvíjeli neokonkretismus a médium environmentu, jež se v průběhu šedesátých let staly těžištěm bienále. Brazilské prostředí se tehdy dostalo do živého kontaktu s vývojem západního umění. Předpokladem tohoto rozvoje byly příznivé ekonomické podmínky a rostoucí trh s uměním v době poválečné konjunktury Brazílie.⁵⁸ Bienále, které se konalo vždy od září do prosince každý lichý rok, aby se nepřekrývalo s Benátkami, se účastnila řada států ze všech kontinentů, včetně zemí ze socialistického bloku. Ve srovnání v Benátkami zde byla účast ještě širší, zejména o zástupce třetího světa. Pro svět rozdělený železnou oponou představovalo brazilské bienále neutrálnější půdu ke konfrontaci. I zde byly jednotlivé národní reprezentace zodpovědné za výběr svých umělců a stejně jako v Itálii byla výstava prodejní, a to po celá šedesátá léta. Bienále mělo

⁵² Jiří HLUŠIČKA, „Krise benátského bienále“, *Rudé právo*, roč. 51, 1970, 10. října, č. 241, s. 5.

⁵³ Jankovič pojal svou prezentaci ambiciózněji než ostatní, včetně samostatného barevného katalogu ve francouzštině, který si vydal zřejmě pro účely jednání se zahraničními galeristy: Jankovič, *Tchécoslovaquie, XXXVe Biennale Venezia 1970*, další údaje neuvedeny. Samostatný katalog ve francouzštině vydal i při příležitosti účasti na VI. pařížském bienále mladých: Jankovič, 1969, další údaje neuvedeny.

⁵⁴ V českém prostředí viz například série sochařských výstav, kterou připravily Ludmila Vachtová a Hana Seifertová v letech 1964–1969 v Liberci.

⁵⁵ V roce 1962 zde vystavovala slovenská ilustrátorka a grafička Viera Gergelová, která byla zároveň zástupkyní komisaře.

⁵⁶ Dobové katalogy jsou v elektronické podobě k dispozici na: <http://www.bienal.org.br/publicacoes.php> (cit. 2. 12. 2018).

⁵⁷ Jiří KOTALÍK, *Zpráva o cestě do Sao Paolo ve dnech 18.–27. 9. 1967*, Archiv Národní galerie v Praze, fond Jiří Kotalík (1920–1996), Dokumentace zahraniční spolupráce – Brazílie, př. č. 3719 (částečně uspořádáno).

⁵⁸ Vinicius SPRICIGO, „Vision and Appropriation. Brazil's Modernism and the Sao Paulo Biennial“, in: Ulrike GROOS – Sebastian PREUSS (eds.), *German Art in São Paulo. Deutsche Kunst auf der Biennale / German Art at the Biennial 1951–2012*, Ostfildern: ifa – Berlin: Hatje Cantz 2013, s. 53–60.

mnohem širší záběr než jeho vzor, paralelně se zde prezentovala i scénografie, hudba, literatura nebo architektura ve svých samostatných sekcích. Oddíl výtvarného umění se dělil na brazilskou část, zahraniční část s národními expozicemi a na speciální výstavy především historického umění. Na rozdíl od benátského bienále neměly země k dispozici vlastní pavilony, vše se odehrávalo pod jednou střechou: od roku 1957 v Parque Ibirapuera v modernistické budově, jejíž interiér architekti Oscar Niemeyer a Hélio Uchôa složitě vytvarovali ze spleti zakřivených ramp a sloupů. Dějiště výstavy se nacházelo mimo centrum města, kam si našli cestu spíše zainteresovaní. Lawrence Alloway proto bienále podezíral, že jeho hlavním výstupem má být katalog (na svou dobu velice objemný) a udělení cen, dobré do portfolií umělců, ale „jako výstava je svým způsobem fikcí“.⁵⁹ Srovnání jihoamerického epigona s benátským předobrazem Alloway v roce 1968 odmítl jako absurdní, což jeho kritiku nejstaršího bienále zrelativizovalo: tvrdil, že v Benátkách je k vidění kvalitnější umění, má lepší organizaci a celkový výsledný efekt je nesrovnatelně jiný.⁶⁰

Československo se účastnilo saopaulského bienále pravidelně od roku 1957. V průběhu šedesátých let každé dva roky zajistilo výtvarnou expozici, v některých případech se podílelo i na dalších částech přehlídky. Ovšem jak přesně jednotlivé ročníky vypadaly, není dnes zcela jasné, fotografická dokumentace je nedostatečná.⁶¹ Po celé období byl komisařem expozice výtvarného umění Jiří Kotalík, od roku 1967 ředitel Národní galerie v Praze, který měl předchozí zkušenosti s organizací benátského bienále.⁶² Stejně jako v případě benátského bienále se jednalo o státní reprezentaci,

a tedy i o funkci spojenou s kulturní diplomacií. V roce 1965, kdy se na bienále ve větší míře představil pop-art a op-art, se Československo prezentovalo početnou přehlídkou malířů a grafiků několika generací ukazující mj. tvorbu někdejších členů Skupiny 42 (jejímž byl Kotalík členem) nebo zakladatelů slovenské moderny.⁶³ Československé prezentaci dominovaly skleněné vitráže od Reného Roubíčka a dvojice Jaroslava Brychtová a Stanislav Libenský (na bienále oceněné),⁶⁴ jejichž monumentální práce byly v šedesátých letech základem všech tří československých pavilonů na poválečných světových výstavách. Jelikož v oficiálním katalogu bienále nejsou uvedeni, změna koncepce nastala zřejmě na poslední chvíli.⁶⁵ Všehochuť expozice byla nejen určitým rysem Kotalíkova rukopisu, jak je vidět i na příkladu následujících expozic, ale v Sao Paulu byla vlastní většině národních přehlídek (kromě zacílenější expozice USA).⁶⁶ Pierre Restany ji ale naopak v kontextu bienále považoval za vyváženou a především ocenil zařazení objektů ze skla.⁶⁷

O dva a čtyři roky později sáhl Jiří Kotalík k užšímu počtu mladších umělců (narozených ve dvacátých a třicátých letech), kteří zastupovali o něco aktuálnější pohled. V roce 1967 zařadil také díla tří sochařů, i když bylo dosud zvykem posílat do vzdálené země lodí přes oceán většinou dobře skladné dvourozměrné práce. Největšími soubory se představili malíř Milan Láluha a sochař Vladimír Preclík. Výběr jako celek však nesdělával výrazný názor, i když si komisař pochvaloval, že expozice „působila kladně a vážně bez nadbíhání chvilkovým módám“;⁶⁸ i český recenzent ji hodnotil

⁵⁹ ALLOWAY, „The Biennial in 1968“, s. 138. Mělo to ale podle Allowaye zajímavý efekt: katalogy zejména ze Sao Paula, ale i z Benátek, zvýšily laťku u uměleckých katalogů vydávaných v USA. Začaly vycházet objemnější publikace s lepší dokumentací a kvalitnějšími texty.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ I když řadu dosud neznámých snímků uchovává Fond Jiřího Kotalíka v Archivu Národní galerie v Praze.

