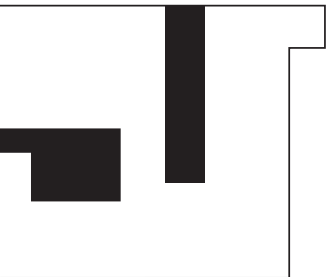


Miroslav Vystrčil
monografie

Petra Widžová



Miroslav Vystrčil, monografie

Miroslav Vystrčil, monograph

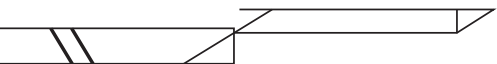
MgA. Petra Widžová

Text vznikl jako diplomová práce autorky s názvem
„Miroslav Vystrčil – monografie“, Katedra dějin a teorie umění,
FUD UJEP 2017 (vedoucí práce PhDr. Ludvík Hlaváček)

Publikaci vydala Fakulta umění a designu
Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2018

Anotace

Text knihy, který původně vznikl jako stejnojmenná diplomová práce
přináší celistvý pohled na rozsáhlé a donedávna nezpracované dílo
sochaře Miroslava Vystrčila (1924–2014), autora, jež byl součástí
generace poválečných absolventů uměleckých škol stojící u zrodu
tzv. krotké moderny a významných uměleckých proudů 50. a 60. let
(Máj 57, Klub konkretistů).



Formát: e-kniha

Řada: Monografie

ISBN 978-80-7561-167-3

© Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně
v Ústí nad Labem, 2018



01
02
03
04
05
06

6–11

Úvod

12–19

Život a dílo Miroslava Vystrčila

20–37

Poválečná léta – doba a vývoj
Vystrčilovy figury

38–61

Šedesátá léta a vývoj výtvarného umění

62–75

Výtvarné umění ve veřejném prostoru
v 50.–80. letech

76–79

Závěr

80–123

Obrazová příloha



Tento text si klade za cíl představit osobnost a dílo sochaře Miroslava Vystrčila, zejména zachytit vývoj a důležité milníky v jeho tvorbě. Nedílnou součástí je zasazení tvorby do širšího dobového rámce a vývoje českého i zahraničního výtvarného umění. Důraz je kladen zejména na přiblížení politického vývoje a s tím související problematiky umění ve veřejném prostoru období 50.–80. let 20. století na území tehdejšího ČSSR.

Za tímto účelem se pro diplomovou práci stala hlavním uměleckohistorickým pramenem pozůstalost autora, která byla uchována takřka nehnutě v jeho pražském ateliéru a přilehlé zahradě. Zde se nacházela převážně autorova volná tvorba, včetně řady modelů k uskutečněným i zamýšleným realizacím. Před začátkem samotného bádání, ale i v jeho průběhu, se také některé z modelů, děl a fotografií dostaly do sbírek Muzea hlavního města Prahy (zejména fotografie a modely spojené s realizacemi na území města Prahy), GAVU Cheb, Galerie výtvarného umění v Náchodě, Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a sbírky filmových plakátů Terryho ponožky – v některých případech bylo tedy třeba pracovat i s již sbírkovými předměty. V ateliéru se taktéž nacházelo velké množství přípravných skic, ateliérových fotografií, smluv a jako zvláště cenné se ukázaly seznamy děl, které autor vytvořil pravděpodobně jako součást přípravy svého životopisu (mohou tedy poukazovat na to, které realizace považoval autor za nejdůležitější, nejzdařilejší apod.) a také k přípravě samostatné výstavy v roce 1970. Tyto seznamy obsahují katalogové údaje vybraných realizací a autorovy volné tvorby, některé se dochovaly včetně popisných kreseb, které značně ulehčily identifikaci děl. Tyto seznamy ovšem nejsou kompletní – nejsou v nich zanesena všechna autorova díla, často nesedí roky vzniku, na vině může být paměť, ale i např. rozdílná doba vytvoření díla, jejího obhájení u komise a samotné realizace. Přičemž k řadě realizací ve veřejném prostoru se nedaly dohledat údaje, zda k osazení opravdu došlo a kdy přesně. Dle rozhovorů s rodinou a přáteli autor jednoduše na „tyto oficiality příliš nedbal“. Některé údaje se daly porovnat dle fotografií, které byly z druhé strany popsány (opět zdaleka ne všechny), posloužily také smlouvami týkajícími se zadávání zakázek a následného osazování děl.

V neposlední řadě k identifikaci některých děl pomohly, bohužel velmi ojedinelé, zmínky v publikacích, katalogích k výstavám (především katalog k výstavě Máje 57 v Obecním domě¹, katalog vydaný k Vystrčilově výstavě Sochy ve výstavní síni Fronta 1970² aj.), či vystřižených novinových článků. I přes několik dochovaných autorových seznamů děl se práce na identifikaci, dohledávání děl a zjišťování jejich současného stavu mnohdy podobala detektivnímu pátrání a bohužel nebylo možné vystopovat a určit přesně všechna díla. Řada děl jistě vznikla bez jakékoliv písemné zmínky a takto putovala dál,

např. ve formě daru³, jiná byla (zejména grafické listy) pravděpodobně částečně rozprodána na výstavě „Sochy“ v roce 1970, aniž by po nich zbyla jakákoliv fotografická dokumentace, či popis. S tím souvisí také styl popisků jednotlivých děl v práci, které nejsou u všech děl úplně, jelikož rozměry a materiál se nedal vždy zjistit.

Autorovo dílo nebylo dosud zpracováno a v dostupné literatuře ani pramenech rozsáhleji reflektováno – typicky se v katalogích výstav a další literatuře objevil pouze Vystrčilův medailonek s biografickými údaji (i v těchto údajích se ale objevovaly chyby), či zde nebyl zařazen vůbec, ačkoliv ho jako účastníka jiné publikace uváděly. Jako příklad uveďme souhrnný katalog Klubu konkrétistů z roku 1997, v kterém se o Vystrčilovi dozvíme pouze jeho rok narození (a to mylně uvedený), studia bez časového vymezení a zmínku o účasti na jedné výstavě s Klubem konkrétistů, ačkoliv je dle katalogů z výstav podložena Vystrčilova účast minimálně na třech výstavách skupiny v roce 1968.⁴ Taktéž v publikaci o skupině Máj 57 autorek M. Klimešové a A. Primusové⁵ z roku 2007 jsou Vystrčilovi v závěrečném seznamu autorů věnovány tři řádky, i přes to, že se jeho díla v publikaci objevují v rámci fotografií instalace první výstavy Máje v Obecním domě hned několikrát. Nejnáslednější zmínky o Vystrčilovi a jeho účastech na výstavách se nachází na serveru abART a v hesle Nové encyklopedie českého výtvarného umění⁶. Textů o jeho dílech vzniklo minimum a nachází se v katalogu k jeho výstavě Sochy 1970 a publikaci Přišel jsem pozdravit sochy Vladimíra Preclíka⁷, přičemž oba texty nejsou nijak obsáhlé a jsou psány spíše v populárně-naučném duchu. O Vystrčilově tvorbě vzniklo také krátké video pro Český klub kinoamatérů s názvem Mistrův Eden, které natočil Dr. František Dedek v roce 2004. Video je zvláště cenné, jelikož jako jediné do dnešní doby uchovalo autentický záznam M. Vystrčila, jak hovoří o svých dílech a umění obecně.⁸

Dále je v práci kladen důraz především na rekonstrukci kontextu vzniku uměleckých děl, zejména je akcentována dobová ideologie, její vývoj a celkový postoj komunistické strany k výtvarnému umění, včetně systému vzniku

3 To je pravděpodobně také osud Vystrčilovy sochy ve sbírkách Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem (Žena, v. 29 cm, sádra, datace neznámá), kterou galerie získala v roce 1988 s částí pozůstalosti Josefa Sudka darované jeho ženou Boženou Sudkovou (Zdroj: karta díla Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem; Výroční zpráva galerie 2011).

4 POHRIBNÝ, Arsén, ed. *Klub konkrétistů: [katalog výstavy: Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, 12. 6. – 31. 8. 1997]*. Jihlava: KANT, 1997, s. 132. (dále jen Pohribný, 1997). ISBN 80-901903-7-5. *Katalogy KK: Galerie Václava Špály, Praha, červenec 1968; KK, Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, leden – únor 1968.*

5 PRIMUSOVÁ, Adriana a Marie KLIMEŠOVÁ. *Skupina Máj 57: úsilí o uměleckou svobodu na přelomu 50. a 60. let*. Praha: Art D – Grafický ateliér Černý, 2007. ISBN 978-80-903876-1-4. (dále jen PRIMUSOVÁ, KLIMEŠOVÁ: *Skupina Máj 57*, 2007).

6 INFORMAČNÍ SYSTÉM ABAR. *VYSTRČIL, Miroslav*. [online]. Dostupné z: <http://abartfull.artarchiv.cz/osoby.php?Fvazba=osobanavystavach&IDosoby=280>; HOROVÁ, Anděla, ed. *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*. [Díl 2.], N-Ž. Praha: Academia, 1995. ISBN 80-200-0536-6.

7 PRECLÍK, Vladimír. *Přišel jsem pozdravit sochy*. Praha: Gallery, 2004. ISBN 80-86010-88-0.

8 DEDEK, František. *Mistrův Eden*, Český klub kinoamatérů, videoklub Praha, 9 min., 2004.

1 Mladé umění: *Výstava Tvůrčí skupina Máj 57: Praha: Obecní dům Praha VII/1957*.

Praha: Svaz československých výtvarných umělců, 1957. Brož. nestr.

