

Výstava, která nesla toto jméno, skrývala několik paradoxů. Chtěla být manifestem proměněné senzitivity, ale ve skutečnosti především shrnula některé tendence, jež vyzrávaly po celá šedesátá léta; otevírala však už i prostor pro příští desetiletí: „*Tak se v Nové citlivosti sešly geometrické tendence, pop art, akustické kresby, čistá abstrakce, stejně jako náznaky konceptu a umění environmentu nebo projevy vůbec nezařaditelné.*“¹ Jako programový mluvčí vystoupil Jiří Padrta, který se opíral zejména o myšlenky Praze tehdy blízkého Pierra Restanyho, teoretického představitele francouzského Nového realismu, jehož teze vztahoval již od roku 1964 na umění, které prezentovala skupina s výmluvným názvem Křížovatka. Důraz se zde kladl především na opozici k subjektivizujícímu a romantickému umění informelu v podobě racionálně orientovaných takzvaných *objektivních tendencí*. Karlovarská a pražská verze výstavy také příznačně nesla podtitul *Křížovatka a hosté*.² Doplnění názvu vyjadřovalo odkaz k místu, kde se koncepce výstavy utvářela – byl to známý Kolářův stůl v kavárně Slávii, umístěný právě tam, kde se nachází vnitřní hrana písmene L, jež tvoří půdorys kavárny – a kde nikdy nechyběl smysl pro nové a jeho různorodost. Poukazovalo však také na značné rozšíření programu skupiny, respektive na její novou sestavu. Lze říci, že zejména hosté³ přispěli k atmosféře *nové citlivosti*: i proto, že mnozí z původních protagonistů skupiny ještě váhali nad tím, zda se podnětům, jež se v jejich vlastní tvorbě nejnověji hlásily, mají poddat (například Demartini a Sýkora). Snad i zde se ke slovu hlásila anticipující schopnost umění, v němž se podvědomě uplatňuje cosi, co takzvaná realita položí na stůl až mnohem později.

V programové stati vytkl Jiří Padrta před závorku především rozchod s organickou přírodou, tak drahou lyrické abstrakci, a hlavně objev přírody nové, vytvořené člověkem a jeho civilizací. Dospěl až k prohlášení nikoli náhodou evokujícímu někdejší manifest Jindřicha Chalupického určený pro Skupinu 42: „*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 filozofie úzkosti a odcizení znovu aktualizuje pojem naděje a důvěry ve smysl lidské existence, která se promítá na daleké pozadí myšlenky nového humanismu, zásadně odlišné od starých metafyzických kontextů.*“ To ovšem vyžaduje „*nový druh citlivosti [...] otevřený současnému světu, zaujatý jeho viditelnými jevy, ale i skrytými principy. [...] Myšlenka, kterou tato senzibilita napájí a stimuluje, může mít a skutečně také má velmi rozmanité podoby. Může být přesná jako počítačový stroj a chladná jako horský vzduch, inspirovaná racionálními režimy dneška, jindy poetická, zaujatá definicí čistě lyrických hodnot. [...] „Jde tu o nový typ dnešního umění: přísný a přesný, konkrétní a jasný, věcný, názorný a pozitivní ve vztahu k člověku – současně odvrácený od vší patologie starého romantického vědomí, rozpolceného mezi sebe a svět, a naopak zaujatý vizí nové jednoty člověka a univerza.*“⁴

Tento program nejen shrnoval některé progresivní tendence, ale zejména a překvapivě je také obhajoval. Jen zdánlivě se totiž tehdy na konci dekády už prosadily a staly se samozřejmými.⁵ A tak, paradoxně, z optiky dané chvíle zřejmě ještě nebylo ani možné v programu plně postřehnout další změnu, kterou doba i díla umělců nové citlivosti nachystala. Jako by se tu v nové, modifikované podobě hlásil ke slovu právě ten pól,

233 Karel Malich, Světlo II, 1977, drátěná plastika, 60,5 × 143 × 55 cm, Muzeum umění, Olomouc

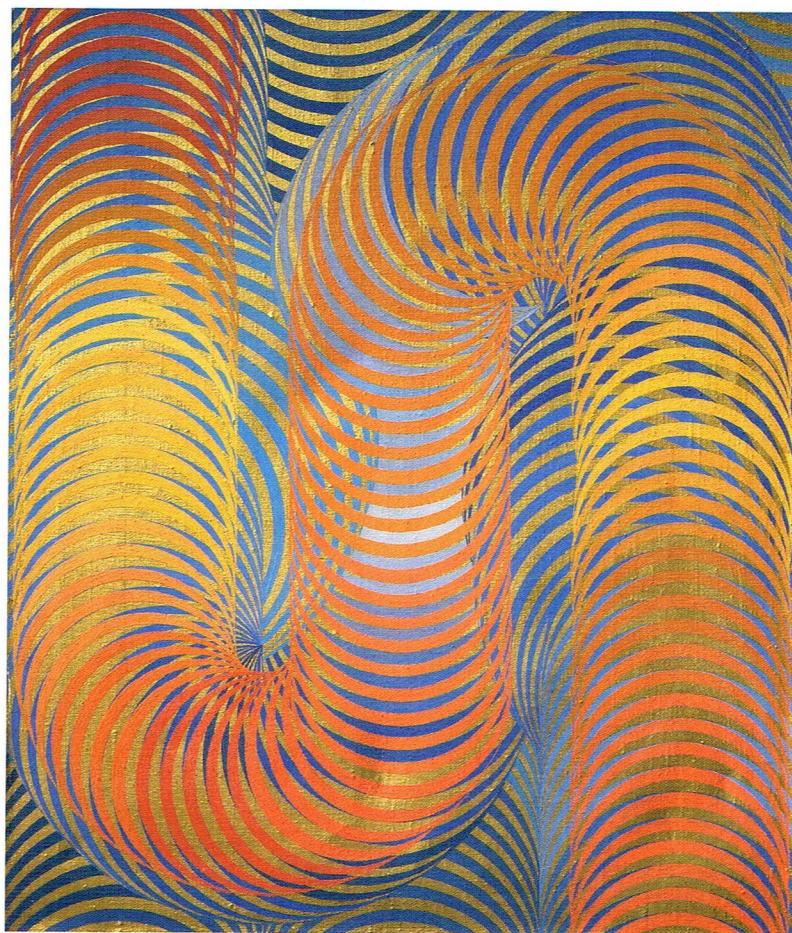
výtvarného umění v Litoměřicích roku 1994 – katalog (cit. v pozn. 1) obsahuje mimo jiné i anketu umělců a historiků umění a některé příznačné dobové dokumenty.