⁶² Organizačně výstavu zajišťovala Správa kulturních zařízení, spadající pod Ministerstvo školství a kultury, technicky národní podnik Výstavnictví. Kotalík výstavu připravoval společně s výstavní komisí, v níž např. v roce 1965 byli V. Bednář, František Gross, Karel Hetteš, Jiří John a Lubor Kára.

⁶³ Katalog uvádí tato jména: Miloš Bazovský, Ferdinand Hložník, František Hudeček, František Jiroudek, Bohdan Lacina, Kamil Lhoták, Milan Paštéka, Jaroslav Paur, Jaroslav Šerých, Zdeněk Sklenář, Viera Bombová, Albin Brunovský, Karel Hruška. Kromě toho se Československo účastnilo sekce scénografie (Pavol Gábor, Ján Hanák, Mikuláš Kravjanský, Vladimír Suchánek, Oto Šujan, Ladislav Vychodil), typografie (Oldřich Hlavsa) a mezinárodní výstavy surrealismu. Srov. RŠ, „Československo na bienále v Sao Paulo“, *Výtvarná práce*, roč. 13, 1965, č. 19, s. 7.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Záběr do expozice skla byl publikován ve *Výtvarné práci*, roč. 14, 1966, č. 2, s. 2.

⁶⁶ Pierre RESTANY, „Bienále v Sao Paulu – klíčová událost uměleckého světa“, *Výtvarná práce*, roč. 14, 1966, č. 1, s. 12.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ KOTALÍK, *Zpráva o cestě do Sao Paulo*.

pozitivně.⁶⁹ Československá sekce nedisponovala velkým prostorem, instalaci provedla Kotalíkova bratislavská zástupkyně Ludmila Peterajová a sochař Vladimír Preclík.⁷⁰ V tomto roce na bienále chyběla kromě architektonické i divadelní sekce. Ta se uskutečnila podle československo-brazílské dohody v Praze jako první ročník *Pražského Quadriennale*, a založila tak tradici významné mezinárodní přehlídky.⁷¹

Roku 1969 zažilo bienále jednu ze svých největších krizí, když vlivný francouzský kritik Pierre Restany na protest proti vojenské diktatuře, která ovládala Brazílii už několik let, inicioval bojkot bienále. Díla nevystavila řada brazilských umělců ani zahraničních zástupců, včetně těch nejdůležitějších z Francie a USA, a bienále ztratilo svou prestiž (z izolace se ho neúspěšně pokoušel vyvést Vilém Flusser v roce 1973 redefinováním přehlídky jako experimentální laboratoře, z projektu však předčasně odstoupil).⁷² Československo se naopak ukázalo ve velké šíři, aniž by českoslovenští zástupci problematické okolnosti přehlídky oficiálně vzali v potaz. Rozmnožil se i seznam prezentovaných médií: komisař Kotalík vystavil koláže a objekty Jiřího Koláře, kinetické plastiky Milana Dobeše a mobily Jiřího Nováka, poháněné elektřinou. Doplnily je figurální malby Michala Jakabčice a Františka Ronovského a geometrické fragmenty písmen Miloše Urbáska. Vznikl tak poměrně nesourodý celek. Vedle výtvarného umění připravili reprezentativní expozici přední čeští a slovenští architekti, autoři nejvýznamnějších soudobých zakázek,⁷³ a rozsáhlá byla i divadelní sekce s návrhy kostýmů Ludmily Purkyňové a zejména s retrospektivou scénografa Vladimíra Nývltu.⁷⁴ Českoslovenští umělci patřili mezi vystavujícími

k těm viditelným, Jiří Kolář a Vladimír Nývlt získali jedny z hlavních cen a k národní sekci vyšel i samostatný katalog.⁷⁵ Otázkou ovšem zůstává, zda by bylo Československo na tomto ročníku tak úspěšné, kdyby bylo bienále v jiné situaci.

Pařížské bienále mladých

Pro nejmladší generaci umělců představovalo zřejmě nejzajímavější výstavní událost *Pařížské bienále mladých*, které se v Muzeu moderního umění města Paříže konalo vždy zhruba v říjnu lichého roku. Bylo tedy ze všech těchto přehlídek nejkratší a se saopaulským bienále se částečně časově překrývalo. Vzniklo pod patronací historika umění a tehdejšího ministra kultury André Malrauxe v roce 1959 ve snaze udržet předválečnou pozici Paříže jako centra světového umění, ohrožovanou razantním nástupem nejen amerických umělců, ale i amerických soukromých sběratelů a galeristů. Jak se píše v předmluvě prvního katalogu, Francie se rozhodla reagovat na stoupající důležitost bienále v Benátkách a Sao Paulu, a nezůstat mimo toto aktuální dění. Bienále v Paříži na rozdíl od jmenovaných přehlídek „nesvítilo jasně hvězd“⁷⁶ umělců střední a starší generace, ale soustředilo se na autory od dvaceti do pětatřiceti let s cílem poskytnout těmto zatím neetablovaným tvůrcům příležitost prezentovat se na mezinárodní přehlídce. Od druhého ročníku přibýly národní sekce, později bienále zahrnovalo nejen výtvarné umění, ale také film, hudbu a divadlo. Pařížské bienále ukazovalo především situaci na evropské scéně, respektive okruh hlavních vystavujících se pohyboval kolem francouzských nových realistů

⁶⁹ Miroslav LAMAČ, „Nona Bienal de Sao Paulo II“, *Výtvarná práce*, roč. 15, 1967, č. 23, s. 12.

⁷⁰ Preclík tak mohl zároveň retušovat své práce, poškozené při transportu lodí. Co se týče technické spolupráce při instalaci, spoléhal se Kotalík po řadu ročníků na v Brazílii usedlého krajana K. Veselého, viz KOTALÍK, *Zpráva o cestě do Sao Paulo*.

⁷¹ Ondřej SVOBODA (ed.), *50 years of PQ*, Praha: Institut umění – Divadelní ústav 2017, s. 8. Za tuto informaci děkuji Martinu Bernátkovi.

⁷² SPRICIGO, „Vision and Appropriation“, s. 53–60.

⁷³ Vladimír Dědeček, Ferdinand Milučký, Karel Hubáček, Karel Filsak, Jan Šrámek ad.

⁷⁴ Vladimír BURDA, „Vladimír Nývlt o Sao Paulu“, *Výtvarná práce*, roč. 16, 1969, č. 14–15, s. 1.

⁷⁵ *X Bienal de São Paulo. Tchecoslováquia* (kat. výst.), místo vydání a nakladatelství neuvedeno, 1969, s texty Jiřího Kotalíka, Jiřího Mašína, Miroslava Míčka a Mariana Városee. Posledně jmenovaný byl členem devítičlenné mezinárodní jury, která ocenila Jiřího Koláře, ovšem vinou československých úřadů na bienále nebyl přítomen. V jury pro scénografii, která udělila jedno z hlavních ocenění Vladimíru Nývtovi, zasedal Jiří Kotalík. S oceněním se pojila i finanční odměna, která představovala poměrně velký obnos (např. 2500 amerických dolarů pro Jiřího Koláře).