2 Katalog k výstavě *Sochy 1970*, texty E. Ř. a Ludmila Vachtová 1971, vlastní náklad.

uměleckých realizací, především pak těch určených do veřejného prostoru. Snažíme-li se vykreslit kontext vzniku Vystrčilových děl, je třeba věnovat se podrobněji také obecnému vývoji výtvarného umění – zejména pak tendencím, které se autora bezprostředně týkají. Diplomová práce si je vědoma, že veškerý kontext vzniku děl a jeho vývoj byl komplexní a ovlivněný mnoha faktory, jako byly např. politické události, restrukturalizace uvnitř komunistické strany a na poli centrálního řízení a mnoho dalších faktorů – vzhledem k rozsahu a charakteru práce, která je primárně monografií umělce, ale není možné se těmto jevům věnovat podrobně.⁹

02

Život a dílo Miroslava Vystřčila



Miroslav Vystrčil se narodil v roce 1924 v Brně, kde vyrůstal ve skromných poměrech se starším bratrem Janem, matkou v domácnosti a otcem dělníkem. Rodiče od začátku vedli technicky zručné syny k tomu, aby se vyučili řemeslu, a tak se z Jana stal elektromechanik a mladší Miroslav začal po dokončení základní školy studovat na elektrikáře. V učení ovšem nevydržel dlouho a v roce 1939 přešel na Střední školu uměleckých řemesel v Brně (tzv. „Šuřka“).¹⁰ Rozhodnutí to bylo náhlé a pro rodinu překvapivé, jelikož Vystrčil v dětství žádné zvláštní umělecké sklony ani zájem o umění neprojevoval. V přihlášení se ke studiu umělecké školy ho povzbuzovali zejména přátelé, kteří si všimli neobyčejné manuální zručnosti a preciznosti v kreslení i modelování. Řadu dovedností, ale i vztah k technickému světu si vybudoval již v dětství, kdy pomáhal s rozličnými pracemi či opravami v domě i na zahradě, kterou měl jeho otec velmi rád. „My jsme měli kamaráda, jeho rodiče měli autodopravu. Měli velké garáže a tam svařovací aparát a my jsme si nakupovali trubky a dělali jsme si kola. Kola jsme koupili, ale ty trubky, to jsme různě pilovali a svařovali, dávali dohromady. On byl úžasně technicky zručnej.“ Vztah k přírodě i technickému světu se také později výrazně promítl do jeho umělecké tvorby, včetně technik jako bylo právě svařování.¹¹

Na Střední školu uměleckých řemesel byl Vystrčil přijat napoprvé. Bratr Jan vzpomíná, že právě v tomto období začal mladý Miroslav jednak intenzivně kreslit, ale také vytvářet a vymýšlet první modely fontán, které v té době sestavoval z různých trubiček a motůrků, doplněných obarvenou vodou. Kresba pro něj i do budoucna zůstala pomocným prostředkem, díky kterému se prokresloval k požadovanému výsledku, ať se již jednalo o fontány a jejich technické zázemí, či cykly ženských postav. „On to pořád kreslil, skicoval – měl rád tenhle způsob práce, on to vymyslel, proskicoval se až k té dokonalé formě...vydržel hodiny a hodiny sedět a kreslit.“¹² U některých děl kresebný proces kombinoval nebo nahrazoval papírem, který různě skládal „To já nejdřív tak nějak dělám z papírků – zkouší se to, hledá, co by se z toho dalo udělat...“¹³

Na „Šuřce“ studoval Vystrčil do roku 1943 a poté byl vzhledem k válečné situaci nasazen nejprve na práce v zemědělství a později do totálního nasazení pro koncern ZKL Brno. Po 2. světové válce se rozhodl pro další studium a byl přijat na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze, kde studoval v letech 1945–1950. Nejprve nastoupil do ateliéru J. Horejce, v jehož uměleckém projevu procházejícím art decem, moderním klasicismem či tzv. druhým symbolismem se ale Vystrčil neshlédl a nevyhovoval mu údajně ani jeho autoritativ-

ní způsob výuky. Vystrčil proto přestoupil do sochařského ateliéru Bedřicha Stefana. Zde se setkal s otevřeným přístupem, ateliérovými diskusemi nad jednotlivými díly a bylo mu naplno umožněno rozvíjet své dovednosti a to nejen v oblasti sochařství – Vystrčil se za svých studií přátelil také s řadou studentů z grafických oborů, jejichž výtvarná činnost ho velmi zajímala.¹⁴

Grafické tvorbě se později sám věnoval a zejména v průběhu 60. let vytvořil řadu grafických listů, koláží a slepotisků. Ilustracemi doprovodil také sbírku básní M. J. Lermontova *Samota a láska*¹⁵ [č. 1]. Nejpočetnějším se z Vystrčilovy grafické tvorby stal soubor filmových plakátů, který vznikl mezi roky 1964–1967 k české i zahraniční filmové produkci. V současnosti se 17 plakátů nachází ve sbírkách „filmové galanterie“ Terryho ponožek, která pravidelně pořádá výstavy plakátů ze svých sbírek, z nichž některých se zúčastnila také Vystrčilova díla. Plakát k filmu *Na východ od ráje* [č. 2] je dokonce zařazen v sekci „Best of“ podle výběru kurátora sbírky Pavla Rajčana.¹⁶

Pro Vystrčila se postupně stal důležitý zejména okruh osobností, ve kterém se za svých studií pohyboval, včetně pedagogů Vysoké školy uměleckoprůmyslové, kteří významně ovlivnili nejen jeho další výtvarné směřování. „Jako zázrakem zde v 50. letech stále působila řada osobností: Jaromír Pečírka, Bedřich Stefan, Jan Bauch, Josef Wagner, Josef Kaplický, František Muzika; krátce ještě František Tichý a Emil Filla.“ Ti svým studentům předali důkladné znalosti moderní výtvarné formy a také úsilí o něj. „Pedagogická činnost těchto sochařů měla v určitých letech větší význam než jejich tehdejší vlastní sochařské dílo.“¹⁷

Vystrčil vzhlízel zejména ke svému profesorovi Bedřichu Stefanovi a jeho ženě sochařce Haně Wichterlové, již se pro něj stali významnými zprostředkovateli avantgardních meziválečných tendencí. Oba byli žáky sochaře Jana Štursy, jehož dílo M. Vystrčil obdivoval pro jeho propojování hmoty, jemných témat a promyšlené abstrakce; oba si navíc prošli v druhé polovině 20. let studijním pobytem v Paříži, která v meziválečných letech platila stále za uměleckou metropoli a dlouhodobě ovlivňovala českou výtvarnou kulturu, a to často právě díky mladým umělcům na studijních pobytech, kteří propojovali mezinárodní kulturní klima, experiment, avantgardní umění a československou so-

10 PAVLÍČKOVÁ, Jana. *Střední škola umění a designu a Vyšší odborná škola restaurátorská*. [online]. Brno. [cit. 1. 5. 2018]. Dostupné z: <http://www.ssudbrno.cz/lcs/stredni-skola/historie-husoval>

11 Z rozhovoru s bratrem J. Vystrčillem 14. 5. 2016.

12 Tamtéž; citace z rozhovoru se synovcem Cyrilem Hančlem 3. 10. 2016 (upraveno autorkou).

13 M. Vystrčil o své tvorbě in DEDEK, František. *Mistrův Eden*, Český klub kinoamatérů, videoklub Praha, 9 min., 2004.

14 MALÁ, Olga. *Jaroslav Horejc (1886–1983). Mistr českého art deca*. [online]. Praha. [cit. 29. 9. 2018]. Dostupné z: <http://artalk.cz/2016/09/29/tz-jaroslav-horejc-1886-1983-mistr-ceskeho-art-deca/>

15 LERMONTOV, Michail Jurjevič: *Samota a láska*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964.

16 TERRYHOPONOSKY. *Plakáty – autoři – Vystrčil, Miroslav*. [online]. [cit. 1. 5. 2018]. Dostupné z: <http://www.terryhoponosky.cz/plakaty/parametr-1-autori/3101-vystrcil-miroslav>; *Na východ od ráje* // East of Eden, USA 1964, režie: Elia Kazan, herci: James Dean.

17 *Ohniska znovuzrození: České umění 1956–1963: [Kat. výstavy]: Galerie hl. m. Prahy ve spolupráci s Úst. dějin um. AV ČR 28. 7. – 23. 10. 1994 Městská knihovna v Praze*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1994. 447 s. ISBN 80-7010-029-X, cit. ze s. 70. (dále jen Ohniska znovuzrození, 1994); VACHTOVÁ, Ludmila. *Socha 1964. [katalog a koncepce výstavy: Liberec: Zahrada Oblastní galerie Liberec, Botanická zahrada Liberec, červenec – září 1964]*. Liberec: Oblastní galerie, 1964. 56 s.

čaršskou tradici. Bedřich Stefan měl navíc možnost se po studijním pobytu v Paříži stát spolupracovníkem Otty Gutfreunda, který se ve 2. polovině 50. let stal jedním z významných vzorů generace tzv. krotké moderny. Hana Wichterlová ve svých dílech zase navazovala na kubismus let dvacátých a volněji pracovala s objemem a tvarem, často inspirovaným přírodou, zejména detaily stromů, či květín. S Hanou Wichterlovou M.V. tento úzký vztah k přírodě sdílel a často ji navštěvoval na její zahradě a v ateliéru, kde se taktéž scházelo ke společným hovorům mnoho významných dobových umělců.¹⁸

O tom, že tento modernistický odkaz Vystrčila v době jeho studií na UMPRUM hluboce zasáhl, svědčí jeho školní práce i pozdější vývoj tvorby. Ačkoliv školní díla byla dosud stylově velmi nesourodá a do současnosti se jich nedochovalo mnoho, v některých se dá vyznat například silný vliv autorů jako byl Francis Bacon, Josef Čapek, Otto Gutfreund, či Picasso. Jmenujme alespoň litinovou mříž s motivem býka [č. 3], autoportrét (olej na plátně...) [č. 4], či ženskou figuru (v. 29 cm, sádra, která se dostala do sbírek Josefa Sudka [č. 5]).¹⁹ Specifická verze kubistické zkratky typická pro krotkou generaci 2. poloviny 50. let „tvarosloví odvozené ze syntetického a lyrického kubismu“, někdy protkané fauvistickými tendencemi, se u Vystrčila ale objevila až později, v rozsáhlém cyklu ležících, stojících či klečících postav první poloviny 60. let.²⁰

Po absolvování UMPRUM v roce 1950 se Vystrčil soustředil především na různorodé zakázky, jelikož v té době intenzivně budoval svůj ateliér na Kampě a začínal žít rodinným životem. Z těchto jmenujme například portrétní bysty Josefa Božka (bronz, 78 x 72 x 38 cm, 1953) [č. 6], Eduarda Kohouta (sádra, 1954) [č. 7] nebo Totem pro Náprstkovo muzeum v Praze (dřevo, 1954) [č. 8]. Je nutné připomenout, že počátek padesátých let byl obdobím stalinismu a pro-sazování socialistického realismu, kdy byly veškeré modernistické tendence v umění důrazně potlačovány – navazovat tak na tvorbu z dob UMPRUM pro Vystrčila nebylo jednoduché.²¹ Jeho tvorba tak získávala na uceleném výrazu až

v druhé polovině 50. let., jež dala vzniknout celistvému souboru harmonických plastik (domovní plastiky pro sídliště Kladno, Kročehlavy [č. 9]) a soch ženských postav, které čerpaly z klasicistní polohy sochařství počátku 20. století, ale hlavně z odkazu Vystrčilova velkého vzoru – Bedřicha Stefana. V tomto duchu tvořil Vystrčil v období Máje 57, s kterým také celkem třikrát vystavoval.