³ Stanislav Kolíbal, K problémům Nové citlivosti (cit. v pozn. 1), hovoří o poměru „*patnácti hostů ku pěti členům Křížovatky*“.

⁴ Detailněji analyzuje Padrta toto přesvědčení i ve stati K situaci. *Výtvarné umění XVIII*, 1968, s. 69–81, kde tendence od pop artu přes geometrické a optické umění a narativní figuraci shrnuje pod heslo: „*Současný realismus je novým humanismem.*“

⁵ Viz tamtéž, s. 69–81: „*Skutečně nových, aktuálních přínosů nebylo mnoho. A snad právě proto, že byly tak vzácné a že tak těžce zápolily o svou veřejnou publicitu, vytvořila se kolem některých z nich velmi záhy atmosféra pověr a mýtů, která na dlouhou dobu – vlastně až dodnes – zaclonila mnoha lidem možnost kritického pohledu na celou tehdejší situaci. Zvláště vážně postihla tato okolnost vlnu pozdního surrealismu, která díky své značné koherenci přežila padesátá léta, aby postupně fúzovala s různými vydáními materiálové abstraktní malby, estetiky asambláže a objektu, vytvářejíc onen typ novoba-*

rokního umění, který byl nesporně autentickým projevem své doby. Rostoucí zájem nových mladých talentů a poměrně rychlá publicita vytvořila záhy z tohoto názoru školu s nárokem na svou vlastní estetiku a ideologii, prosazovanou velmi radikálně a s rostoucím úspěchem u publika. [...] S postupujícím obohacováním a diferenciací naší výtvarné scény rostl už od počátku šedesátých let počet projevů, jež se neztotožňovaly s touto údajnou hegemonií a jež s ní byly naopak ve zjevné polemice.“



234 Vladislav Mirvald, *Kompozice*,
1973, olej, 60,5 × 70 cm, Galerie
Benedikta Rejta, Louny

kterému se oponovalo; pól ne snad přímo romantizující a subjektivizující, ale uznávající náhodu a chaos vedle řádu, zobrazení vedle abstrahované struktury či hravost, která usilovala o účast diváka a podtrhovala tak existenciální momenty volby.

Vzpomeneme-li si na některé charakteristiky vystavujících umělců z oddílu věnovaného nekonstruktivismu a kinetismu, uvědomíme si, že mnohé z toho, co jsme teď naznačili, už tvořilo latentní součást tehdy zdánlivě jen racionálně a konstruktivně orientovaného projevu. Jen akcent se posunul. V reliéfech Karla Malicha, při vší dvojdomosti jeho tvorby integrující reduktivní abstrakci s archetypální symbolikou, prvky romanticky meditativní s prvky racionálně konstruktivními, lze pozorovat příklon k oné stránce dialektiky zacházení s materiálem a vidění, která se od uspořádanosti, rozumové utříděnosti a chladné objektivnosti spíše odvrací. Vystavené *koridory* a *Prostorová plastika* (1968) ještě představují zmíněné protiklady v jisté rovnováze. V témž roce vznikající *Kruhová plastika* svou vzestupnou spirálou už předjímá drátěné vodiče spirituálních energií, jež nastoupí od počátku sedmé dekády. Kreaace Vladislava Mirvalda z konce šedesátých let (včetně v katalogu reprodukovanych *Třícicerových oblouků* z roku 1967) už lze klasifi-

235 Radoslav Kratina, *Šest os*,
1966–1967, dřevo, email, 75 × 20 × 20 cm,
soukromý majetek



⁶ Radek (Radoslav) Kratina, *Skutečný pohyb jako možnost*. In: *Katalog společné výstavy se Zdeňkem Sýkorou*. Praha 1988, nestr.

⁷ Rukopisný záznam Jana Kubička z let 1968–1969.

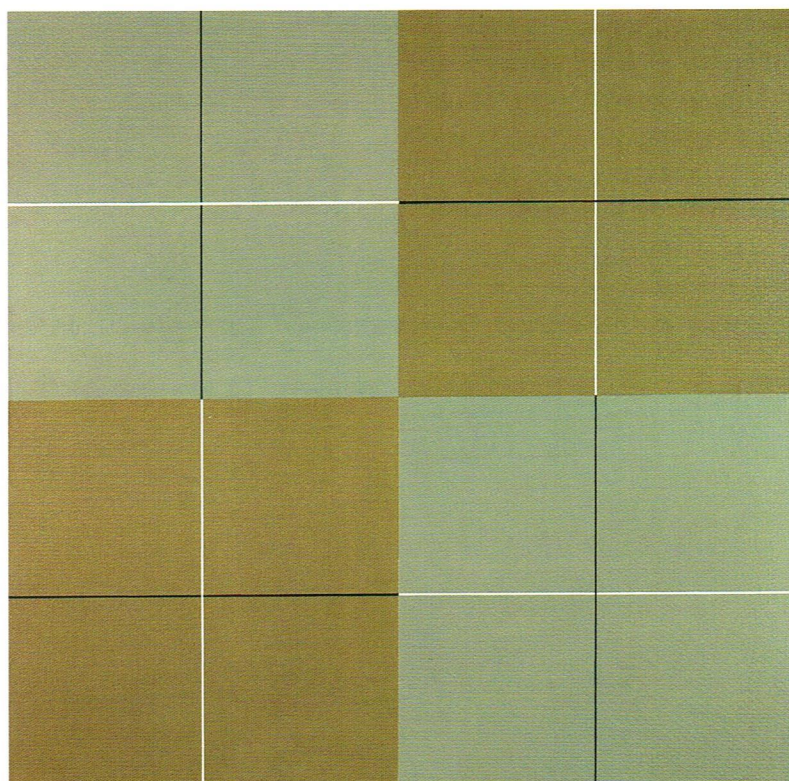
kovat jako *konstruktivistický manýrismus*. Tlumočí nejistotu a v principu nesou už jeho porušení, jeho diskreditaci: směřují k šalbě *undulačních válců* a *Rombergových křivek* příštích dvou desetiletí. Ani Radoslav Kratina nemusel na volitelném a účast diváka vyžadujícím charakteru svých skladebných útvarů (variabilů) z drobných geometrických prvků nic měnit: zůstane jim ostatně příkladně věrný po celé další období své tvorby a bude tak manifestovat neměnnost a trvalost principů, na nichž se jeho kreace zakládají. Odmítal dokonce svá díla datovat. Zastával názor, že jeho objekty „*mohou být vrženy do času a prostoru jako míč*“.⁶ Kratinovo přesvědčení o demokratickém charakteru plastik umožňujících účast diváka na jejich té či oné podobě bude v osmdesátých letech sdílet Vladimír Janoušek.