⁷⁶ <http://archives.biennaledeparis.org/fr/1959/index.htm> (cit. 1. 12. 2018). Informace o jednotlivých ročnících včetně úvodních textů katalogů viz: <http://archives.biennaledeparis.org/> (cit. 1. 12. 2018).

v čele s Pierrem Restanym. Organizátoři se snažili o vyvážení různých pohledů: třetinu děl vybírali mladí kritici, třetinu mladí umělci a třetinu sami pořadatelé.

Pro československé umění znamenalo bienále příležitost uvést nejmladší tvůrce do mezinárodního kontextu i zvýraznit Československo na pomyslné mapě dění: Luděk Novák se v polovině šedesátých let dokonce domníval, že Československo patřilo na bienále „k zemím, jež překvapily jako nová centra aktivity.“⁷⁷ Po sledovanou dobu zde vystavovali umělci narození ve třicátých a čtyřicátých letech dvacátého století, byla to tedy z podstaty věci jiná generace než na dalších mezinárodních výstavách, i když i na nich se nejmladší autoři objevovali.⁷⁸ V roce 1965 účast na pařížském bienále uvedla bohatý proud výstav českých a slovenských umělců v Paříži, který v roce 1966 vyvrcholil historickou výstavou *Paris–Prague 1906–1930*.⁷⁹ Malíř a komisař československé účasti Jaroslav Šerých sám teprve nedávno překročil hranici 35 let, určenou pro vystavující. Je otázkou, proč se komisařem stal právě Šerých, který se téhož roku mj. účastnil bienále v Sao Paulu jako jeden z vystavujících. Není zřejmé, zda rozhodující byly zkušenosti z delšího studijního pobytu v Paříži, dobré organizační schopnosti, které uplatnil jako člen skupiny M 57 nebo člen komise pro výstavu *Umění mladých výtvarníků Československa* v roce 1958, nebo zda to byly jiné důvody.⁸⁰ Šerých spolu s komitétem složeným ze stejně mladých umělců a teoretiků (Valerián Karoušek, Antonín Hartmann, Jaroslava Pešicová ad.) omezil oproti předchozím ročníkům – i kvůli malému prostoru, který byl k dispozici – počet vystavujících a cíleně vybíral umělecky příbuzné autory „i za cenu jistého myšlenkového vyhrocení“.⁸¹ Kolekce složená z děl malířů Bedřicha Dlouhého,

Rudolfa Fily a Jiřího Valenty, sochařů Karla Nepraše a Aleše Veselého a graficky Aleny Kučerové⁸² nedostala v Muzeu moderního umění města Paříže příliš mnoho prostoru (údajně jednu a půl kóje oproti několika velkým sálům hostitelské země).⁸³ V kontextu bienále, na němž dominovalo kinetické a optické umění, mohla působit poměrně staticky. I přesto ji Pierre Restany, autorita mezi francouzskými kritiky, který detailně sledoval české a hlavně slovenské umění, hodnotil jako „největší překvapení“ a „objev bienále“.⁸⁴

Posun k novým formám umění byl patrný i na bienále v roce 1967, na němž se objevila řada environmentů, které Vlasta Čiháková ve své recenzi uvedla do souvislosti se závěry mediálního teoretika Marshalla McLuhana. Výstava ji ale ohromila i ve svém celku:

V důsledku enormní účasti 54 států a zhruba osmi set jednotlivých nadějných talentů, při zastoupení žánrů tradičních (malba, plastika, grafika), ale také i žánrů kombinovaných a zcela nových (spojení ekranu, recitovaného verše, hudby, scénického výtvarnictví, architektonických projektů a kolektivních produkcí všeho druhu), znamenala obrovský a mnohoznačně kvalitní umělecký komplex.⁸⁵

Československá prezentace pokračovala v trendu nastoupeném předchozím ročníkem, Šerých vybral především autory později většinou

⁷⁷ Luděk NOVÁK, „Zamyšlení nad čtvrtým pařížským bienále mladých“, *Výtvarné umění*, roč. 16, 1966, č. 2, s. 96.

⁷⁸ Například díla Albína Brunovského, Josefa Jankoviče nebo Jaroslava Vožniaka byla zastoupena nejen v Paříži, ale i v Benátkách nebo Sao Paulu.

⁷⁹ Pierre RESTANY, „Pařížská sezona“, *Výtvarná práce*, roč. 14, 1966, č. 13, s. 12.

⁸⁰ Srov. Olaf HANEL, „Kde hledat kořeny...“, in: *Jaroslav Šerých. Záznamy úžasu* (kat. výst.), Praha: České muzeum výtvarných umění 2008, nestr.

⁸¹ H. Š., „IV. bienále mladých v Paříži“, *Výtvarná práce*, roč. 13, 1965, č. 19, s. 8.

⁸² V sekci scénografie se objevili žáci prof. Františka Tröster a Drahomír Hubálek, Věra Šubrtová-Cortézová, Václav Šrámek a mezi hudebníky Peter Kolman, Marek Kopelent, Věroslav Neumann, Zdeněk Pololáník a Ilja Zelenka. Za Francii vystavoval v jedné ze sekcí také malíř František Mertl, v katalogu uvedený jako Francois Franta. Výstava se konala 28. 9.–3. 11. 1965. Aleš Veselý a Bedřich Dlouhý získali jedna z hlavních ocenění (Veselý vystavil mj. asamblážovaný objekt *Židle usurpátor*). Alena Kučerová byla oceněna čestným uznáním, výčet grafických listů, které zde vystavila, viz Marie KLIMEŠOVÁ, *Alena Kučerová*, Praha: Galerie Pecka 2005, s. 39. Paralelně probíhala v Galerii Lambert výstava Bedřicha Dlouhého, Mikuláše Medka, Karla Nepraše, Aleše Veselého a Jaroslava Vožniaka, částečně se překrývající ve výběru umělců se sekci na bienále.

⁸³ NOVÁK, „Zamyšlení nad čtvrtým pařížským bienále mladých“, s. 94.

⁸⁴ Pierre RESTANY, „Paříž na podzim 1965“, *Výtvarná práce*, roč. 14, 1966, č. 2, s. 8. Srov. Marián VÁROSS, „Pařížské bienále mladých“, *Výtvarný život*, roč. 11, 1966, č. 2, s. 51–55.