Koncem 50. let, ale prošla Vystrčilova tvorba radikální změnou – zcela opustil hmotné objemy „májovského“ období a pojetí figury radikálně přehodnotil. Na jednu stranu vznikala, pod vlivem strukturální abstrakce (informelu) materiálně drsná, drásavá a obnažená díla kontrastující s předchozí harmonickou tvorbou období Máje 57 [č. 10], na druhou stranu dále rozvíjel meandrovitou okrouhlou linii ženských postav, i když již v zcela odlišné formě, která, s určitým zpožděním, odrážela dobové fauvisticko-kubistické tendence. Jeho meandry ležících, klečících a sedících figur se v první polovině 60. let začaly geometrizovat, lámat a abstrahovat, až se z nich postupně staly jen pouhé náznaky lidského těla. Petr Wittlich tyto tendence redukování figurativní formy, jež se objevovaly i u ostatních sochařů (např. Josef Klimeš, František Pacík, Eva Kmentová aj.) shrnul takto: „základním výrazovým prostředkem moderního sochařství je forma symbolu-znaku“. Celkově na výtvarné scéně docházelo ke značným proměnám ve výrazu i obsahu děl – umělci pracovali se syntézou rozličných tendencí klasického moderního českého a postupně i zahraničního umění, jehož vývoj začal se zpožděním prosakovat zejména po účasti Československa na výstavě EXPO 58. Rozvíjely se ale také nefigurativní polohy, které vykrystalizovaly v silné informelní vlně.²²

60. léta se u Vystrčila nesla plně ve jménu hledání vlastního výrazu, což se odrazilo v různorodosti tvorby, experimentování s novými médii, materiály i technikami a později i změnou stěžejního tématu jeho tvorby. Kromě cyklů soch a plastik prokládaných grafickou tvorbou, vytváření filmových plakátů a ilustrací, tak vznikl například i raritní cyklus sedaček pro dětské kadeřnictví [č. 11], který pravděpodobně navazoval na tendence rozvíjené na poli designu po výstavě EXPO 1958.²³

Další bod zlomu nastal ve Vystrčilově díle kolem poloviny 60. let, kdy se jeho sochařská figurální tvorba dostala do zabíhované roviny natolik, až se stala pouhým znakem připomínajícím lidskou figuru, elementem, k jehož vystižení Vystrčil směřoval od přelomu 50. a 60. let. V těchto strohých a minimalisticky vyhlížejících dílech [č. 12, č. 13] tak vývoj Vystrčilovy ženské figury

18 TETIVA, Vlastimil. *České umění XX. století: [Alšova jihočeská galerie: katalog výstavy]*. I. díl. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, [2003]. ISBN 80-85857-67-7; SRP, Karel. *Sochařství dvacátých a třicátých let in LAHODA, NEŠLEHOVÁ, PLATOVSKÁ ed.: Dějiny českého výtvarného umění IV/2*, Praha, Academia 1998, ISBN 978820006233; WITTLICH, Petr. *Horizonty umění*. Praha: Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1607-0 (dále jen *Horizonty umění*, 2010); MUZEUM UMĚNÍ OLOMOUC. *Wichterlová Hana. Z rozhovoru s Evou Brázdovou*. [online]. Olomouc, 2016. [cit. 23. 4. 2018]. Dostupné z: <http://www.muoz.cz/sbirky/sochy--45/wichterlova-hana--389/>

19 Přesný rok vzniku děl není znám.

20 Ohniska znovuzrození, 1994, cit. str. 70.

21 KNAPÍK, Jiří. *Únor a kultura: sověťizace české kultury 1948–1950*. Praha: Libri, 2004. Otazníky našich dějin. ISBN 80-7277-212-0. (dále jen KNAPÍK, 2004); KUSÁK, Alexej. *Kultura a politika v Československu 1945–1956*. Praha: Torst, 1998. Malá řada kritického myšlení. ISBN 80-7215-055-3 (dále jen KUSÁK, 1998), kap. 1945–1948; Kultura a komunisté; HALÍK, Pavel. Padesátá léta in BREGANTOVÁ, Polana, ŠVÁCHA, Rostislav a Marie PLATOVSKÁ, ed. *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939–1958*. Praha: Academia, 2005. 525 s. ISBN 80-200-1390-3. (dále jen *Dějiny českého výtvarného umění V*; dále jen HALÍK, Pavel. Padesátá léta in *Dějiny českého výtvarného umění V*).

22 Ohniska znovuzrození, 1994, cit. ze str. 70; LAHODA, Vojtěch. *Rozvoj tvůrčích skupin 1958–1970: každodenní modernismus in Dějiny českého výtvarného umění 1958–2000*. Praha: Academia, 2007, ISBN 80-200-1487-X. (dále jen *Dějiny českého výtvarného umění*); HAVRÁNEK, Vít et al. *Bruselský sen: československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let: [Galerie hlavního města Prahy, 14. 5. 2008 – 21. 9. 2008, Moravská galerie v Brně, 21. 11. 2008 – 1. 3. 2009]*. Praha: Arbor vitae, c2008. 367 s. ISBN 978-80-87164-03-7 (dále jen *Bruselský sen*, 2008).

23 K sedačkám pro děti se do dnešní doby dochovala pouze fotografická dokumentace bez datace, dle slov paní Mňáčkové-Vystrčilové byly určeny do kadeřnictví v Bílé Labuti v Praze.

došel svého vrcholu – jakoby ji sochař již neměl kam dále rozvíjet a rozhodl se proto figurální motivy navždy opustit.

Pro tvorbu započatou v druhé polovině 60. let, kterou Vystrčil rozvíjel i dále v letech 70. a 80., se stala signifikantní poněkud odlišná tematika – nefigurativní, nikoliv však předešlým dílům zcela vzdálená. Většina děl byla i nadále přímo či vzdáleněji protkána s tématem člověka, lidského bytí, přírody a jejími tvary, procesy, pohyby, či změnami. Šlo o práci s přírodními živly, hledání prvopočátku, smyslu, ale také dokonalých vztahů a tvarů, které se zrcadlily ve formě děl. Tato témata se promítla do rozsáhlých cyklů soch a plastik *Proměny* a *Tlaky*, které procházely jak volnou tvorbou, tak užitým uměním (pítka a fontány) i abstraktními díly vytvářenými pro jednotlivé zakázky do veřejného prostoru. Ty se od přijetí vládního usnesení „o uplatňování výtvarného umění v investiční výstavbě“ v roce 1965, až do převratu v roce 1989, staly hlavní náplní tvorby M. Vystrčila.²⁴

Kromě již zmíněných figurálních děl, cyklů *Proměny* a *Tlaky* byla s přírodními motivy spjata i další díla, která se vyčleňovala zejména svojí formou – jednalo se o kolekci duralových modelů, ve valné většině pracujících s motivem kruhu či půlkruhu, vzájemným vrstvením a kombinováním [č. 14]. U těchto děl se nedochovala datace, ale je z nich patrná fascinace geometrickými tvary, vesmírem a hledáním tvarové dokonalosti, která plně souzněla s „hledáním čistých forem“ uměleckých skupin 2. poloviny 60. let. Některé z těchto modelů vytvořil Vystrčil jako ojedinělý experiment s kinetickou plastikou (např. *Slunce a měsíc*, model, nerez, nedatováno [č. 15]). Ta byla v druhé polovině 60. let na našem území rozvíjena autory jako byl Hugo Demartini, Karel Malich, Zdeněk Sýkora, skupinou Křižovatka a pro Vystrčilův vývoj nejdůležitější skupinou – Klubem konkretistů, jejímž členem od samotného založení v roce 1967 byl.²⁵

Velká část Vystrčilova života byla spojena s pražskou Kampou, kde se mu po studiích podařilo získat k pronájmu prostory bývalého skladu keramiky v Hroznové ulici 3. Postupně zde vybudoval sochařský ateliér, kde po dokončení studií střídavě bydlel – později také se svou první ženou Květou a synem Michalem. Prostory ateliéru ale k trvalému bydlení nebyly vhodné – například voda se zde musela nabírat z Čertovky. Rodina se proto přestěhovala do rohového bytu v Dušní ulici, odkud Vystrčil do ateliéru docházel. Nelehké podmínky ale neubíraly ateliéru na jeho autenticitě: kouzlo malého rohového

domku s dvorkem u Čertovky bylo nejednou zmiňováno v dobovém tisku, ale také např. v románu *Ustláno na růžích a pod nebesy*. Ve své době se zde nad hovory o umění setkávali nejen přátelé z pražské Kampy – mezi nimi osobnosti jako manželé Werichovi, Jiří Trnka, Jindřiška Smetanová, Karel Hladík, Karel Jungwirth a další. Ateliér se stal takřka legendárním – údajně se zde zrodila první myšlenka založení Klubu konkretistů, jak píše Arsen Pohribný v úvodu své publikace: „K faktickému založení Klubu konkretistů došlo před ateliérem M. Vystrčila na pražské Kampě 9. května 1967 ve znamení lumino-kinetismu. Když se tam sešli T. Rajlich, A. Pohribný, J. Hilmar a R. Kratina...“.²⁶

Na Vystrčilův ateliér, který se zde nacházel mezi roky 1950–1989 dodnes rodina i známí s láskou vzpomínají. Po revoluci se jej ale majitel rozhodl pronajmout zájemcům o vybudování turistické restaurace a M.V. odchod z vlastnoručně vybudovaného ateliéru těžce nesl. V již důchodovém věku 65 let ale začal budovat ateliér nový, kam se i s druhou ženou Marií záhy odstěhovali. Z bývalé rekreační chaty nad Krematoriem Motol postupně vznikl obytný dům s proskleným ateliérem a také jedinečnou terasovitou zahradu s vlastnoručně navrženými litými schody z betonu a řadou vlastních soch. Na nový politický režim se již ale adaptovat nedokázal. „Ty poměry se poměrně rychle změnilly a nastoupila úplně nová generace. Ty kšefty se dělaly úplně jinak. Ty komise zmizely, už to pro něj bylo úplně nepřehledný.“²⁷ Realizace ve veřejném prostoru tak vyměnil za práci v soukromí ateliéru, kde ovšem nepřestával vymýšlet, kreslit a modelovat až do svých posledních chvil v roce 2014.

24 KAROUS, Pavel. *Umělecká výzdoba sídlišť v Československu 60.–80. let* in *Zprávy památkové péče*. 2015, roč. 75, č. 4. (dále jen KAROUS, 2015); KRAMEROVÁ, Daniela, ed. *Retromuseum Cheb: životní styl a design v ČSSR*. Cheb: GAVU, [2016], 299 s. ISBN 978-80-87395-22-6. (dále jen *Retromuseum Cheb*, 2016).