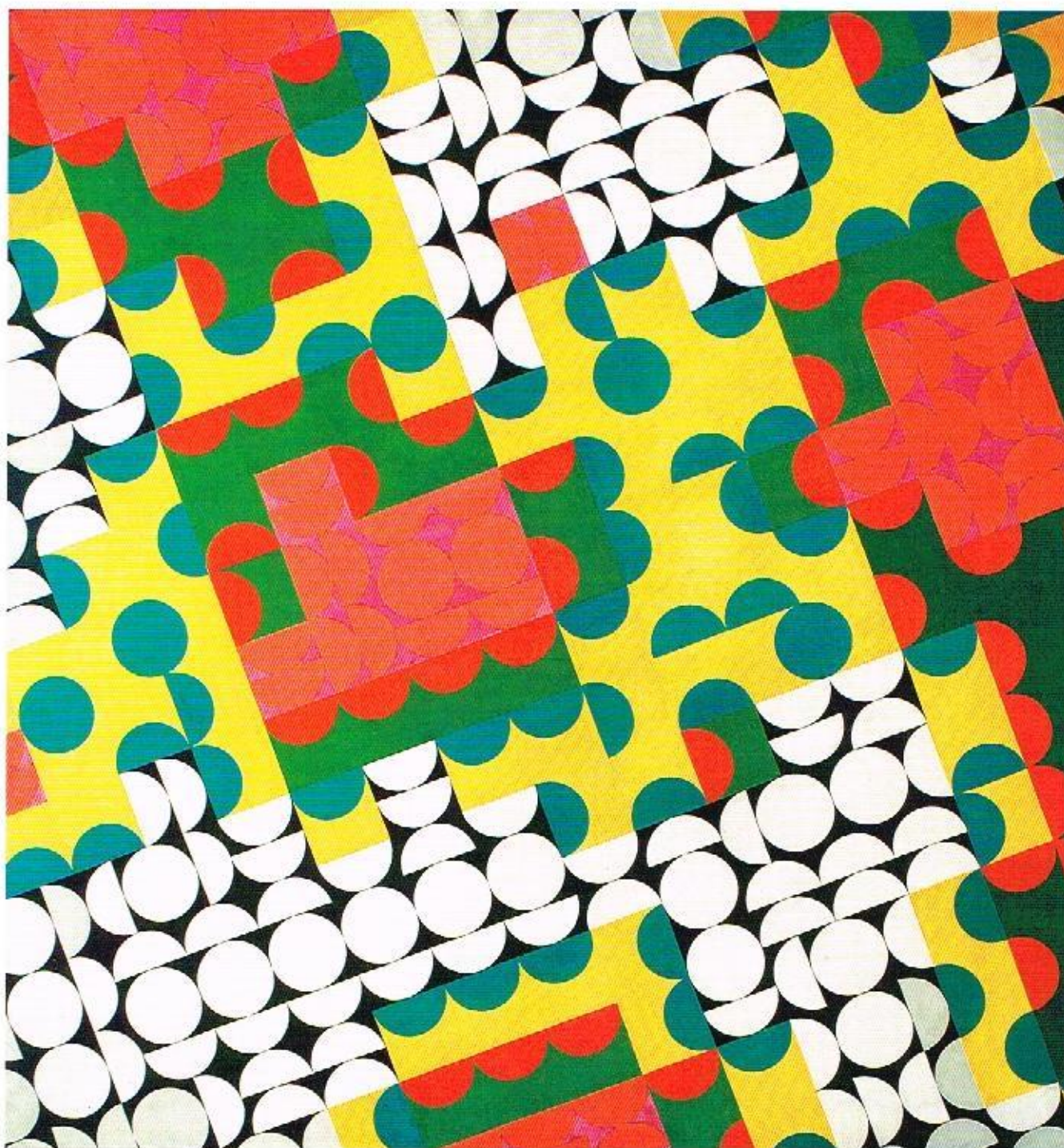
Jan Kubíček si v roce 1968 pod záhlavím „*Vědomí kontrastu*“ zapsal tato slova: „*Důvodem pro to, co dělám a proč to dělám právě tak, je dlouholetou zkušeností získané vědomí, že rozebereme-li všechny složitosti života i myšlení, dojdeme nakonec k základní existenci vztahů klad – protiklad, pozitivní – negativní. V životě stojí málokdy faktory tohoto stavu proti sobě v navzájem rovnovážném postavení [...]. Při práci na obrazové ploše jsem poznal, že mohu s umělou formou udělat to, co v životě nebývá ani možné ani logické: postavit je proti sobě jako klad a protiklad, pozitiv a negativ, jako naprosto rovnocenné hodnoty.*“⁷ Citace zřetelně ukazuje ke *konceptuálnímu* charakteru Kubíčkovy myšlení a tvorby, jaký bude v *kontrapozicích* a opozicích plných a redukovaných kompozičních sestav vyplňovat příští léta. V katalogích *Nové citlivosti* Kubíček zpřítomňuje tehdy pro něho aktuální princip seriálního odečítání či přičítání. Rudolf Arnheim kdysi použil pro takové případy výtvarného projevu zdánlivě protikladný pojem *názorného myšlení*.

To jsou tedy příklady tvorby, jež v sobě možná už od počátku nesla svůj protipól, který se na přelomu šedesátých a sedmdesátých let jen výrazněji artikuloval.