⁸⁵ Vlasta ČIHÁKOVÁ, „5. pařížské bienále mladých“, *Výtvarná práce*, roč. 16, 1968, č. 1, s. 1, 10, 11.

spojované s novou figurací, i když sám za styčný moment viděl ovlivnění surrealismem.⁸⁶ Byli to malíři Jiří Načeradský a Zbyšek Sion, sochaři Andrej Rudavský a František Štorek, kresbu zastupoval Jaroslav Vožniak a grafiku Albín Brunovský a Miloš Ševčík.⁸⁷

Nejprogresivnější částí bienále ale byl od roku 1961 koncept multioborových pracovních skupin *Travaux d'équipe* (Týmová práce). Spočíval v iniciování projektů kolektivů tvořených z architektů, výtvarníků, hudebníků, ale i psychologů, sociologů nebo dalších vědců. Jejich výsledkem bylo pojednání určitého prostoru z perspektivy více oborů tak, aby co nejvíc vyhovoval modernímu člověku. Československo bylo v sekci *Travaux d'équipe* prvně zastoupeno v roce 1967 hned dvěma projekty, nevybral je komisař pavilonu, ale Svaz architektů. První z nich, *Amenagement urbain de la future Prague* představil urbanistickou vizi pro Prahu. Součástí česko-německého týmu, v čele s architektem Vladimírem Jiroutem, byli také básník, malířka, psycholožka a fotograf.⁸⁸ Druhá pracovní skupina, vedená architektem Miroslavem Masákem z libereckého Stavoprojektu (později Sial), která v sobě zahrnovala kromě architektů a sochařů i skláře, psychologa a hudebního skladatele, se přihlásila s *Espace de relaxation*, připravovaným projektem relaxačních lázní pro sídliště Teplice-Šanov (1965–1966), v němž se společně zamýšleli nad psychosociálními aspekty architektury a tématem volného času.⁸⁹ Projekty byly prezentovány

jednak v československé kóji prostřednictvím výkresů, ale také v prvním patře v kruhovém sálu v rámci diaprojekce, zahrnující všechny práce vzniklé v sekci *Travaux d'équipe*.

Miroslav Masák znal *Travaux d'équipe* díky sochaři Stanislavu Hanzíkovi, který se účastnil pařížského bienále v roce 1961.⁹⁰ A tak použil tento princip ještě předtím, než se sám pařížského bienále zúčastnil. V roce 1966 uspořádal v Liberci mezinárodní symposium, jež se pokusilo přistoupit komplexně k navrhování žitého prostředí – kromě architektů se na něm podíleli také výtvarní umělci (z českých např. malíř Eduard Ovčáček nebo sochaři Vladimír Preclík a Jan Koblasa), psychologové nebo sociologové.⁹¹ Během třítydenního společného soustředění vypracovalo své projekty, zaměřené na jeden konkrétní prostor ve městě, pět týmů z Československa a po jednom z Polska, Francie a Velké Británie, přičemž francouzský a anglický tým Masák zkontaktoval na základě jejich účasti na pařížském bienále v roce 1965.⁹² Díky pařížskému bienále tedy v českém prostředí vznikl ve své době unikátní příspěvek k diskusi o mezioborové spolupráci a integraci umění a architektury, v Československu nezvyklý svým internacionálním záběrem i experimentálními metodami. Anglický tým v čele s architektem Davidem Porterem navíc ovlivnil následnou Masákovu tvorbu svým důrazem na sociální aspekty architektury a na větší angažovanost architekta.⁹³

Roku 1969 se podle klíče, kdy se čeští a slovenští komisaři pravidelně střídali v poměru 2:1, stal komisařem slovenský historik umění Marian Váross, přičemž výběr českých umělců provedli kritici Jan Kříž a Dušan Konečný. Organizaci účasti údajně zkomplikovaly důsledky federalizace státu, která proběhla na začátku roku.⁹⁴

⁸⁶ Jaroslav ŠERÝCH, „[Vouloir caractériser les efforts...]“, in: *Cinquième Biennale de Paris* (kat. výst.), Paříž: Musée d'art moderne de la Ville de Paris 1967.

⁸⁷ Doplnění medailérem Karolem Lackem a fotografie Ladislavem Borodáčem a Jiřím Škochem. Ze scénografi se zde prezentovali František Perger a Vladimír Suchánek a z hudebních skladatelů Liboš Fišer, Ivraj Hatrik, Ladislav Kupkovič, Ivana Loudová, Jozef Malovec. Zastoupena byla i dramatická tvorba Václava Havla (prostřednictvím přednášky Claude Piéplu v sekci o představování mladých autorů v rámci doprovodného programu). Ceny získali Brunovský, Lacko a Vožniak. Mimo československé zastoupení se bienále účastnil rovněž slovenský umělec Alex Mlynářčík. Mlynářčíkova reflexe pařížského bienále v roce 1967 viz text „Malé zamyslenie nad Pont Neuf (Légie súčasnej slovenskej avantgardy)“, *Mladá tvorba*, roč. 13, 1968, č. 7, s. 54–56.

⁸⁸ Autorský tým: Vladimír Jirout, Klaus Keller, Václav Skořdopole, Josef Kadlčík, Vladimír Nárožník, Jitka Pelešková, Ursul Keller, Pavel Paul.

⁸⁹ Autorský tým: Miroslav Masák, Jiří Seifert, Vladimír Beran, Otakar Binar, Stanislav Hanzík, Rudolf Komorous, Jan Kristofori, Karel Wunsch. Stanislav Hanzík byl mezi autory uveden i přesto, že byla prezentována pouze druhá verze projektu, na níž se už nepodílel.

⁹⁰ Rozhovor s Miroslavem Masákem, srpen 2018.

⁹¹ 23. 5.–11. 6. 1966, více viz *Katalog Mezinárodního pracovního symposia mladých architektů a výtvarných umělců o využití volného času mládeže*, Liberec: Městský národní výbor 1966; LV [Ludmila Vachtová], „Zase nějaké symposium“, *Výtvarná práce*, roč. 14, 1966, č. 2, s. 2.

⁹² Doporučil mu je Jiří Kotalík, který projekty poznal jako člen mezinárodní jury. Rozhovor s Miroslavem Masákem, srpen 2018. V nepočetné mezinárodní porotě mělo Československo zastoupení i v následujících letech: Adolf Hoffmeister (1967) a Jindřich Chaloupecký (1969).

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Marián VÁROSS, „Paříž – Sao Paulo – Teherán“, *Výtvarný život*, 1970, č. 1, s. 32–34.

Československo zastupovali malíř Zdeněk Beran, sochař Jozef Jan-kovič (získal jedno z hlavních ocenění) nebo grafik Oldřich Kulháněk.⁹⁵ Nezávisle se mimo národní sekci objevili také Jiří Načeradský a Alex Mlynářčík, kteří v tu dobu žili v Paříži.⁹⁶ Na rozdíl od minulých let už organizátoři bienále přímo preferovali „kolektivní díla syntetického zaměření“,⁹⁷ tedy disciplínu *Travaux d'équipe*, jejímž výsledkem byly většinou environmenty. Kolektivní práce, na nichž se podíleli výtvarní umělci, architekti, filmaři a hudebníci, byly z Československa přihlášeny čtyři: dvěma pracemi tým Stano Filko, Branislav Hadač, Ladislav Masar, Peter Vrchovina, po jedné pak týmy Stanislav Zippe, Lubomír Růžička, Michal Sborwitz, Vladislav Čáp (všichni ze skupiny Syntéza) a Mira Haberernová, Juraj Jakubisko, Petr Kotík.⁹⁸ Skupiny vedli umělci pracující s prostorem: Stano Filko v té době soustředěně rozvíjel environmenty s audiovizuálními prvky, Stanislav Zippe se věnoval světelně-kinetickým prostředím a Mira Haberernová vytvářela v galeriích instalace z figurín. Organizátoři požadovali, aby týmy své projekty prezentovaly ve formě maket nebo prostřednictvím diaprojekce, někteří účastníci však neuposlechli. Tak tomu bylo zřejmě v případě Stana Filka a jeho environmentu *Kozmos* (1968), nafukovací instalaci z PVC ve tvaru tříčtvrtinové koule se dvěma vchody a s diaprojekcí uvnitř. Naopak *Amplifikace* (1969, později Stanislavem Zippem uváděná jako *Prostor s umělou beztíží*) skupiny Syntéza, plexisklová krychle se skleněnými čočkami odrážejícími světlo, byla prezentována jako model.⁹⁹

⁹⁵ Doplnění fotografem Aloisem Nožičkou. Krátký film: Juraj Jakubisko, Dušan Hanák, Lubomír Beneš, Václav Mergl, Jan Švankmajer. Hudba: Peter Kolman, Ladislav Kupkovič, Ivan Parík, Luboš Fischer, Zdeněk Pololánik. Výstava se uskutečnila ve dnech 2. 10.–2. 11. 1969.