25 SLOUPOVÁ, Andrea. *Syntéza po syntéze: české kinetické umění 60. let a pozdější tvůrčí postupy jeho protagonistů*. Praha, 2008. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta. Ústav pro dějiny umění.

26 SMETANOVÁ, Jindřiška. *Ustláno na růžích a pod nebesy*. 2. vyd. Praha: Práce, 1991. 170 s. Příliv. ISBN 80-208-0157-X; Pohribný, 1997, cit. str. 5; z rozhovorů s p. Mňačkovou-Vystrčilovou.

27 Cit. z rozhovoru s Cyrilem Hančlem, 3. 10. 2016.

03



Poválečná léta – doba a vývoj Vystřčilovy figury

Miroslav Vystrčil dokončil svá studia v roce 1950, tedy v tzv. zakladatelském období komunistického režimu (nebo také období stalinismu), které se dá ohraničit únorovým převratem v roce 1948 a rokem smrti J.V. Stalina v roce 1953.²⁸ V této době politických a ideologických změn pokládání základů socialistického režimu Komunistickou stranou Československa se reorganizace kulturního života a politiky stala jedním z bodů ideové transformace společnosti. KSČ v tomto období přejímala řadu ideologických konceptů ze Sovětského svazu, kde kultura již od 30. let fungovala jako součást ideové propagandy.²⁹

Centralizované řízení kultury bylo budováno postupně – zpočátku se kulturní politika stala jedním z činitelů boje proti reakčním skupinám a odpůrcům režimu. Počátek roku 1948 se nesl v duchu rozsáhlých čistek všech oblastí veřejného života zajišťovaných akčními výbory Národní fronty, které v organizačních strukturách kulturního života postupně odstranily komunistické odpůrce, a vybudovaly tak novou československou kulturní levici.³⁰ Postupně byli v celé oblasti veřejného života a orgánech hospodářských i společenských většinově zastoupeni komunisté. Zhruba do roku 1950 tak byly vytvořeny vhodné podmínky pro ideovou transformaci kulturního, uměleckého a vědeckého života dle sovětského vzoru, kterou již měla plně v rukách KSČ. Prostředkem ji k tomu byla především dokonalá vnitřní organizovanost, která mohla vzniknout díky přehledné organizační struktuře státu a státního aparátu.³¹ V oblasti kultury a výtvarného umění do řízení zasahovalo ministerstvo informací, ministerstvo školství, věd a umění (zejména odbor umění, který mimo jiné řídil Národní galerii a ideově spravoval krajské galerie) a na nižších postech poté referáty (osvětový, kulturní, školský) jednotlivých národních výborů. Páteří pro prosazování stranických cílů byl stranický aparát s jednotlivými odděleními sekretariátu ÚV KSČ (zejména Kulturní a propagační oddělení).³²

„To si myslím, že je základní rys totalitního systému, který chce mít všechno na povel – i toho ševce... – ten musí být součástí nějakého celku,

protože sám by se mohl chovat nevyzpytatelně. Ten malíř... by měl být aspoň členem svazu výtvarníků nebo registrován u Díla, aby se vědělo, co maluje, protože sféra umění je sféra svobody a svoboda je nevypočitatelná a totalita potřebuje mít všechno spočítáno.“³³

Dle systému tzv. demokratického centralismu zasahovala kontrola komunistické strany „z centra“ také do masových organizací, které fungovaly jako prostředek kontroly obyvatel a jejich názorů. Masové organizace vznikly zrušením či sloučením velkého množství kulturních organizací, zájmových a profesních spolků uměleckých svazů a masových organizací. Na poli výtvarného umění vznikla především vrcholná organizace Svazu československých výtvarných umělců (v letech 1952–1956 přechodně Ústředního svazu československých výtvarných umělců), který spravoval uměleckou sféru v letech 1948–1956 a do své struktury zahrnul všechny výtvarné spolky (např. Sdružení výtvarných umělců Mánes, Umělecká beseda atd.) a korporace, jež existovaly před rokem 1948. Ty se ale ve svazu postupně rozplynuly a po smrti J.V. Stalina a reorganizaci svazu v roce 1953 byly zrušeny, jejich majetek pohltily nově vzniknuvší fondy (Český fond výtvarných umění), jejichž existenci upravoval nově přijatý zákon o právu autorském z téhož roku, který mimo jiné přinesl i oficiální potvrzení přejímání sovětského vzoru. Z Ústředního svazu československých umělců se v roce 1956 stal Svaz československých architektů a Svaz československých výtvarných umělců, které měly výběrový charakter a členové zde byli rozčleněni do několika hierarchizovaných kategorií. Fondy zároveň začaly fungovat jako záchranné body pro umělce nepřijaté do výběrového svazu. Založeno bylo také družstvo Tvar, jež si vyhrazovalo výsadní právo prodeje a nákupu uměleckých děl.³⁴

Výtvarné umění v době komunistického režimu

„...Vítězný únor byl nejen politickou, nýbrž především morální katastrofou, jež znehodnotila vše, co se na konci války zdálo být vítězstvím naděje a nového řádu...“³⁵

V raném poválečném stavu, nebyl postoj komunistického režimu k výtvarnému umění ještě zcela jasný a názory na něj se mezi umělci různily: mnozí byli po válečných strastech ovlivnění existencialistickými tendencemi a v socialistické budoucnosti viděli naději na lepší svět, s komunistickou stra-

28 HALÍK, Pavel. Padesátá léta in *Dějiny českého výtvarného umění V*.

29 KNAPIK, 2004; KUSÁK, 1998; HALÍK, Pavel. Padesátá léta in *Dějiny českého výtvarného umění V*.

30 KNAPIK, 2004; PETIŠKOVÁ, Tereza. K počátkům Svazu československých výtvarných umělců in *České umění 1939–1999: Programy a impulzy – sborník symposia AVU*, Kant 2000, ISSN 1939–1999. (dále jen *České umění 1939–1999*, 2000), (dále jen PETIŠKOVÁ, 2000).

31 CHALUPECKÝ, Jindřich. *Tiha doby: stati o časových souvislostech a situacích kultury: 1968–1988*. Olomouc: Votobia, 1997. Velká řada (Votobia). ISBN 80-7198-175-3. (dále jen *Tiha doby*, 1997); KNAPIK, Jiří. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha: Libri, 2006. ISBN 80-7277-316-X. (dále jen KNAPIK, 2006); HALÍK, Pavel. Padesátá léta in *Dějiny českého výtvarného umění V*.

32 MARJÁNKO, Bedřich. *Akční výbory Národní fronty*. [online]. [cit. 5. 5. 2018]. Dostupné z: <http://www.totalita.cz/vysvetlivky/lacni.php>; KNAPIK, 2006, kapitola I. Budovatelská léta; KNAPIK, Jiří a Martin FRANC. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. Praha: Academia, 2011. Šťastné zítřky (Academia). sv. 5. kap. I. ISBN 978-80-200-2019-2.

33 KOKOLIA, Vladimír, DOBIÁŠ, Rudolf a Milan UHDE. *Umění a totalita*. [online]. Česká televize. Praha. [cit. 10. 4. 2018, upraveno autorkou]. Dostupné z: <http://www.ceskatelivize.cz/ivysilani/10150778447-historie-cs/213452801400006>, cit. upravena autorkou.

34 PRIMUSOVÁ, KLIMEŠOVÁ. Skupina Máj 57, 2007; UVUČR. *Právní předchůdci UVU ČR*. [online]. UVU ČR, 2001. [cit. 5. 5. 2018]. Dostupné z: http://www.uvucr.cz/archiv/pravni_predchudci_uvucr.html; HALÍK, Pavel. Padesátá léta in *Dějiny českého výtvarného umění V*; *Tiha doby*, 1997.

35 KLIMEŠOVÁ, Marie. *Roky ve dnech: české umění 1945–1957*, [GHMP 28. 5. – 19. 9. 2010]. Řevnice: Arbor vitae ve spolupráci s Galerií hlavního města Prahy, 2010. ISBN 978-80-87164-35-8. (dále jen *Roky ve dnech*, 2010), cit. str. 9.

nou sympatizovali také někteří avantgardní a moderní umělci, již měli blízko k Levé frontě meziválečných třicátých let a celkově k sociálnímu citění, či levicové orientaci. Někteří proto nový systém uspořádání kulturní politiky zpočátku vítali, jelikož v něm viděli možnost pro realizaci socialistické společnosti včetně všech utopických a optimistických vizí budoucnosti. Mimo jiné se forma umění, přibližující se námětem i formou reálnému životu, jevila jako východisko pro vystoupení moderního umění ze své meziválečné izolace a pro překonání krize avantgardy třicátých a čtyřicátých let.³⁶

Způsob, jakým se komunistická strana stavěla k umění, ale vyplynul velmi brzy po únorovém převratu – Gustav Bareš již před rokem 48 hlásal o „aktivní roli kulturních pracovníků při přestavbě duchovního života národa“.³⁷ Na umění bylo nahlíženo jakožto na prostředek poznávání světa, který má díky své vizuální formě schopnost působit na myšlení a jednání lidí a to ovlivnit do té míry, aby se stalo pomocníkem při přetváření společnosti v duchu socialismu.³⁸

Oficiální stanovisko strany týkající se uměleckých forem bylo vydáno v březnu 1948. Ty měly především vycházet z podílení se umělce na tvorbě socialismu, s čímž bylo spojeno odsouzení moderního umění a avantgardy, jakožto zastaralé etapy pojící se s kapitalismem a v našem prostředí s obdobím „první republiky“. „Dnes jde hlavně o to, aby umělci tvořili umění nové epochy – to znamená, jde o duch, obsah, ideologii, zaměření tohoto umění... Má vést, má vychovávat lidi k velkým idejím socialismu.“³⁹

Socialistický realismus

„Odmítáme zásadně tak zvané abstraktní umění, odsuzujeme umění, které nic neříká, kterému nikdo nerozumí, které na nikoho nepůsobí a které se nikomu nelíbí. Odsuzujeme umění, které se vyhýbá skutečnosti a pravdě a které neutralitně utíká od zaujetí stanoviska v problémech života, v problémech třídního boje atd.“⁴⁰

Základem oficiálního vztahu režimu k umění se tedy stal výše ilustrovaný přístup – metoda socialistického realismu, jakožto závazná pro československé umělce, byla přijata na IX. sjezdu KSČ v roce 1949.⁴¹ Ačkoliv se tento vztah

i nadále vyvíjel a byl postupně obohacován o další myšlenky, ve svém základu byl ovlivněn především tezemi sovětského ideologa Andreje A. Ždanova, který kladl důraz na formální srozumitelnost uměleckých děl tak, aby mohly ideologicky působit a ovlivňovat masy.⁴²