Další dva umělci z Křižovatky – zmínili jsme už jejich tehdejší mezní situaci v oddíle o nekonstruktivismu a kinetismu – vystavili díla plně ještě odpovídající Padrtovým tezím. Vnitřně je však znepokojovala zcela protikladná zkušenost. U Zdeňka Sýkory se připravovala ve strukturách z kruhových prvků a v experimentování s kosodélnými rámy přetínajícími vertikálně-horizontálně pořádané struktury elementů. To vše směřovalo už k *makrostrukturám*, jež se objevily na konci šedesátých let. „*Počátkem roku 1969 jsem opustil mnohaprvkové programované struktury,*“ vzpomínal později Sýkora na tuto důle-

236 Jan Kubíček, *Elementární struktura*, 1970, akryl, plátno, 70,5 × 99,5 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny





žitou etapu svého díla. „Zvětšením některých detailů jsem chtěl objasnit strukturální výstavbu. V těchto výřezech mne zajímala lineární kvalita struktur, především tam, kde bylo programováno spojení elementů. Tak vyplynuly různé kombinace sinusových křivek, které vznikaly z kruhových oblouků.“⁸ Až do roku 1973 trvalo, než se malíř rozhodl pro první kroky do oblasti, do níž ho lákaly linie nesoucí s sebou nezvyklé, avšak přitažlivé prvky náhody, hybnosti a nespoutanosti.

Také Hugo Demartini ještě vystavoval své elegantní lesknoucí se a zrcadlící sféry. Měl však už za sebou *Akce v krajině* a *Demonstrace v prostoru*. „Také u Demartiniho se jako první opozitum výchozího stavu objevila idea tzv. otevřeného prostoru,“ napsal tehdy,

237 Zdeněk Sýkora, Osmibarevná struktura, 1969, olej, plátno, 150 × 140 cm, soukromý majetek

⁸ Zdeněk Sýkora, Zu meinen Linienprogrammen. In: *Kunstinformatie 22*, Gorinechem 1979, č. 2, nestr.

⁹ Petr Wittlich, Z druhé strany sochařství. In: *Hugo Demartini*. Soukromý tisk, Praha 1991, nestr.

¹⁰ „Chiasmaže-objekty mají ovšem i svou logickou genealogii. Představují zprostředkovaně figurativního emblému. [...] Vždy se v těchto básních-objektech překrývají minimálně dvě, ale častěji více asociativních významových rovin. Tak třeba valcha, ten hádání, únes skou už významový předmět, polepená notami, je na jedné straně humornou parafází hudby prádlen,

kteřou si Kolář tak doobě pamatuje ze svého mládí, ale také střetnutím bandální a vznešené sféry, ústící v mýtus prádlený nejen v Mustersově smyslu prádlený osudu, ale i v osobnějším smyslu prádlený-Kolářovy matky, která „zbavuje svět špíny.“ Miroslav Lamař, *Kolářovy nové metamorfózy*. In: *Jiří Kolář*. Praha 1993, s. 135.



narážejí na analogie ve vývoji architektury, Petr Wittlich a pokračoval: „Jeho nejradikálnější krokem v tom směru byly Demontrace v prostoru (1968), kdy se jednoduché prvky odpoutaly od podložky a při vyhození do vzduchu vytvářely konfigurace, jež, ačkoli byly v principu nahodilé, přece byly krásné. [...] Tvarový element přestal být statickou ideální jednotkou, uvolnil se také z posledních vazeb k platónským a pythagorejským podstatám. [...] V roce 1968 [...] rozestavil velké chromované koule přímo do přírody, na rozorané pole, na rozmoklou cestu. [...] Vznikla tak zvláštní parita uměleckého obrazu a fyzické reality.“⁹ Až posléze (1974) zproblematizovaly Akce i Demontrace, zrozené z mesaliance konstruktivistických konceptů a neodadaistických tendencí, další tvorbu kreakcí z pochromovaných koulí a polokoulí a dovedly ji do poloh zdůrazňujících existenciální pól a s ním až mýtickou meditaci.

Jiří Kolář nemohl být už dávno prostě řazen k nekonstruktivistům. Zvláště díla vystavená na *Nové citlivosti* představovala jeho vlastní imaginativní svět *evidentní poezie*, promítající se v nekonečném množství variací tentokrát do *chiasmážívaných objektů*,¹⁰ reprezentovaných například prostorovou koláží *Lodka* z roku 1964, a *zmizáží*, jejichž legendárním příkladem se stala fotografie na plátně *Čekání na Rousseaua* z roku 1967, ze které Václav Hejna francouzskou retuší odstranil právě figuru slavného Celníka. Také zde sehrávala důležitou roli neodadaistická inspirace, kterou jsme připomněli už u koláží a jež se promítala i do dobově frekventované tvorby *objektů*.

Křížovatka a její členové tedy pracovali v duchu programu, jemuž nebylo cizí nic ze soudobého uměleckého spektra. Platí to také o *Běle Kolářové* a jejích fotogramech. Umělkyně dovedla vynalézavě pracovat s umělými negativy, své práce představovala mimo jiné

238 Hugo Demartini, *Demontrace v prostoru*, 1968, dřevěné špejle, papír (fotografický záznam akce)



jako *vegetáže, fotokoláže*. Objevujeme v nich uspořádání informelní i geometrizující, a co víc, do umělých negativů Kolářová vkládá, inspirována zřejmě dadaistickými *readymades*, banální předměty, navíc ještě „derealizované“ pohybem, zmnožením a podobně. Všechny ty patentky, svorky, žiletky a smotky vlasů se pak reálně stávají elementy asambláží silně připomínajících virtuální kinetiku, například vlnění hřebíkových struktur Günthera Ueckera z düsseldorfské skupiny Zero, k níž měli členové Křížovatky rovněž blízko. Asambláže Běly Kolářové se na takové efekty ovšem neomezují. Mohou působit zcela přeludně, jak zachycují „*nervózní, křehká přediava čar, svíjená vířivými pohyby spirál a kružnic, jindy mřížoví struktur či kolování a pulsování organických tvarů*.“¹¹

Nejinak se volně na půdorysu celého současného výtvarného usilování svobodně pohybovali i hosté *Nové citlivosti*, ba mnozí jej překračovali. O rázovitém odbočení z cesty k ortodoxnímu konstruktivnímu výrazu u Milana Grygara jsme se zmínili v oddíle věnovaném neokonstruktivismu a kinetismu. Také on podstoupil zápas hledající rovnováhu mezi zobrazováním a požadavky samotné obrazové plochy na autonomní uspořádání, který vyústil ve svobodnou hru vyvážené skladby autonomních geometrických obrazových prvků. Objevenou autonomii však Grygar dále neprohluboval uvnitř rámu obrazu, ale vykročil mimo obraz: prostřednictvím skripturálního gesta do oblasti akustické a pohybové, do oblasti *nové hudby*, akčního umění a performance. Začalo to¹² *akustickými kresbami*: Grygar pojednával plochu kresby lineárním čárkováním a povšiml si, že při staccatu dopadů dřívka namočeného v tuši má kresba zároveň ekvivalent zvukový. Podobně tomu



239 Jiří Kolář, *Lodka*, 1964,
prostorová koláž, 40 × 150 cm, soukromý
majetek

¹¹ Jiří Padrta, in: *Křížovatka*. Katalog výstavy. Praha 1964, nestr.