⁹⁶ O příspěvku Jiřího Načeradského není známo nic bližšího, Alex Mlynářčík zorganizoval při příležitosti Châtillon des Arts jako přidružené akce bienále svou „živohru“ *Bonjour, Monsieur Courbet*, viz Ivan JANČÁR, *Alex Mlynářčík* (kat. výst.), Bratislava: Galéria města Bratislavy 2014, s. 227.

⁹⁷ DK [Dušan KONEČNÝ], „VI. bienále mladých v Paříži“, *Výtvarná práce*, roč. 16, 1969, č. 9–10, s. 509–510.

⁹⁸ *Ibid.* Mira Haberernová vydala při příležitosti účasti na bienále malý katalog, sloužící zřejmě pro prezentaci na mezinárodním poli. *Biennale de Paris 1969*, Mira Haberernová ČSSR, další údaje neuvedeny.

⁹⁹ Členy Syntézy k účasti přímo vyzval kurátor Dušan Konečný, který byl zároveň teoretikem skupiny. Rozhovor se Stanislavem Zippem a Michalem Sborwitzem, srpen 2018.

documenta v Kasselu

Poslední ze zde sledovaných mezinárodních výstav je *documenta* v hesenském Kasselu, která se v šedesátých letech konala jednou za čtyři roky vždy během léta, časově se tedy částečně překrývala s benátským bienále. Zde národní sekce chyběly a koncepce byla zcela v rukou organizátorů výstavy. Dnes prestižní událost, založená v roce 1955 kuriózně jako součást putovní *Německé spolkové zahradnické výstavy*, svou autoritativní pozici teprve získávala.¹⁰⁰ Válkou zničené město se vinou rozdělení země ocitlo na samé hranici západního světa. Výstava měla manifestovat kulturnost Německa a přispět k vytvoření jeho nové identity. Zakladatel *documenty*, malíř a architekt Arnold Bode, působil na místní akademii a s pořádáním mezinárodních výstav měl ve svém rodném městě zkušenosti už od konce dvacátých let. Od začátku pojal *documentu* „nikoli jako sled vitrín, ale jako organizační formu“,¹⁰¹ a pracoval tedy s výstavou nejen po stránce obsahové, ale také z hlediska její formy a celkového pojetí. K tomu výraznou měrou přispěla jeho výstavnická praxe, kdy se paralelně věnoval architektuře veletrhů a muzejní instalaci.¹⁰² Nové významy a vztahy mezi díly navozoval pomocí kontrastů (mezi bílou a černou, mezi hladkými a členitými povrchy v instalaci atp.). Bode hovořil přímo o „inscenování“ jako o precizované formě prezentace, při níž souzní umění, prostor a obecnost.¹⁰³ Tematický záběr výstavy se na začátku proměňoval: první ročník se v přímém odkazu k nacistické výstavě *Entartete Kunst* zaměřil na díla moderního umění z první poloviny dvacátého století, nikoliv ale v podobě historického přehledu, ale jako východisko pro

¹⁰⁰ Viz Harald KIMPEL, *Documenta: Mythos und Wirklichkeit*, Kolín n. R.: DuMont 1997 nebo Dirk SCHWARZE, *Meilensteine: 50 Jahre documenta. Kunstwerke und Künstler*, Berlin: B & S Siebenhaar 2005. Archiv *documenta* na <http://d13.documenta.de/#/to-archive/> (cit. 1. 12. 2018).

¹⁰¹ Roger M. BUEGEL, „Zdroj“, *Labyrinth Revue*, 2007, č. 21–22, s. 147.

¹⁰² Např. stánek se sklem na veletrhu v Hannoveru nebo instalace expozice v Hessisches Landesmuseum v Darmstadtu (obě 1956). Do výstavy umění zařadil nejen výstavnické postupy, ale i přímo některé použité kusy instalačního zařízení. Návaznost na výstavnictví zdůrazňuje např. Julie NOORDEGRAAF v knize *Strategies of Display. Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture*, Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen / NAI Publishers 2004, s. 269.

¹⁰³ BUEGEL, „Zdroj“, s. 147.

umění aktuální v roce 1955. Druhý a třetí ročník (1959, 1964) se staly největšími přehlídkami poválečného umění v Evropě a původní zaměření na západní civilizační okruh (většina vystavujících pocházela z Německa, Francie a Itálie) se začal rozšiřovat.

V roce 1968 se *documenta 4* výrazně posunula k tomu nejaktuálnějšímu umění, vystavená díla nesměla být starší než tři roky.¹⁰⁴ V tu dobu pravomoc Arnolda Bodeho oslabila, výstavu musel připravit s širším komitétem, v němž byl výraznou osobností holandský kurátor Jean Leering, ředitel Van Abbemuseum v Eindhovenu. Ve většině expozice už Bodeho způsob inscenování za pomoci architektury a typografie komitét nerespektoval, formu výstavy redukoval, a vrátil ji tak ke staticnosti *white cube*, v níž jsou díla i pohled diváka fixovány.¹⁰⁵ Zastoupeny byly všechny proudy tehdejšího dění, expozice se pohybovala – jak popsal Jiří Kolář – „mezi dvěma póly: geometrickou či studenou abstrakcí na jedné straně, a pop-artem na straně druhé. Někde uprostřed byl dneska nejaktuálnější, monumentální střed environmentů.“¹⁰⁶ Dominovalo americké umění, především díla minimalismu.¹⁰⁷ Jak vyplývá i z dobového filmu, hlavním zdrojem napětí byly právě tyto rozměrné práce, proti jejichž optické převaze (největší obraz, *Greek Garden* od Ala Helda, dosahoval rozměru 3,66 × 17,07 m) se ohrazovali především francouzští noví realisté.¹⁰⁸ Při oficiálním zahájení výstavy se protestovalo podobně jako v Paříži, Benátkách nebo v Miláně, demonstranti ji ale neobsadili.