Pojem socialistický realismus se poprvé objevil v roce 1932 na sjezdu moskevských spisovatelů, kde jej použil spisovatel Ivan Gronskej. O dva roky později byl použit A. A. Ždanovem a Maximem Gorkým na I. všesvazovém sjezdu spisovatelů a Ždanov jej ve svém projevu představil jako ideologický program a tvůrčí metodu, kterou vytvořil sám Josef Vissarionovič Stalin. Tento program, podle něhož se tvorba měla vyznačovat optimismem, „zobrazením skutečnosti v jejím revolučním vývoji, ne pouze popisným realismem“; výchovným působením, jehož je dosahováno ideovým přetvořením pravdivé a historické skutečnosti, „třídním a tendenčním charakterem; revoluční romantikou; zobrazením hrdiny a socialistické budoucnosti, jejíž vize vychází z dlouhodobých hospodářských a politických plánů“ atd.⁴³

Ždanov byl sice oficiálním interpretem Stalinových myšlenek o umění, ale stejně jako jeho myšlenky a celkově i metoda socialistického realismu nebyly přesně definovány, ani její pojetí uvnitř komunistické strany nebylo jednotné. Existovali zde radikálně stalinsky orientovaní výtvarní umělci, aktivní funkcionáři Svazu československých výtvarných umělců a autoři, jež se socialistický realismus snažili napodobit (např. Josef Malejovský, Adolf Zábranský, Jan Čumpelík ad.).⁴⁴ O čem ale socialistický realismus, respektive jeho název složený z politického a uměleckohistorického pojmu, vypovídal rozhodně, respektive jeho název složený, byla snaha režimu ovládat, mimo života celé země, také estetickou formu uměleckých děl. Prosazování socialistického realismu, jež se stalo jedním z úkolů Svazu československých výtvarných umělců, nebylo proto jednoduchým úkolem, a to také díky existující rozmanitosti výrazových stylů, politických postojů a především díky tradici domácího umění a kultury s jeho západní orientací.

Svaz se snažil působit na činnost výtvarných umělců především časopisy Výtvarné umění (od roku 1950) a Výtvarná práce (od roku 1952) a čtrnáctideníkem Tvorba, které ale spíše opakovaly přeformulované ždanovské teze. Opakování podobného obsahu v tisku a oficiálních prohlášeních bylo jedním z prostředků upevňování komunistické ideologie a její distribuce mezi umělce i prostý lid, k čemuž byli využíváni i speciálně školení agitátoři. „Bez nápadu a bez vtipu, opakující stále týmiž slovy tytéž tisíckrát už slyšené a čtené teze...“⁴⁵ Dalšími prostředky působení a centralizované kontroly umělců byla také regionální střediska, pod která umělci spadali dle svého trvalého bydliště

36 PETIŠKOVÁ, 2000; HALÍK, Pavel. Padesátá léta in *Dějiny českého výtvarného umění V*; PETIŠKOVÁ, Tereza. *Československý socialistický realismus 1948–1958*. Praha: Gallery, 2002. 101 s. ISBN 80-86010-61-9. (dále jen PETIŠKOVÁ, Tereza. *Československý socialistický realismus 1948–1958*, 2002), kap.: socialismus a moderní umění; Roky ve dnech, 2010.

37 KUSÁK, 1998, kap. kultura a komunisté, cit. ze str. 155; KNAPÍK, 2006.

38 ŠOLTA, Vladimír. K některým otázkám socialistického realismu ve výtvarném umění, str. 141 in *České umění 1939–1999, 2000*.

39 KNAPÍK, 2006, cit. str. 32.

40 KOPECKÝ, Václav. Marxisticko-leninská výchova, str. 139 in *České umění 1938–1989, 2000*.

41 PETIŠKOVÁ, Tereza. Oficiální umění padesátých let in *Dějiny českého výtvarného umění V*. (dále jen PETIŠKOVÁ, Tereza. *Oficiální umění padesátých let*).

42 KNAPÍK, Jiří, 2006, cit. str. 34, 35.

43 PETIŠKOVÁ, Tereza. *Československý socialistický realismus 1948–1958*. Praha: Gallery, 2002; PETIŠKOVÁ, Tereza. Oficiální umění padesátých let, cit. str. 342.

44 PETIŠKOVÁ, Tereza. *Oficiální umění padesátých let*.

45 Tíha doby, 1997, cit. str. 12.

a která se jim snažila zadávat rozličné úkoly; výtvarné komise, či velké výstavy pořádané např. v Jízdárně Pražského hradu. Důležitým vzorem se stala také vizuální stránka oficiální tvorby doby stalinismu, která poskytovala jasnější vodítko k tomu, co se rozumí pod tvorbou socialistického realismu.⁴⁶

Padesátá léta a vývoj tvorby M. Vystrčila

A právě v období prosazování socialistického režimu a kritizování nedogmatických či volnějších výtvarných forem jakožto formalismu, dostudoval Miroslav Vystrčil Vysokou školu umělecko-průmyslovou.⁴⁷ Pro čerstvého absolventa sochařského ateliéru Bedřicha Stefana, jenž vycházel z univerzity důkladně obeznámen s meziválečnou avantgardní tradicí, to jistě nebyla doba příliš přivětivá.

Po absolvování univerzity se Vystrčil snažil především existenčně zajistit, intenzivně se také věnoval budování svého ateliéru na Kampě v Hroznové ulici, který za svých studií získal do pronájmu. Počátek 50. let tak nebyl, co se týče Vystrčilovy tvorby, kvantitativně příliš bohatý a zdaleka ne stylově jednotný. V rámci možností se sochaři povedlo získat několik zakázek: tou první se stala spolupráce na vytvoření kamenného chrliče pro gotický arkýř budovy Karolina Univerzity Karlovy v Praze (pískovec, 1952), na kterém spolupracoval se svým bývalým profesorem Stefanem. V následujícím roce to byla zakázka na vytvoření bysty mechanika Josefa Božka pro Národní galerii na Zbraslavi (bronz, 78 x 72 x 38 cm, 1953) [č. 6], kterou do svých sbírek získala v roce 1961 Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě a kde se také dodnes nachází. O rok později vznikla ještě bysta Eduarda Kohouta pro Fond výtvarných umělců [č. 7].

Monumentální pomníky, či bysty významných osobností byly v zakladatelském období komunistického režimu a padesátých letech běžným jevem – zvěčňovány byly především významné osobnosti (zde mechanik, konstruktér J. Božek a legenda českého herectví E. Kohout) a politici spjatí se socialistickou propagandou.⁴⁸ Ve Vystrčilově případě byly tyto bysty zajímavé také proto, že se v nich naposledy projevila expresivní figurace, která navazovala na díla vytvořená na brněnské „Šuřce“ [č. 16]. Tuto polohu, v které je možné spatřit také například odraz tvorby autorova oblíbeného sochaře Augusta Rodina, či poválečných expresivních tendencí, ale Vystrčil ve svém díle dále nerozvíjí

děl.⁴⁹ V první polovině 50. let vzniklo ještě jedno, velmi ojedinělé dílo: totem pro Náprstkovo muzeum v Praze z roku 1954 [č. 8], jehož model (42,3 x 4 cm, sádra, dřevo – polychromie, 1954) se v současné době nachází ve sbírkách Muzea hlavního města Prahy.⁵⁰

Za první důležitý milník ve Vystrčilově tvorbě můžeme považovat až polovinu padesátých let, která znamenala výrazný posun ve vývoji autorovy figurální tvorby a následně dala vzniknout stylově jednotnému souboru soch a plastik ženských figur. Na počátku tohoto období, které předznamenalo období členství ve skupině Máj 57, stál ale cyklus devíti domovních znamení z dusaného betonu, které Vystrčil vytvořil pravděpodobně kolem poloviny 50. let pro sídliště v Kladně-Kročehlavech.⁵¹

Právě zde započala v 50. let výstavba největšího kladenského sídliště, která trvala téměř čtyřicet let a dala vzniknout rozlehlé a nejednotné bytové zástavbě: „Sedm poměrně odlišných obvodů, z nichž se sídliště skládá, odráží vývoj bytové a občanské výstavby za minulého režimu.“ V průběhu let zde také vznikla řada uměleckých děl od autorů jako je Helena Zenklová, Jiří Novák, Adéla Matasová, K. a J. Válový ad.⁵² Mezi nimi zejména cenné soubory domovních znamení – ty se od 50. let objevovaly často na typových, maximálně šestipodlažních cihlových domech, jejichž tvarosloví mělo za úkol, spolu s dalšími prvky jako byly portiky, zábradlí, mřížoví, portály, či sgrafitová výzdoba, domy nejen individualizovat, ale byly také součástí složité snahy o naplňování idejí socialistického realismu v architektuře. Architektonické prvky a urbanistické uspořádání měly, svoji srozumitelností ideologicky působit na pracující lid, uplatňovány proto byly např. vzory čerpající z architektury české renesance, osvícenství nebo výstavby měst v Sovětském svazu.⁵³

Kromě cyklů domovních znaků v Kladně-Kročehlavech vznikl unikátní soubor také v Kladně-Rozdělově: v souvislosti s výstavbou věžových domů v duchu poválečného monumentalismu zde mezi lety 1954–1957 vytvořili autoři Marta Jirásková-Havlíčková, Břetislav Benda, Mary Durasová, Martin Reiner, Bedřich Stefan a Hana Wichterlová kruhová keramická znamení pro vstupní loubí. Jedná se o rozměrné, barevně glazované medailony se zvířecími motivy, které kontrastují s hnědou, kámen evokující, fasádou.⁵⁴ Je možné,

46 PETIŠKOVÁ, Tereza, 2000; PETIŠKOVÁ, Tereza, 2002.; PETIŠKOVÁ, Tereza. *Oficiální umění padesátých let*.

47 Ohniska znovuzrození, 1994.

48 JANKOVIČOVÁ, Sabina, KAROUS, Pavel, ed. *Vetřelci a volavky: atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968–1989) = Aliens and herons: a guide to fine art in the public space in the era of normalisation in Czechoslovakia (1968–1989)*. Řevnice: Arbor vitae, 2013. ISBN 978-80-7467-039-8. (dále jen *Vetřelci a volavky*, 2013); *Retromuseum* Cheb, 2016.

49 WITTLICH, Petr. *Horizonty umění. Symbolismus a nové formule patosu. Made in body in Horizonty umění*. Praha: Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1607-0.