¹² Eva Petrová, *Akustické kresby*. In: *Nová citlivost*, sv. 2. Litoměřice 1994, s. 15.

bylo i v dalších případech, kdy kresby vznikaly pomocí mechanických hraček – vlčků, mechanických slepiček namočených v tuši – v podstatě náhodně. Vznikání kresby začal Grygar nahrávat, začal pracovat i se zvukovým záznamem samotným, a posléze si uvědomil, že výtvarný projev v těchto případech funguje jako partitura té autonomní části zvukové. A jak se stále hlouběji obíral novou *mezioborovou* oblastí – jak se tehdy říkalo výtvarným projevům ignorujícím klasické výtvarné druhy a po libosti je prolínajícím –, zjistil, že partitura se nemusí týkat jen zvuku, ale i pohybu. A tak se výtvarný projev přesahující do umění akce stal záznamem i pro umění pohybové, například pro balet. Některé partitury, mimo jiné z cyklu kreseb *Architektonické partitury*, byly opravdu koncertně či divadelně provedeny.

Stanislav Kolíbal měl, jak jsme to ukázali zvláště na příkladě jeho plastiky *Křídla* z roku 1963, možnost rozvinout systém prefabrikovaných a sériově skládaných geometrických prvků podobný minimal artu; šel však jinou cestou. Ačkoli tvarovou analýzu, redukci a kontrastování plného a prázdného, stejného a nestejného, patřícího k sobě i vzájemně protikladného nikdy neopustí, ba naopak, mnohdy tyto metody velice rafinovaně rozvine, vždycky se tak stane jen proto, aby jasný a přehledný výrok učinil pochybným, aby pořádek a kalkul zdiskreditoval, aby stabil učinil křehkým. Kolíbal by mohl být nazván plastikem existence: výroky, které u konstruktivistů a kinetiků vyzdvihovaly rozumnost reálného a víru v technologicky projasněné příští, musel vždy relativizovat poukazem k základním nejistotám našeho pobývání. Ukazuje k tomu jak jeho *Labil* z roku 1964, v němž se čtyři půlkoule o sebe riskantně opírají svými kulovými částmi, přičemž odvalení

240 Milan Grygar, Lineární partitura, 1979, tuš, tempera, papír, 88 × 62,5 cm, soukromý majetek



kterékoli z nich by muselo způsobit katastrofu celku, tak i práce z roku 1968 vystavené na *Nové citlivosti*, jak naznačují už jejich názvy *Bývalý kruh* a *Mizející tvar*.

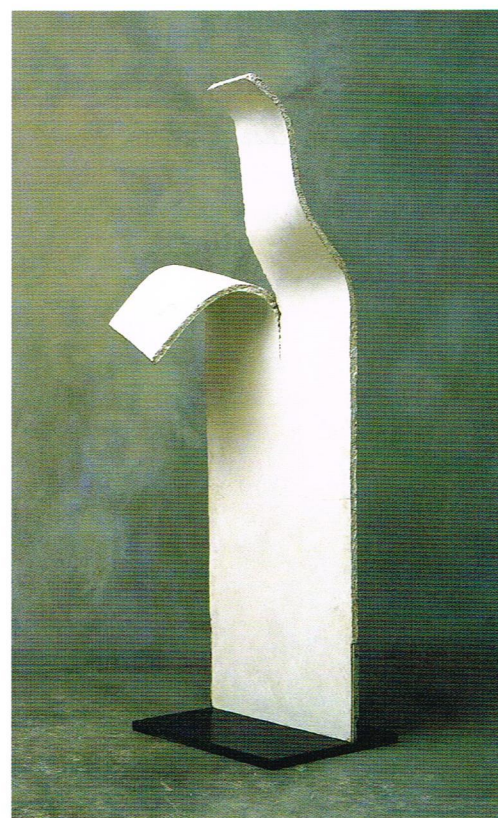
Kdybychom zrekonstruovali malířské dílo Kamila Linharta od padesátých let do let šedesátých, kdy po svém přispěl ke konstruktivistickému akordu, shledali bychom, že od krajinných motivů pozvolna došel k základní formuli, jež se mu stala znakovým a významovým prvkem výstavby obrazu. Východisko Linhartových krajin bychom mohli hledat v německém expresionismu, směřovaly však ke stále větší tvarové a barevné prostotě, vyjádřené obvykle kontrastem horizontální linie v dolní části obrazu se zjednodušeným tvarem – nejspíše oblaku – vznášejícím se v části horní. Formulí jeho nové tvorby se stal organický tvar, geometricky řazený do obrazové plochy a schopný prostorové expanze. Pro Linharta je tedy stále charakteristická konstantní polarita organického tvaru – schematizovaných hlav, stromů, oblaků – a jeho neosobně statistické, mechanické organizace. Svou práci chápe jako „vytváření tvarů“, zároveň však počítá s „jejich působením na archetypické vrstvy“.