V celé historii *documenty* se objevilo pouze několik českých a slovenských zástupců, rok 1968 tedy hned se třemi umělci, Milanem Dobešem, Jiřím Kolářem a Zdeňkem Sýkorou, představuje

výjimku.¹⁰⁹ Společně s bulharsko-americkým umělcem Christem to byli jediní zástupci východního bloku.¹¹⁰ Většina československých umělců a teoretiků výstavu neznala na základě autopsie v takové míře jako bienále v Benátkách.¹¹¹ O to unikátnější je vzpomínka, včetně reflexe československé účasti, obsažená v knize *Let let* Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové.¹¹² Josef Hiršal navštívil spolu s jedním německým přítelem *documentu* na konci září 1968, a tak jeho dojmy přehlušily obavy ze situace u nás:

Přestože jsem se v těchto chvílích, kdy jsem zažíval okouzlení ze současného západního umění a jeho dramatu, cítil volně jako málokdy v životě, nepustil jsem z hlavy drama, které se odehrává v Československu. Bude ještě možno vystavovat u nás to, co je vidět tady? Byli jsme už tak daleko, že to možné bylo. A dostane se člověk vůbec přes hranice, aby mohl tohle umění vnímat o pět set kilometrů dál od Prahy?¹¹³

Exponáty československých umělců působily na Hiršala „lyricky“. Vedle děl Yvete Kleina, Lucia Fontany, Josepha Beuyse nebo Bridget Riley jej však nejvíce zaujala Christova obří nafukující a vyfukující se plastika připomínající falus, umístěná před budovou

¹⁰⁴ Kona se ve dnech 27. 6.–6. 10. 1968 na těchto místech: Museum Fridericianum, Galerie an der Schönen Aussicht a Orangerie, viz Harald KIMPEL, *Documenta 4 – 1968*, Brémy: Edition Temmen 2007.

¹⁰⁵ BUERGEL, „Zdroj“, s. 146–148.

¹⁰⁶ Vlasta ČIHÁKOVÁ, „Documenta Kassel '68 [Rozhovor s Jiřím Kolářem]“, *Výtvarná práce*, roč. 16, 1968, č. 16–17, s. 16.

¹⁰⁷ Hans Peter RIESE, „Documenta Kassel 68“, *Výtvarná práce*, roč. 16, 1968, č. 20–21, s. 14. O zahraničních recenzích referoval v českém tisku Zdeňk FELIX, „Documenta v zrcadle kritiky“, *Výtvarné umění*, roč. 18, 1968, č. 9–10, s. 499–502.

¹⁰⁸ Jef CORNELIS, *Documenta 4*, 16mm film, 1968, 54 min. Na DVD vydal JRP|Ringier, Curych ve spolupráci s bdv (bureau des vidéos), Paříž 2012.

¹⁰⁹ Celkový výčet je následující: 1959: Toyen, Josef Šíma; 1968: Milan Dobeš, Jiří Kolář, Zdeňk Sýkora; 1977: Jiří Kolář; 1982: Stano Filko; 1992: Vladimír Kokolia; 2007: Mária Bartuszová, Běla Kolářová, Jiří Kovanda, Kateřina Šedá; 2017: Anna Daučíková.

¹¹⁰ 4. *documenta Bundes Republik Deutschland, Kassel 1968. Internationale Ausstellung, Malerei, Skulptur, Graphik, Objekt* (kat. výst.), Bad Godesberg: Inter Nationes 1968. Nepočítáme-li Lva Nussberga, jehož dílo, uvedené v katalogu, nebylo v Kasselu vystaveno. Jak dokládá Chin-Tao Wu, marginální zastoupení všech východoevropských umělců trvá i přes proklamovanou optiku globalizovaného světa dodnes, viz Chin-Tao WU, „Biennials Without Borders?“, *Tate Papers*, 2009, č. 12, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/biennials-without-borders>, (cit. 1. 12. 2018) Děkuji anonymnímu recenzentovi/recenzentce za upozornění na tento článek i za další podnětné připomínky.

¹¹¹ Jak dokládá i anketa „Benátky 68, Kassel 68“.

¹¹² Josef HIRŠAL – Bohumila GRÖGEROVÁ, *Let let*, Praha: Torst 2007, s. 933–937.

¹¹³ *Ibid.*, s. 936.

Fridericiana,¹¹⁴ instalace Hanse Antese s louží páchnoucí moči nebo sociálně-kritický environment Edwarda Kienholze. Především ale američtí pop-artisté pro něho „patřili snad k největším a nejznepokojivějším zážitkům. Vyráželi dech jak svými fragmentárními náměty, tak leckdy svými formáty.“¹¹⁵

Rozměrnost některých děl a kontrasty v instalačním pořádku šokovaly i jednoho z vystavujících, Jiřího Koláře, který si zpočátku nemohl zvyknout „na přechody z místnosti velké jako Smetanova síň do kumbálku 4 × 4 m².“¹¹⁶ Kolář se od ostatních vystavujících lišil nejen médiem, ale i vyzněním svých děl, jak dokládá vzpomínka Jindřicha Chalupeckého:

Bylo to velmi poučné, vidět tady Kolářův soubor. Téměř všichni se pouštěli svými velkými formáty, oslnivými barvami, šokujícími efekty v zápas o uplatnění v tomto našem velikém, oslnivém a šokujícím moderním světě: Kolář stál stranou, téměř osamocen, a tím výrazněji vynikal. V jeho věcech vládlo ticho. Nemohl se měřit s velkými osobnostmi, které vytvářejí dnešní podobu moderního umění, ale ani o to neusiloval.¹¹⁷

Jeho komorní expozice koláží, kabinet ve věžní místnosti Fridericiana, zaznamenala určitý ohlas.¹¹⁸

¹¹⁴ Plastika 5450 zabalených krychlových metrů zaujala i v Československu. V nově vzniklém týdeníku *Zitřek* si vysloužila posměšný článek, proti němuž se vymezil Ivan Jirous, který tón v *Zitřku* už tehdy vztáhl k nastupujícímu procesu tzv. normalizace. I. J., „Christo“, *Výtvarná práce*, roč. 16, 1968, č. 19, s. 7.

¹¹⁵ HIRŠAL–GRÖGEROVÁ, *Let let*, s. 935.

¹¹⁶ ČIHÁKOVÁ, *Documenta Kassel '68*, s. 16.

¹¹⁷ Jindřich CHALUPECKÝ, „Příběh Jiřího Koláře“, in: Milada MOTLOVÁ (ed.) *Jiří Kolář*, Praha: Odeon 1993, s. 35.

¹¹⁸ Jak dokládá Zuzana LIZCOVÁ, *Kulturní vztahy mezi ČSSR a SRN v 60. letech 20. století*, Praha: Dokořán 2012, s. 154.

Výběr těchto tří umělců nebyl náhodný, všichni se v průběhu šedesátých let postupně zařazovali do mezinárodních souvislostí. Jiří Kolář se etabloval zejména v Německu, v roce 1965 byl i součástí výstavy *Between Poetry and Painting* v prestižním Institute of Contemporary Art v Londýně, aby následně samostatně vystavoval např. v Guggenheimově muzeu v New Yorku (1975, 1978 a 1985). Zdeněk Sýkora se mj. v roce 1965 ocitl na *Nových tendencích* v Zá-hřebu, bienální přehlídce, která měla zásadní vliv na etablování neokonstruktivních tendencí v poválečném umění. Milan Dobeš, Přerovan usazený v Bratislavě, byl právě na vrcholu své tvorby. Ve stejném roce se účastnil přelomové výstavy *Cinétisme, Spectacle, Environnement* v Grenoblu, předtím v roce 1966 *Kunst Licht Kunst* v Eindhovenu a ještě v roce 1971 se svým světelně-kinetickým programem stihl absolvovat hudební turné po USA.