50 Evidenční karta díla – Muzeum hlavního města Prahy, historická podsátka, fond: umění, skupina: sochy.

51 Přesná datace není známa.

52 PANELÁCI.CZ. *Kročehlavy: Urbanistický koncept*. [online]. Praha, Uměleckoprůmyslové museum 2017. [cit. 23. 4. 2018]. Dostupné z: <http://www.panelaci.cz/sidliste/stredocesky-kraj/kladno-krocehlavy>, cit. tamtéž.

53 SEDLÁKOVÁ, Radomíra. *Sorela: Česká architektura 50. let: Kat. výstavy: Národní galerie v Praze. Sbírká architektury: Palác Kinských: 14. dubna – 22. května 1994*. Praha: Národní galerie, 1994. 69 s. ISBN 80-7035-066-0. (dále jen Sedláková, 1994); PETIŠKOVÁ, Tereza: *Oficiální umění padesátých let*.

54 GALERIE POD ŠÍRÝM NEBEM. *Znamení na rozdělovských věžících*. [online]. ISSUU. [cit. 19. 9. 2018]. https://issuu.com/haldaknih/docs/znameni_rozdelov_komplet; SLÁDEČKOVO

že právě díky dvěma posledně jmenovaným autorům se M.V. dostal k zakázce vytvoření cyklu domovních znamení pro Kladno-Kročehlavy. Jeden z cyklů zde ale vytvořil také jeho přítel z UMPRUM, budoucí významná osobnost skupiny Máj 57, Miloslav Chlupáč.

Na devíti převážně čtvercových reliéfech z hnědého dusaného betonu zachytil Vystrčil postavu sedící ženy, držící buďto různé atributy jako je zrcadlo, kniha, beruška, pták, či vyobrazenou sedící spolu s mužem, druhou ženou nebo dítětem (v případě reliéfu pro mateřskou školku). Těmto reliéfům nelze upřít inspiraci díly Vystrčilova profesora Bedřicha Stefana, zejména z druhé poloviny 30. let: objemová plasticita a zaoblené tvary, v kterých se z jednotlivých ženských figur stávají spíše typy s čitelnou významovostí. Zcela signifikantním příkladem jsou Stefanova díla Reliéf pro interiér pojišťovny Lípa v Praze (mramor 100 × 300 cm, po roce 1936) kde se věnoval, i v dřívějších dílech rozvíjenému motivu ženské a mužské postavy sedící naproti sobě – jakési metafoře vzájemného dialogu, soužití či intimity. „Tektonická a zároveň oblá forma těl připomíná novoklasické tendence českého sochařství před první světovou válkou...“⁵⁶ Typizovanou ženskou postavu i podobnou výtvarnou formu poté Stefan rozvedl v soše Matka s dítětem (První kroky, mramor v. 140 cm, 1937–1938), která navíc pracuje i s kontrastem klidu ženy a dynamiky dítěte, které je neustále v pohybu.

Tento motiv se objevil také na jednom z Vystrčilových reliéfů pro Kladno-Kročehlavy [č. 17 a č. 9], konkrétně pro mateřskou školku v ulici Vrchlického č. p. 2337, kde sedící matka podává ruku poskakujícímu dítěti.⁵⁶ „Díla plná jasu a životní pohody“, zachycující typizované situace a postavy (zejména ženské) ve výtvarném jazyce odkazujícím ke klasicistním slohovým tendencím a autorům, byla v tomto období oblíbená a věnovala se jim celá řada autorů, jelikož tento motiv nebyl v přímém rozporu s oficiálním požadavkem realistického a optimistického ztvárnění. „Sochaři i dříve záviseli převážně na veřejných zakázkách a lidská figura tradičně tvořila základ jejich školení. Požadavkům socialistického realismu a jeho ikonografickým nárokům se přizpůsobovali snadněji.“⁵⁷

Náměty všedního dne a intimity ale nebyly novinkou, např. u Stefana se objevovaly již v letech dvacátých, uveďme např. dílo Matka myjící dítě (pálená hlína, v. 44 cm, 1924), jež má „všechny příznačné obsahové i formové kvality sociálně civilního umění – hladké pevné objemy, plynulé vázání obrysu, věcnost a prostotu i poesii nejvšednější skutečnosti“. U Vystrčila mohla tato témata, nehledě na dobový politický a výtvarný vývoj, rezonovat také díky jeho osobnímu životu a období, kterým v té době procházel – tedy době, kdy vybudoval ateliér na Kampě, začal žít se svou první ženou Květou a zanedlouho také synem Michalem. Plné, oblé formy a tvary, na sebe plynule navazující, s obdobnou typizovanou tematikou každodenního života (hygienu, ležící žena, tanec) se zároveň signifikantně promítly v druhé polovině 50. let v dílech vytvořených a vystavovaných v období Máje 57 a to nejen u M. Vystrčila.⁵⁸

Organická abstrakce, přírodní procesy, elementární prvky a jejich forma, stejně tak jako dílo Henryho Moora a jeho ikonické biomorfní formy inspirované organickým materiálem; Barbara Hepworth, či organická objemová plastika Hanse Arpa – všechny tyto tendence a autory Vystrčil intenzivně studoval a obdivoval, nelze ale říci, že by se v jeho tvorbě odrazily přímo.⁵⁹

Vystrčilova účast na výstavách na pozadí dobového vývoje

První známou výstavou, na které se objevilo Vystrčilovo dílo, byla Členská výstava II. krajského střediska Umělecké besedy, která proběhla v roce 1953 (zde vystavil bystu Josefa Božka z roku 1952) ve Valdštejnském paláci.⁶⁰ Následovaly dvě výstavy předznamenávající vývoj výtvarného umění druhé poloviny 50. let, a to: v roce 1955 účast na výstavě Deset let Československé lidové demokratické republiky ve výtvarném umění, která se sice stále nesla v duchu velkých přehlídek uměleckých děl socialistického realismu, zároveň ale „...nastolila řadu problémů týkajících se tradice, stylu a umělecké osobnosti.“⁶¹

Pravděpodobně díky dobré známosti s bývalým spolužákem z brněnské Školy uměleckých řemesel Ladislavem Dydkem, se M. V. zúčastnil v téměř roce Výstavy jedenácti.⁶² Ta se konala od 4. do 31. 3. 1955 ve výstavní síni Ars

VLASTIVĚDNÉ MUZEUM V Kladně. *Architektonické skvosty Kladna*. [online]. [cit. 1. 5. 2018]. Dostupné z: http://www.omk.cz/dyn/doc/turisticke_kladno?print=1; pozn. rozdělovská znamení se dochovala do současnosti, jsou překryta ochranným sklem; BYDLENÍ IDNES.CZ. *Unikátní třináctipatrové věžáky v Kladně se dočkaly rekonstrukce*. [online]. MF Dnes, Praha. [cit. 29. 10. 2018]. Dostupné z: http://bydleni.idnes.cz/unikatni-trinacipatrove-vezaky-v-kladne-se-dockaly-rekonstrukce-10/architektura.aspx?c=A090903_182330_architektura_web

55 KOTALÍK, Jiří ed. *Bedřich Stefan: výběr z díla: Národní galerie v Praze, Královský letohrádek únor – březen 1980: katalog výstavy*. Praha: Národní galerie, 1980, 82 nečíslovaných stran. Výstavy (Národní galerie), č. 43 cit. tamtéž (strany nečíslovány) (dále jen KOTALÍK, 1980); ŠETLÍK, Jiří. *Bedřich Stefan*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1961. 62 s. Nové prameny; sv. 39.; WITTLICH, Petr. *České sochařství ve 20. století: (1890–1945)*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. 246 s.

56 VYKOUK, Jaroslav a Jaroslav VYŠÍN. *Domy jako galerie*. Kladno, 2010.

57 PETIŠKOVÁ, Tereza. *Oficiální umění padesátých let*, cit. str. 289.

58 KOTALÍK, 1980, cit. tamtéž (strany nečíslovány).

59 Z rozhovoru s Evou Brázdovou, 23. 4. 2016; THIELE, Carmela. *Sochařství*. Brno: Computer Press, 2004. 190 s. Malá encyklopedie (Computer Press). ISBN 80-251-0288-2; WICHTERLOVÁ, Hana. *Sochařka Hana Wichterlová: [katalog výstavy]: [Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, červen – září 2000], České muzeum výtvarného umění Praha, leden – březen 2001*. Litoměřice: Galerie výtvarného umění, 2000. 136 s. ISBN 80-85090-39-2; Vetřelci a volavky, 2013.

60 Členská výstava, Ústřední svaz Čs. výtvarných umělců, II. krajské středisko Beseda, 23. 1. – 22. 2. 1953. Katalog výstavy; *Deset let Československé lidové demokratické republiky ve výtvarném umění 1945–1955. [Jízdná pražského hradu, prosinec 1955 – únor 1956]*. Praha: Ústřední svaz čs. výtvarných umělců. 207 s. katalog k výstavě: v katalogu je M. V. zařazen, nevyplývá z něj ale, které dílo bylo vystaveno.

61 PETIŠKOVÁ, Tereza. *Oficiální umění padesátých let*, cit. ze str. 287.

62 K výstavě vyšla pouze pozvánka neobsahující soubor děl, nepodařilo se dohledat, co Vystrčil na výstavě vystavoval.

nakladatelství Melantrich v Praze a stala se první výstavou po únorovém převratu, která oficiální cestou představila mladou generaci umělců s modernistickým výtvarným projevem, jež se vymezovala vůči metodě socialistického realismu: „Jejich obrazy a sochy nejsou zpodobněním skutečnosti, ale výrazem uměleckých vztahů ke skutečnosti“. Na výstavě se objevily např. práce Roberta Piesena, Richarda Fremunda, Jiřího Hájka, Karla Vysušila a dalších pozdějších členů skupiny Máj 57, včetně Miroslava Vystrčila a jeho kamaráda Ladislava Dydky, kteří společně studovali koncem třicátých let na brněnské Škole uměleckých řemesel.