Miloš Urbásek – podobně jako Jan Kubíček – vyšel ze zájmu o písmo a jeho výtvarné zhodnocení. Také jeho struktivní problematika se zvolna vynořovala z informální hladiny. Právě v této souvislosti upozorňuje Jiří Valoch¹³ na jeho *monochromii*, která nakonec (1964) vedla ke kontrastům dvou plošných struktur, například hladké a zvrásněné, komponovaných přísně vertikálně, a tak se vzdávala obvyklého členění tehdejší strukturální malby. V té době vstoupilo do jeho monotypů, obrazů a koláží písmo, zbaveno ovšem svého významu a podrobno výtvarné skladbě. Velká písmena stále více ovládají plochu obrazu, postupně se osamostatňují a od roku 1965 je Urbásek studuje, dělí, fází a strukturuje jako výtvarný samoznak. Zejména písmenu O se dostane této péče, stává se pouhým kruhem a je půleno a čtvrceno a jeho části se co nejrůzněji kombinují a variují. Urbásek tak rovněž začal přecházet k systémové tvorbě konceptuálního charakteru.

Svémi obrazovými strukturami, jejichž „program“ se překvapivě vyvozoval z jistého textilního vzoru, se Zorka Ságlová, tehdy jedna z nejmladších, přihlásila rovnou k názorům racionálního pólu. Jak o tom ale svědčí její *prostorové objekty* – krychle, z nichž spadá náhodná řada menších kulových útvarů –, zastihla už tyto racionální tendence v okamžiku problematizování řádu náhodnými prvky. Podala tak dobrý příklad toho, že změnu „visící ve vzduchu“ pociťovali i umělci nastupující.

Milana Dobeše zastihla druhá polovina šedesátých let v období plného rozvoje jeho dynamického konstruktivismu. V *Pulsujících rytmech* a *Majících zhmotnil* svou představu hřmotně se pohybujícího objektu z kovu a skla, který zrcadlil světlo a proměnlivě je také v pulzech vysílal. Objekt měl evokovat rušné prostředí současné civilizace: „*Noční město a jeho světelná reklama, světelná kinetická tablo na fasádách domů, světelný ornament proudu aut, iluminované sváteční město, silnice zmáčené deštěm, jakoby pulsující řeka světla.*“¹⁴ Dobeš je ovšem zároveň mistrem zdánlivého, virtuálního pohybu. V grafikách, kolážích a kresbách dokáže agregovat jednotlivé prvky tak, že porušuje jejich státnost; z jejich kombinací se v oku diváka rodí „*pohyb nehybného*“. Brzy, od roku 1970, se však v jeho tvorbě objeví velké programované světelně-kinetické plastiky, realizované doma i v zahraničí.

241 Stanislav Kolíbal, Papírový pomník, 1967, kombinovaná technika, polyester, dřevo, sádra, v. 185 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny

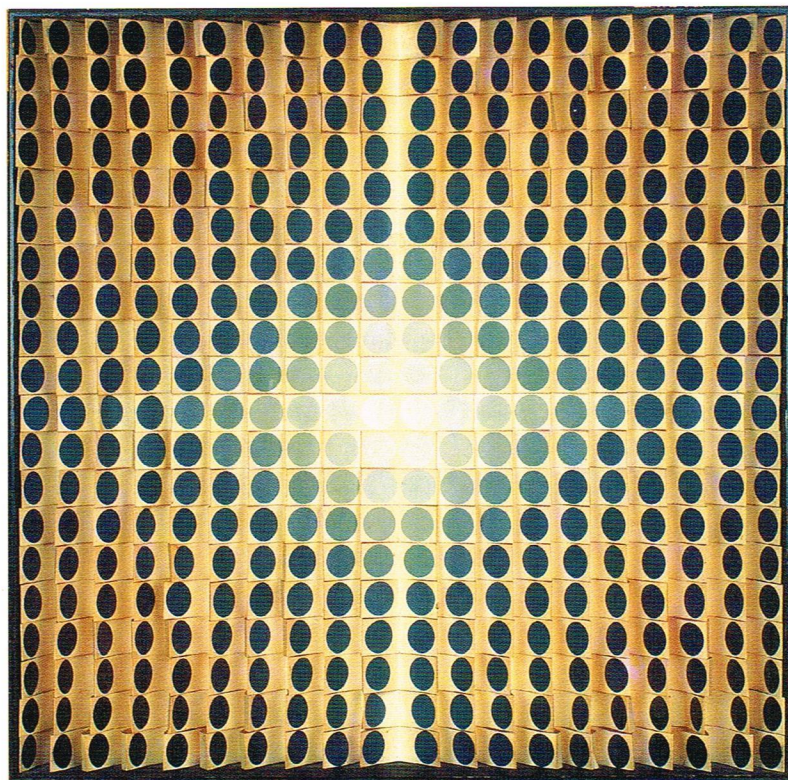


¹³ Jiří Valoch, in: Miloš Urbásek. Katalog výstavy. Brno 1989, nestr.

¹⁴ Ludmila Kazakovová, Slovenské umenie vo svete. Výtvarný život XXIV, 1979, č. 4, s. 19.

¹⁵ Arsen Pohribný, in: Klub konkretistů. Katalog výstavy. Jihlava – Ústí nad Labem 1968, nestr. – Pseudopohyb nebo virtuální pohyb „kinetických“ struktur tohoto typu vysvětluje i Klaus Jürgen Fischer, Neue Tendenzen. In: Das Kunstwerk XIV, 1961, č. 10–11, cit. podle Jürgen Klaus, Kunst heute. Personen. Analysen. Dokumente. Hamburg 1971, s. 151.

¹⁶ „K této činnosti se malíři nabízí plocha a výtvarné prvky, z nichž barva (ve své plošnosti) a čára jsou zvláště schopny, aby mu danou plochu členily tak, jak pro svůj záměr potřebuje. Aby této organizaci, tomuto harmonickému členění plochy, příliš neškodil, opouští perspektivu a potlačuje modelaci (tedy vše, co by plochu nějak ničilo nebo bortilo). Předměty v důsledku toho místo za sebe řadí nad sebe a vedle sebe a tvary rozvíjí do plochy. Takto změněný předmět zjednodušuje až ke znaku.“ Václav Boštík, cit. podle Karel Srp, in: Václav Boštík. Katalog výstavy. Praha 1989, nestr.