Dobeš dostal v Kasselu k vytvoření svého světelně-kinetického environmentu celou místnost. Zatemněný prostor naplnil plastikami a mobily z kovu, skla a umělé hmoty. Neobvyklost exponátů náročných na údržbu během výstavy vystihuje zdravice, kterou umělci v září poslal Jindřich Chalupecký: „Gratuluju – pořád vám to ještě funguje!“¹¹⁹ Na základě účasti na této výstavě získal Dobeš zahraniční stipendium, díky kterému si mohl na čas pronajmout ateliér ve Frankfurtu nad Mohanem a být v přímém styku se západním děním. Oproti Kolářovi a Dobešovi neměl Zdeněk Sýkora k dispozici vlastní místnost, a jeho soubor byl umístěn v jedné z kóji, kde nemohl mezi dalšími díly tak výrazně vyniknout.¹²⁰ Sýkora se prezentoval jednou serigrafií a překvapivě i třemi polychromovanými prostorovými strukturami z oceli a novoduru.¹²¹ Československé umělce do výstavy vybíral darmstadtští historik umění Gerhard Bott, který ve struktuře organizátorů *documenty* patřil do

¹¹⁹ Reprodukována v umělcově monografii, viz Jozef RUTKAY (ed.), *Milan Dobeš*, Bratislava: Interpond 2002, s. 444.

¹²⁰ „Benátky 68, Kassel 68“, s. 465 a 470.

¹²¹ *Červeno-modrá struktura* (1967), *Struktura vertikální* (1967), *Struktura šikmá* (1968) a *Pravidelná struktura* (1968). Děkuji Lence Sýkorové za zpřístupnění materiálů týkajících se účasti Zdeňka Sýkory na *documentě* v Kasselu 1968.

týmu pro výběr environmentů.¹²² Nejspíše proto si od malíře Sýkory vyžádal jedny z mála jeho prostorových objektů namísto logičtějšího zařazení maleb.

Domnívám se, že setkání s velkou výstavou současného světového umění i s jinými způsoby instalace následně přimělo Koláře a Sýkora vyzkoušet si nové, s prostorem více pracující formy. Jiří Kolář o rok později vytvořil pro výstavu *Někde něco* v pražské Galerii Václava Špály dílo *Chameleon* (později uváděno jako *Manifest kontinuitního prostoru*), svůj jediný environment (přímo tak i označený v katalogu výstavy).¹²³ V horním patře Špálové galerie vystavil v jedné místnosti necky s valchou a na zeď pověsil vavřínový věnec a obraz s pomyslně vyřezaným plátnem. Kolář plánoval každý den barevně proměňovat danou konstelaci (nakonec byly realizovány pouze dvě varianty, a to celá bílá a celá černá). Jiří Padrta, kurátor této výstavy, dává instalaci do souvislosti s aleatorickým principem Johna Cage a se situací po významné Szeemannově výstavě *When Attitudes Become Form* v Bernu (1969), která byla jistým vrcholem procesuálního umění.¹²⁴ Nicméně časová shoda může naznačovat také vliv aktuálního kontextu, v němž se Kolář na *documentě* přímo ocitl. I Zdeněk Sýkora na své samostatné výstavě ve Špálové galerii v roce 1970 své obrazy doplnil malbami struktur na trojrozměrné objekty, které umístil na podlahu. Ani jeden z umělců už ale v následujících letech v práci s prostorem výrazněji nepokračoval.

* * *

Pro české a slovenské umění představovala možnost naplnit národní pavilon výhodu, která je zřejmá zejména při srovnání s dneškem, kdy zastoupení českého a slovenského umění na mezinárodním poli není zdaleka tak samozřejmé, jako tomu bylo ve druhé polovině šedesátých let. Diskuse, která se v této době v západním

světě rozvinula o samotném formátu bienále, neměla v československém prostředí zatím místo. Umělce, kritiky ani komisaře příliš netrápilo, že by navzájem málo provázanou národní expozici měla nahradit výstava koncipovaná jako celek, která by pojmenovala aktuální dění. Navíc, ač se jednalo o převratné období a politické dění se do některých z bienálních přehlídek promítlo přímo, ať demonstracemi, nebo bojkotem výstavy, československé pavilony společenské změny nereflektovaly. Nikdy nebyly využity k angažovanému vyjádření – na rozdíl například od pavilonu ČSSR na *Expo 70* v Ósace, skrytě protestujícímu proti okupaci země v srpnu 1968.¹²⁵

Československé pavilony byly zpravidla konzervativnější než celek. Ke konci šedesátých let se komisaři i vystavující pokoušeli o soudobější řešení, doprovázené větší šíří zastoupených médií, nesporný je rozvoj umění pracujícího s prostorem, zejména tzv. environment. Vzhledem k absenci fotografické dokumentace u podstatné části zkoumaných expozic bohužel nevíme, jak některé z nich přesně vypadaly, ale z dostupných materiálů je možné usuzovat, že byly většinou tradiční i co se týče formy instalace. Ve srovnání s ročníky konanými během normalizace jsou ale tyto expozice zdaleka ty nejprogresivnější, které se v našich pavilonech objevily.¹²⁶

V daném kontextu působí nejkonzervativněji československý pavilon v Benátkách. Jelikož byla participace na tomto bienále nejprestižnější, a tudíž i nejvíce sledovaná, českoslovenští organizátoři si dovozovali změny pouze minimálně. Snaha podat široký a „objektivní“ přehled o soudobé situaci v umění skrze díla několika generací autorů ale byla bez ohledu na politické zadání a fakt, že se jedná o reprezentaci země na mezinárodním poli, také dobovou konvencí, kterou se řídila i většina domácích výstav. Ke konci

¹²² 4. *documenta Bundesrepublik Deutschland* (kat. výst.), Kassel: Inter Nationes 1968.

¹²³ Nepočítáme-li prostorovou koláž *Environment Ezop* (1971–1972), která je však spíše souborem objektů.

¹²⁴ Jiří PADRTA, „Básník nového vědomí“, in: MOTLOVÁ (ed.), *Jiří Kolář*, s. 90.

¹²⁵ Miroslav MASÁK – Terezie NEKVINDOVÁ – Markéta PRAŽANOVÁ (eds.), *Viktor Rudiš – Ósaka*, Praha: Česká komora architektů 2011.

¹²⁶ Výjimkou je pařížské bienále, kde v sedmdesátých letech vystavovali Petr Štembera (1971), Zorka Ságlová, Milan Knížák, Jana Želibská (1973) a Jan Mlčoch (1977). Viz Hana BUDDEUS, *Zobrazení bez reprodukce. Fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století*, Praha: UMPRUM 2017, s. 191.