Výstava jedenácti a rok 1955 tak předznamenaly nejen následující vývoj tvorby M.V., ale také celkové směřování k postupnému kulturnímu uvolňování v ČSR. K tomu mohlo dojít díky procesům odehrávajícím se uvnitř strany již od roku 1953 – tedy od smrti J. V. Stalina, jež přinesla revizi kultu osobnosti a odstartovala uvnitř komunistické strany rozsáhlé změny.⁶³ Proces postupného „tání“ se neprojevil pouze v Československu a zemích východního bloku, ale mezinárodně. Již v roce 1953 byla odsouhlasena budoucí existence světové výstavy v Bruselu, na které svou účast potvrdilo Československo v roce 1955. Tendence vrcholily, až byl v roce 1956 na XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu stalinský kult osobnosti odsouzen Nikitou Chruščovem. Dosavadní stranická politika byla relativizována a začalo se o ní diskutovat.⁶⁴ To se odrazilo také v kulturním vývoji: oficiální kritika dobové tvorby na poli socialistického realismu je doložena již z poloviny padesátých let: „Ze všech stran slyšíme a přiznává to veřejně již i oficiální kritika, že naši umělci tvoří jakoby jen pro určitá dogmata stanovená porotami, výstavními komisemi a vytvořená od skutečnosti a přirozené pravdy vzdálenou uměleckou teorií a kritikou.“⁶⁵ Voláno bylo po větší rozmanitosti žánrů výtvarné tvorby, dání prostoru mladým výtvarníkům a na Sjezdu československých spisovatelů v dubnu 1956 dokonce po tvůrčí svobodě.⁶⁶

Tyto liberalizační snahy se částečně odrazily v reorganizaci Svazu československých výtvarných umělců. Byla otevřena diskuze o tzv. volných

ideových skupinách umělců, které byly i přes značnou kritiku v roce 1956 povoleny. Jejich hlavním posláním měla být podpora ideového rozměru svazu a působení výtvarným uměním na budování socialistického státu, v organizační struktuře SČVU částečně nahradit zrušené spolky sdružováním názorově podobných umělců, ale také získat si mladou generaci, umožnit jí více publikovat i vystavovat, a tím oživit výtvarné umění včetně výstavní činnosti. „Šlo o nečekanou novotu, která nahradila dosavadní centralismus...skupinami umělců..., které měly vnést do svazového života svobodný boj názorů, obsahem socialistických a formou národních.“ Nechtěně tak ale bylo zaseto podhoubí pro navazování na předválečný modernismus a netendenční tvorbu.⁶⁷

Máj 57

Takto se v roce 1957 zformovala také Skupina Máj 57, jejímž členem se stal i Miroslav Vystrčil. Ústřední roli při jeho vstupu do skupiny sehrálo pravděpodobně přátelství s Ladislavem Dydkem a okruhem umělců vystavujících již na Výstavě jedenácti – pozdějšími členy Máje 57 (Richard Fremund, Jiří Martin, Robert Piesen, Karel Vysušil). V Máji 57 se ale propojilo hned několik dalších okruhů umělců: byli jimi bývalí členové střediska Štursa, okruh přátel Josefa Sudky, z nichž se výraznými členy Máje 57 stali např. Andrej Bělocvětov či Libor Fára, dále bývalí studenti UMPRUM – ateliérů Josefa Wágnera a Františka Tichého (Miloslav Chlupáč, Zdeněk Palcr, Miloslav Hájek, Stanislav Podhrázký, Zbyněk Sekal).⁶⁸

Skupina neměla daný manifest, ani vyhraněný umělecký program – společná byla jejím členům orientace na moderní vzory, odsuzování socialistického realismu a poplatné, bezduché tvorby. Trefně tyto generační tendence shrnuje Raimanová: „Jejich generačním úsilím bylo hledání výrazu, který by oponoval ideologicky formovanému schematismu socialistického realismu. Umělci tehdy nalézali oporu zejména v meziválečné avantgardě, zvláště francouzské (umírněný figurální modernismus, např. Henri Luarens, Ossip Zadkin, Jacques Lipschitz, Constant Permeke, z mladších pak Angličan Henry Moore).“⁶⁹

Vystoupení Máje 57 bylo reakcí na předchozí téměř desetileté období prosazování socialistického realismu a snažilo se navázat zpět na moderní umění s přesvědčením o jeho logickém vývoji. Tato orientace byla proklamována již v zakládajícím dopise z roku 1956, kde se teoretik skupiny Dr. František Dvořák a L. Dydek hlásili k odkazu umělců Bohumila Kubišty, Václava Špály,

63 JANKOVIČOVÁ, Sabina, KAROUS, Pavel, ed. *Vetřelci a volavky: atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968–1989)* = *Aliens and herons: a guide to fine art in the public space in the era of normalisation in Czechoslovakia (1968–1989)*. Řevnice: Arbor vitae, 2013. ISBN 978-80-7467-039-8; Tomáš Pospiszyl: *Sochy, které nikomu nepatří, tamtéž*. (dále jen Tomáš Pospiszyl, 2013); ŠŤASTNÁ, Marie. *Socha ve městě: vztah architektury a plastiky v Ostravě ve 20. století*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2008. 256 s. Universum (Ostravská univerzita). ISBN 978-80-7368-587-4. (dále jen Socha ve městě, 2008).

64 PRIMUSOVÁ, KLIMEŠOVÁ. *Skupina Máj 57*, 2007; Bruselský sen 2008.

65 Socha ve městě, 2008, cit. str. 182; KNAPÍK, 2004.

66 CHMELÁŘOVÁ, Marcela. Tragikomická revolučnost odvahy. Richard Fremund v Topičově salonu na jaře 1956 (jedna výstava v kontextu doby). *Opuscula historiae atriūm*. Brno: Masarykova univerzita, 2014, roč. 63, č. 1–2, s. 56–65. ISSN 1211-7390. (dále jen CHMELÁŘOVÁ, 2014); PRIMUSOVÁ, KLIMEŠOVÁ. *Skupina Máj 57*, 2007; SEDLÁŘ, Jaroslav. Umírněný modernismus 50. let v českém výtvarném umění. *Universitas – revue Masarykovy univerzity*. Brno: Masarykova univerzita, 2016, roč. 49, č. 2, s. 19–28. ISSN 1211-3387. (dále jen SEDLÁŘ, 2016).

67 SEDLÁŘ, 2016, cit. str. 19; PRIMUSOVÁ, KLIMEŠOVÁ. *Skupina Máj 57*, 2007, str. 14–15; UVUČR. *Právní předchůdci UVU ČR*. [online]. UVU ČR, 2001. [cit. 5. 5. 2018]. Dostupné z: http://www.uvucr.cz/archiv/pravni_predchudci_uvucr.html; LAHODA, Vojtěch. Máj 57, Trasa a obroda modernismu in *Dějiny českého výtvarného umění*. (VI/1), cit. str. 81.

68 PRIMUSOVÁ, KLIMEŠOVÁ. *Skupina Máj 57*, 2007.

69 RAIMANOVÁ, Ivona. *Vladimír Janoušek*. [online]. Praha: Centrum pro současné umění 2006–2018. [cit. 10. 5. 2018]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/vladimir-janousek-1193>

Rudolfa Kremličky, Otty Gutfreunda ad. „Máj 57 měl být první skupinovou manifestací pluralitního moderního výrazu, jistě nikterak radikálního a už vůbec ne inovativního, nicméně výrazu...“.⁷⁰ Zdůrazňována byla také nutnost zaujetí osobnějších postojů v tvorbě umělců, jako protiklad k přepisování skutečnosti.⁷¹

První výstava Máje 57 se konala v květnu a červnu roku 1957 v Obecním domě a nesla název Mladé umění. Stala se první výstavou mladých umělců, na kterou nebyla díla vybírána oficiální výstavní komisí, kritikou byla také oceňována možnost takto obsáhlé konfrontace mladých umělců a jejich aktuální tvorby (většina děl pocházela z let 1956–1957). Na druhou stranu byla výstava často kritizována – oficiální kritikou pro nesprávné ideologické názory a mimopolitickou kritikou pro přílišné následování klasické moderní tradice výtvarného umění, zejména české linie, jejíž vrchol umělci spatřovali v období první republiky a navraceli se často k již zhodnoceným etapám moderního umění.

V „kaleidoskopu vlivů“ umělců se ocitl např. znovuobjevený zájem o Skupinu 42, jejíž městský civilismus přinesl témata každodennosti a obyčejného života člověka, výrazný byl ale především příklon ke klasickému období české moderny čerpající z pařížské školy a francouzské moderní malby jako takové. Oblíbeným vzorem byl Picasso, který se díky svému členství v komunistické straně stal zároveň režimem i částečně akceptovaný. Zejména jeho klasicismus 20. let se odrazil ve ztvárnění figur řady autorů Máje 57, jejichž signifikantními znaky byly mandlovité oči a zjednodušené, plastické objemy, zejména mohutné ruce (např. obrazy Richarda Fremunda *Žena u piana*, Andreje Bělocvětova *Holení*, Miloslava Hájka aj.). Objevovaly se také tendence spojující kubistickou formu a expresivitu (vzorem např. Bohumil Kubišta), či fauvistickou linii. „Příznačným se stalo, že druhá polovina padesátých let byla dobou postupného objevování klasic- kých modernistických výtvarných prostředků a jejich regenerování.“⁷²

Členství ve skupině Máj 57 umožnilo Vystrčilovi jakožto mladému nečlenovi Svazu československých výtvarných umělců vystavovat celkem třikrát na společných výstavách: nejprve na výstavě Mladé umění, k níž vyšel katalog s grafickým návrhem Jiřího Rathouského, úvodním textem Františka Dvořáka a Miloslava Chlupáče, seznamem děl a jedenácti černobílými reprodukcemi uvnitř. Ovšem jak publikace A. Primusové a M. Klimešové, tak i text v kata-

logu výstavy Ohniska znovuzrození⁷³ se shodují, že seznam vystavených děl není směřodátný, jelikož při instalaci (na výstavě bylo prezentováno více než 180 soch, obrazů, kreseb a grafik) docházelo ke změnám a někteří autoři nebyli v seznamu reflektováni vůbec.