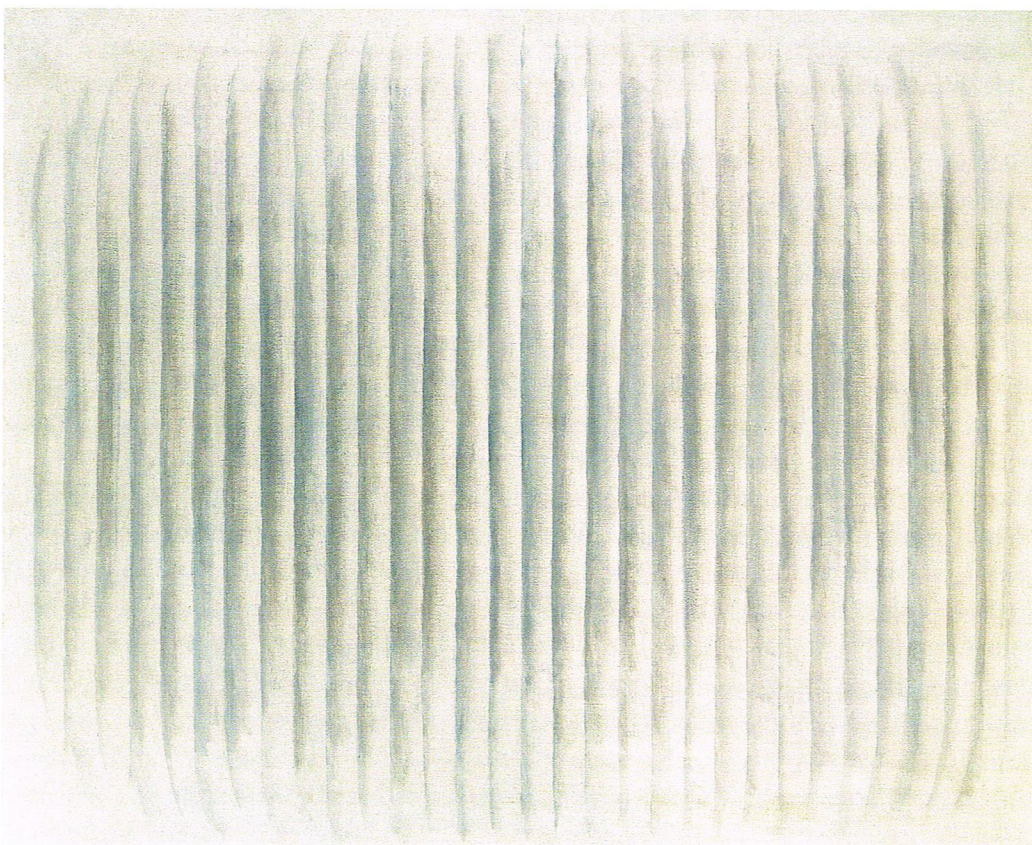
Z Klubu konkretistů přišli pozdravit Novou citlivost Jiří Hilmar a Jiří Bielecki. Světlo a stín se v nízkých *optických reliéfech* Jiřího Hilmara prostíraly jako v přírodě. Není divu, že na anketní otázku, co je mu ze současného umění nejbližší, uvedl, že ho „fascinuje spolupráce a výsledek tvorby generací na japonských zahradách“, které prohlásil za vrcholy výtvarného umění. Jeho struktury se zakládají na postupně a zvolna probíhající tvarové proměně jednoho a téhož opakovaného prvku, většinou prefabrikovaného z vystřihovaného papíru. Naše oko, jak vysvětluje Arsén Pohribný, nedovede spojit dvojí světelné kmitání různé vlnové délky a „zneklidněno iluzionistickým efektem, vnímá povrch obrazu jako celek. Pak se nám zdá, jako by se optický reliéf vypařoval, dematerializoval a vcházel víc do prostoru“.¹⁵ Jiří Bielecki realizoval výškově orientované *gravitability*, jejichž organicky a měkce působící horizontální útvary, zavěšené pravidelně pod sebou, už souzněly s tím, co se mělo ve světě nazvat postminimálním uměním.

Mezi neokonstruktivisty byl často vřazován i Václav Boštík. Nedělo se tak zcela právem, neboť jeho mlhoviny, vrásnění, členění a rýhování stojí zřetelně mezi oběma póly objevného umění šedesátých let u nás a sdílí jak jejich touhu po přísném řádu, tak i nervní pulzaci barevného povrchu obrazu. Ostatně už v jeho počátcích nalézáme vedle jiných zřetelnou tendenci geometrickou. Bylo tomu tak mimo jiné proto, že geometrismus dovoľoval řešit problém, před kterým na počátku šedesátých let stála téměř celá česká autentická malba: jak rozvrhnout uspořádání obrazové plochy, když se tradiční kompozice jako nositelka již nevyhovujícího descartovského prostorového pojetí světa přežila. Právě geometrický přístup, který s sebou nesl opuštění perspektivy, potlačení modelace, topologické řazení předmětů vedle sebe a nad sebe, rozvíjení tvarů do plochy – jak o tom tehdy Boštík psal¹⁶ –, naznačoval cestu k řešení. Jednu možnost našel Boštík ve skripturálním řazení plošných jednotlivin (*Černá a bílá*, 1962), k němuž, jak uvidíme, dospěl spolu s Janem Kotíkem – jejich příklady řešení jsou exemplární. S konstruktivními koncepty ho tehdy spojovala i jeho fascinace přírodními vědami, jež ho pak dovedla k metodě obdobné

242 Jiří Hilmar, Papírový reliéf, 1968, papír, tuš, 60 × 60 cm, soukromý majetek

metodě skripturální, totiž k takové, která se zakládá na představě silového *pole*, jemuž ovšem umělec propůjčoval evidentní význam duchovní (*Velké pole*, 1968). Vznikala tak nehmotně působící barevná fluida prozářená spiritualitou.

Jan Kotík vstupoval do výtvarného života podobně jako Boštík už ve třicátých letech. Stačil pak spoluutvářet významnou poetiku Skupiny 42 a už v *Interiérech* z padesátých let najdeme směřování k abstraktnímu projevu. Také Kotík pociťoval koncem padesátých let potřebu nově organizovat plochu obrazu, když staré, se zbytky perspektivy spjaté tvarování už nepostačovalo. Napsal o tom: „*Tedy jednou takovou věcí byla nespokojenost s iluzivností... Redukoval jsem prostředky, aby byl obraz plochou. Základní metoda však trvala. A tu se objevila jednak kaligrafie, jednak jiné řazení motivu. Bylo nutno začít s takovou konstrukcí plochy, která se čte a ne vnímá. Tedy ne již iluze [...], ale naopak obraz-sdělení, tj. vizuální sdělení, pohyb pozorování [...]. Tento pohyb potom dává určitý řád skladbě, která dále trvá na stopě gesta (fyzické akci) a ponechává materiálu, aby se choval.*“¹⁷ To byl počátek Kotíkovy (převážně gestické) nepředmětné malby, jak ji pak v roce 1968 v katalogu *Nové citlivosti* charakterizoval, totiž malby jako „*úsilí o objektivaci tvárných prostředků a jejich chápání a užívání jako konkrétní reality (včetně prostoru)*“. Malba sama se stává autonomní skutečností, řečí odnikud neodvozenou, poukazující jen na sebe samu, přinášející s sebou to, co dosud neexistovalo.