šedesátých let se začala nabourávat ve prospěch užšího výběru, zacílení na umělce střední generace a zřídka i snahy o nalezení spojujícího tématu. A tak i když se ve druhé polovině šedesátých let postupně začíná prolínat aktuální vývoj umění s oficiální kulturní politikou státu, nelze než souhlasit se Stanislavem Kolíbalem, který označil obraz, jenž se o československém umění konstruoval na benátském bienále, jako deformovaný.¹²⁷ Řada autorů zastoupených v tu dobu na reprezentativních výstavách v zahraničních galeriích – jako právě Kolíbal nebo Eva Kmentová, Věra Janoušková, Jiří Balcar či Zdeněk Sýkora – se zde neobjevila.¹²⁸ A pokud už byli aktuální umělci zařazeni, vyvážil je opatrnější výběr, takže celek nemohl tlumočit jasný postoj.

Ve srovnání s Benátkami je Sao Paulo z hlediska nově se prosazujících médií zdánlivě mnohem odvážnější, i když Jiří Kotalík byl velmi tradiční kurátor.¹²⁹ Jako jediný z komisařů měl možnost koncipovat zahraniční prezentaci pravidelně, a dlouhodobě tak formovat mezinárodní pohled na československé umění. Avšak z výstav, které v Sao Paulu připravil, se nedá vystopovat, že by sledoval nějaký názor. Výstavy vznikaly poněkud mechanicky, ad hoc vedle sebe skládal představitele už jinde ověřených a potvrzených tendencí: skláři uspěli na *Expo 58*, Jiří Kolář s Milanem Dobešem byli předtím na *documentě*, Jiří Novák o dva roky dříve na *Expo 67*, František Ronovský na bienále v Benátkách v roce 1968, i Vladimír Preclík sklízel ohlas na *Expo 67* v Montrealu už od dubna, než jej na podzim téhož roku Jiří Kotalík vystavil v Brazílii.

Těžkopádné pojetí v Benátkách i Sao Paulu způsobila jednak povinnost co dva roky připravit národní pavilon, ale i fakt, že československé expozice vytvářela poměrně uzavřená skupina: vedle zmíněného Kotalíka to byla v Benátkách trojice Vaculík–Peterajová–Novák, která se střídala v rolích komisařů a jejich zástupců. Tato

¹²⁷ Rozhovor se Stanislavem Kolíbalem, únor 2018.

¹²⁸ Především *Tschechoslowakische Kunst der Gegenwart* (Berlín, 1966), *Mostra d'arte contemporanea cecoslovacca* (Turín, 1967), *L'Arte Contemporanea in Cecoslovacchia* (Řím, 1969).

¹²⁹ Rád vybíral z autorů válečné generace (především mezi svými soupeřnými ze Skupiny 42), jak se to stalo nejen v Sao Paulu, ale i na bienále v Benátkách v širokém rozptýlu let 1948 a 1982.

činnost byla navíc spojena s privilegiem pobývat v zahraničí, což malou fluktuaci mezi organizátory jen posilovalo. Zacyklení je možné vysledovat i u vystavujících, zejména v případě menší slovenské scény.¹³⁰ Je příznačné, že reprezentace státu byla svěřena v případě Benátek a Sao Paula většinou představitelům vrcholných sbírkotvorných institucí Československa, naopak pařížské bienále mladých, které se zdá živější a podnětější, nejen výběrem autorů, ale i jako vzor pro nabourávání formátu klasické prezentace, bylo svěřeno i po organizační stránce do rukou nejmladší generace. Komisařem se navíc stal ne teoretik, ale aktivní umělec.

Výběr kasselských kurátorů umožnil nezatížený pohled zvenčí, byť například to, co vystavili od Zdeněk Sýkory, by bylo možné naopak interpretovat jako nepochopení podstaty jeho tvorby. Z dnešní perspektivy se zdá, že se ve volbě umělců nemýlili. Vybrali z československé scény kompaktní skupinu autorů, a překvapivě se tak shodli s preferencemi Jiřího Padrty, který ve stejném roce připravil výstavu *Nová citlivost*, na níž byla díla Koláře, Sýkory a Dobeše také zastoupena, a která pojmenovala okruh autorů tzv. objektivních tendencí.¹³¹ K zařazení těchto umělců do výběru pro pavilon v Benátkách neúspěšně vyzývali už v roce 1966 Ludmila Vachtová (v případě Sýkory a Koláře) a Alex Mlynářčík (v případě Dobeše).¹³²

„Koloběh mezinárodních přehlídek, které se podle benátského prototypu roztočily v posledních letech po celém světě,¹³³ jak psal v roce 1965 Miroslav Míčko, čeští a slovenští umělci i teoretici pečlivě sledovali. Ne však tolik kvůli národním expozicím (právě jejich absenci na *documentě* respondenti v již zmíněné anketě často oceňovali),¹³⁴ ale aby se informovali o aktuálním dění. I díky těmto

¹³⁰ Nejvíce se na výstavách objevovali Bazovský, Brunovský, Dobeš, Hložník, Jankovič, Láluha, Paštěka, Rudavský. Z českých zástupců vystavovali více než jednou pouze Preclík, Ronovský, Kolář a Vožniak.

¹³¹ Výstava začala 10. 3. v Domě umění města Brna, tedy před zahájením *documenty*, je ale málo pravděpodobné, že by byla přímým vodítkem pro kasselské kurátory.

¹³² Ludmila VACHTOVÁ, „Třicáté třetí BB“, *Kulturní tvorba*, roč. 4, 1966, č. 28, s. 14; Alex MLYNÁŘČÍK, „Mier nad Giardini: XXXIII. Biennale internazionale d'arte Venezia“, *Mladá tvorba*, roč. 11, 1966, č. 7, s. 51–55.

¹³³ Miroslav MÍČKO, „Okolo pařížského bienále“, *Výtvarná práce*, roč. 13, 1965, č. 26, s. 1.

¹³⁴ „Benátky 68, Kassel 68“.

výstavám do našeho prostředí pronikaly zprávy o rozšiřující se definici umění a nových formách, kterých nabývalo: o dematerializaci, prostorovosti, temporalitě, nebo o možnostech multioborové spolupráce. Často tak recenze bienále sloužily k vysvětlení nových podob umění a informování o způsobech, jak je možné je vystavovat. Naše pavilony odrážely vývoj světového umění aspoň částečně: v Sao Paulu a na *documentě* se objevily světelně-kinetické práce a v Paříži environmenty. Velkoformátové výstavy pomáhaly internacionalizovat naši scénu a sloužily jako zdroj inspirace, ať v přejímání organizačních modelů (jako v případě Miroslava Masáka a sympozia v Liberci nebo v iniciování *Pražského Quadriennale*), v kurátorské činnosti (přímý vliv je zřejmý například u Ludka Nováka a nejspíš bychom našli i další),¹³⁵ nebo v samotné tvorbě.

¹³⁵ Luděk Novák se v roce 1965 na pařížském bienále inspiroval k hledání nových tendencí v našem prostředí. Jednou z přidružených výstav totiž byla *La Figuration narrative* připravená v galerii R. Greuze teoretikem Géraldem Gassiot-Talabotem, kterou Novák s Evou Petrovou v užší verzi představil o rok později v Galerii Václava Špály a v roce 1969 na ni navázali výstavou české nové figurace v Mánesu.