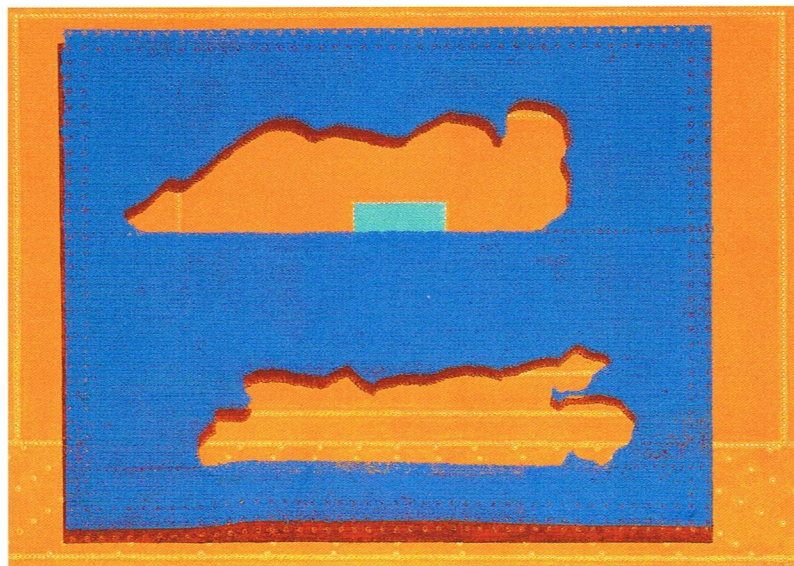
243 Václav Boštík, *Svislé členění*, 1967, olej, plátno, 100 × 120 cm, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou

¹⁷ Jan Kotík, Odpověď Jindřichu Chalupěckému. *Výtvarná práce* XII, 1964, č. 7, s. 6–7.

¹⁸ Eva Petrová, text v katalogu výstavy *Nová figurace* (cit. v pozn. 12), s. 33.

¹⁹ „*Co mne na obraze nezajímá, odříznu, maluji figuru přes roh, přes výsek oválu, trojrozměrný objekt.*“ Otakar Slavík, Anкета *Nové figurace. Výtvarné umění XIX*, 1969, s. 483. – Cit. podle Eva Petrová, in: *Nová figurace. Katalog výstavy* (cit. v pozn. 12), s. 33.

²⁰ Viz Tomáš Štrauss, *Slovenský variant avantgardy*. Bratislava 1992, s. 47.



Druhá polovina šedesátých let se celosvětově stala svědkem nástupu neofigurativních tendencí: obnovovaly se podněty surrealismu, neodadaismus se převtělil v anglický a americký pop art a francouzský nový realismus, Jiří Padrta mluvil o narativní figuraci... *Nová figurace* se představila i na pražské výstavě roku 1969, o jejíž rekonstrukci se v roce 1993 pokusila Galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Patřili k ní i dva účastníci *Nové citlivosti*. Nebylo divu, že se mezi nimi ocitla též Alena Kučerová. Její figurální motivy protínal a posléze i přímo tlumočil grafický rastr, vytvořený „důmyslným vynálezem, perforací kovové desky. Tato perforovaná deska je svého druhu reliéf [...]. Perforace jde po obrysu, kontuře siluety nebo pokrývá vnitřní plochu tvaru.“¹⁸ Napětí mezi zobrazujícím tvarem a geometrickou osnovou perforací jako by tlumočilo celý půdorys *Nové citlivosti*, rozpor mezi nadosobním řádem a hluboce lidskou subjektivní účastí, onen zlom, který celá výstava tlumočila i předjímalá.

Ještě naléhavěji se týž tón ozývá v malbách Otakara Slavíka. Jeden z nejlepších koloristů doby rozpíná zoufale smyslné akty na mříži kruhových útvarů geometrizujícího rastru: akademické téma nazývané obvykle *Po koupeli* vzniklo nepochybně z pohledu vzorovanou záclonou na akt osušující se po lázni, proměnilo se však v nemilosrdnou vivisekci,¹⁹ v níž zápas zobrazování s autonomním vyžadováním obrazové plochy předvídá už existenciální polohu následujících dekad.

Celorepublikový charakter výstavy *Nová citlivost* dokumentovali již Milan Dobeš a Miloš Urbásek, čeští umělci pracující v Bratislavě. Jeden z nejdůležitějších přesahů do budoucna však představovala účast Stana Filka. Filko vystavil *prostředí* (dobová terminologie hovořila o *ambiente* nebo už o *environmentu*) nazvané *Ložnice* (1967) a poukázal tak na do jisté míry progresivnější situaci bratislavské druhé avantgardy.²⁰

Výstavu *Nová citlivost* doprovázelo i imponující vystoupení tvůrců konkrétní poezie, o ní však v kapitole o vizuální a konkrétní poezii a lettrismu.

Nová citlivost, jak už bylo řečeno, nejen resumuje a obhajuje výkony značné části druhé avantgardy v Čechách, ale představuje i vklad pro práci umělců dalších dvou dekád. Jistou rozpornost výstavy danou „nevěrou“ recentní modernistické teorii lze vysvětlit i jako časný případ plurality, jejíž projevy naznačují to, co roku 1972 vetkla *documenta 5* v Kasselu do svého štítu, totiž sebekritiku sebevědomého racionalismu, označenou paradoxně jako projev *individuálních mytologií*.

244 Alena Kučerová, *Variace III*, 1969–1973, čtyřbarevný tisk, papír, 53,1 × 76 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny

245 Vladimír Burda, *Typogram*, 1965, papír, typy psacího stroje, 30 × 21 cm, soukromý majetek