Dle seznamu v katalogu vystavil M. Vystrčil sochy Soutěžní plastika pro Expo v Bruselu (60×50cm, 1956) [č. 18], Akt (v. 120 cm, 1955) [č. 19] a Komposici koupání (50×50cm, 1957) [č. 20], vše v sádře.⁷⁴ Tato díla dotáhla k prostorové úplnosti soubor domovních znamení z Kladna-Kročehlav – zjednodušené rysy postav se ztrácely v zaoblené jednoduše hmoty zdůrazňující objem a tematika navazovala na tendence čerpající z fascinace estetikou všedního dne rozvíjené již Skupinou 42.⁷⁵ K té se mnoho umělců Máje 57, Trasy a později také např. skupiny Proměna vztahovalo v rámci smýšlení o modernosti jakožto o „kategorii osobní zkušenosti života“. Byla to modernost zamýšlená nejen v návaznosti na moderní umění, ale hlavně na aktuální osobní prožitek doby. „Modernost znamenala život sám, bezprostřední prožitek, a život, to byla neustálá proměna.“ U Vystrčila v tomto jistě sehrála roli jeho tehdejší životní situace – první žena Květa, potomek a společný rodinný život. Květa se mu zároveň stala modelem k dílům tohoto období. Zabíhající forma a čistý povrch jakoby zdůrazňovaly jednoduchost a zároveň harmonii, či řád pramenící z každodenních lidských úkonů.⁷⁶

To bylo patrné zejména v Kompozici koupání – sousoší tematicky i výrazově korespondovalo s autorovou tvorbou kolem poloviny 50. let (srov. cyklus pro sídliště Kladno-Kročehlav) – objevuje se na něm typizovaná postava ženy a zachycení činností z každodenního života. Oproti ostatním vystaveným dílům jsou u těchto žen ale bohatěji vykresleny detaily – jednotlivé partie jsou dosud formovány výrazněji, patrné jsou zejména přechody mezi nimi (výrazně rýsovaný pas, hýždě). V dalších dílech se již linie více abstrahuje, tělesné partie přecházejí takřka nepatrně, jsou hladce modelované a slévají se do jednoho objemu. Naopak rysy v ženských obličejích i zachycení úcesu – drdolu jsou pro Vystrčila typické, nápadně připomínají jeho ženu Květu a jsou společné i dalším dílům vystaveným na první výstavě Máje 57.

Do současnosti se toto sousoší nedochovalo. V ateliéru se ale dochovalo další dílo z této výstavy, které katalog neuvádí, je ovšem zachyceno ve fotografické dokumentaci výstavy. Jedná se ležící sádrový Akt, velmi podobný Aktu stojícímu, vystavenému opodál.

Zajímavosti ukazující obtížnost určování děl tohoto období najdeme také v již zmíněné publikaci A. Primusové a M. Klimešové: zde autorky poukazují

70 Ohniska znovuzrození, 1994, cit. ze str. 20; katalog k výstavě Mladé umění, Máj 57, Obecní dům Praha, červen 1957, úvodní slovo František Dvořák.

71 PRIMUSOVÁ, KLIMEŠOVÁ. Skupina Máj 57, 2007; katalog k výstavě Mladé umění, Máj 57, Obecní dům Praha, červen 1957, úvodní slovo František Dvořák (dále jen Katalog k výstavě Mladé umění, Máj 57).

72 SEDLÁŘ, 2016, cit. str. 19; Ohniska znovuzrození, 1994; BĚLOCVĚTOV, Andrej. Bělocvětov: 1923–1997: [Katalog k výstavě, Klatovy – Plzeň, Týnec, 2008]. Týnec: Pro Galerii Klatovy/Klenová a Západočeskou galerii v Plzni vydal Zámek Týnec, 2008. ISBN 978-80-87013-20-5.

73 Ohniska znovuzrození, 1994; PRIMUSOVÁ, KLIMEŠOVÁ. Skupina Máj 57, 2007.

74 Katalog k výstavě Mladé umění, 1957.

75 Podrobněji viz výše – domovní znamení Kladno-Kročehlav, str. 25–29.

76 Citace z katalogu k výstavě Mladé umění, Máj 57, Obecní dům Praha; Ohniska znovuzrození, 1994, cit. str. 41.

na další vystavenou sochu, kterou mohl vytvořit M. Vystrčil.⁷⁷ Ta se námětem i provedením velmi podobá zmíněnému sousoší vystavených žen: ženská postava v pozici piruety vykazuje podobné formální znaky, barevnost, stejně řešený podstavec a pravděpodobně stejný materiál, který ovšem z fotografie nelze přesně určit.⁷⁸ Nedostatek fotografií z výstavy, absence záznamu v katalogu k výstavě a autorově pozůstalosti ovšem vylučují možnost jistého určení.

Autorky dále Vystrčilovi připisují ležící sochu ženy, resp. torzo⁷⁹, které je ovšem stylově diametrálně odlišné od ostatních děl vytvořených v tomto období. Spíše kubizující zkratka a výrazy připomínající rysy postav Picassových jsou velmi odlišné od ostatních oblých těl – pas, prsa i zcela jinak ztvárněný obličej nenesou v podstatě žádnou výraznou vizuální podobnost s ostatními díly (srov. obr. č. a č.) M. Vystrčila, ale spíše se podobají dílům Zdeňka Palcra S rukama nad hlavou, 1955, či Chlupáčově Česající se, 1958, které „radikálně sumarizují figurativní tvar a formují ho v elementárních řezech hmotou.“ Autorství Vystrčila přesto kvůli absenci jakýchkoliv pramenů nelze potvrdit ani vyvrátit.⁸⁰

Vystrčil vystavoval s Májem 57 ještě v roce 1958 na druhé výstavě, která se konala v paláci Dunaj v Praze. Ta již nebyla tak rozsáhlá a názorově různorodá, jelikož mnoho autorů z počátků Máje se nadále do dění nezapojovalo. Představena zde měla být díla vytvořená v časovém horizontu po výstavě první tak, aby vynikl vývoj v tvorbě jednotlivých umělců. U některých se skutečně projevil odklon od figurálních motivů (např. Jiří Balcar a cyklus Ulice). Vystrčil zde představil díla plně v duchu předchozích let období Máje: nově vzniklý Akt (sádra, v. 120 cm, 1958), který byl v postupujícím zjednodušování rysů (patrně zejména v obličejové partii) velmi podobný ležícímu Aktu z první výstavy Máje 57 [č. 21] a jako takový signalizoval nastupující hledání elementárního figurálního znaku na přelomu desetiletí a v první polovině 60. let. Toto dílo se do současnosti nedochovalo, je známo pouze z reprodukce v katalogu výstavy, kde je zachyceno spolu s kresbami dvou lidských figur na pozadí. Jedná se nejspíše o skici kreslené úhlem, ohledávající další klasický sochařský motiv – dvojici, milence. V seznamu vystavených děl se objevila také informace o třech vystavených kresbách – je možné, že se jednalo právě o tyto skici [č. 22]. Další dílo vystavené na 2. výstavě Máje 57 je v katalogu uvedeno jako „Sedící“ (sádra, v. 30 cm) – jedná se o ženskou postavu v tradiční póze s rukama založenými za hlavou tak, jak ji na první výstavě Máje 57 představil např. Z. Palcr. Tato Vystrčilova verze ovšem navazuje spíše na linii nesenou Bedřichem Stefanem a velmi připomíná některá jeho torza – tvary lidského

77 PRIMUSOVÁ, KLIMEŠOVÁ. *Skupina Máj 57*, 2007, str. 27.

78 Pravděpodobně se jednalo o sádra, která po nabarvení připomínala kov.

79 PRIMUSOVÁ, KLIMEŠOVÁ. *Skupina Máj 57*, 2007, str. 25.

80 PRIMUSOVÁ, KLIMEŠOVÁ. *Skupina Máj 57*, 2007, cit. str. 77; CHLUPÁČ, Miloslav a Jan KAPUSTA. Miloslav Chlupáč. V *Náchodě: Státní galerie výtvarného umění v Náchodě*, 2000. 225 s. ISBN 80-85057-68-9.

těla se výrazně slévají do jedné zvlněné hmoty, kde je ale ženská figura stále dobře čitelná⁸¹ [č. 23].

V témže roce byla zorganizována také výstava v progresivní varšavské galerii Krzywe Kolo, kterou založila umělecká skupina Grupa 55. Vystavilo zde osmnáct českých umělců nové práce (Balcar, Fremund, Fára...), ale objevily se zde i díla z výstavy v Obecním domě – např. Vystrčil opět vystavil sádrový model sochy pro světovou výstavu v Bruselu [č. 18]. Program polské skupiny byl ale více avantgardní a vývoj polské abstraktní i informelní tvorby o několik let napřed, výstava proto mezi polskou výtvarnou obcí nevzbudila příliš pozornosti.⁸² A právě díky nepřilíh inovativnímu navazování na „starou modernost“, na kterou upozorňovala již dobová kritika, jsou a byli umělci vystavující se skupinou Máj 57, ale také s nově vzniknuvší skupinou Trasa 54, často označováni jako tzv. umírnění modernisté, či „krotká moderna“, jak tuto generaci umělců nazval Josef Brukner ve své esejí z roku 1958. „Na rozdíl od Osmy, mladého Picassa, Maneta a j. není zásadně revolucionářská v oblasti výtvarné.“⁸³

Po těchto výstavách začalo mnoho členů, včetně Vystrčila, skupinu opouštět. Důvodem byly jak vnitřní rozpory, tak především změna výtvarného výrazu, která se projevila u mnoha umělců na přelomu 50. a 60. let. Skupina Máj 57 vystavovala společně ještě třikrát, naposledy v roce 1964 v Nové síni v Praze a poté se rozpadla. „Relativní svoboda po roce 1964...rozšířila možnosti individuálního projevu a uvolnila také výstavní politiku. Vlastní tvůrčí cesta byla důležitější než obranné sdružování do skupin. Své průkopnické poslání skupina Máj 57 splnila.“⁸⁴ Vystoupení skupin Máj 57, Trasa 54 a zejména jejich výstavní počiny včetně velkých výstav Zakladatelé českého moderního umění (Dům umění města Brna 6. 10. – 3. 11. 1957) a Výstavy mladých výtvarníků Československa tamtéž (květen 1958), kde Vystrčil představil dvě díla v katalogu uvedená jako Stojící (sádra, 130 cm, 1953)⁸⁵ a Portrét (sádra, 60 cm, 1955) [č. 24]⁸⁶, se staly nejdůležitějšími na poli oficiální tvorby a spustily lavinu zakládání dalších uměleckých skupin (UB 12, Křižovatka aj.).⁸⁷

81 MÁJ 57. 2. *Výstava Tvůrčí skupina Máj 57: Praha: květen 1958. Praha: Palác Dunaj, 1958, katalog k výstavě.*

82 Tamtéž; Ohniska znovuzrození, 1994.

83 BRUKNER, Josef. Krotká generace. Orig. text in *Květen III*, č. 9, 1958, přetištěno in *České umění 1938–1989*, str. 218–219, cit. str. 219.; SEDLÁŘ, 2016; *Ohniska znovuzrození*, 1994.

84 PRIMUSOVÁ, KLIMEŠOVÁ. *Skupina Máj 57*, 2007, cit. str. 52; katalog k výstavě *Mladé umění 1957*, cit. z úvodního slova M. Chlupáče; *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1)*, cit. str. 81.; *Ohniska znovuzrození*, 1994.

85 S největší pravděpodobností se jednalo o stejné dílo, které M. V. vystavil na výstavě *Mladé umění* v roce 1957, kde bylo nazváno jako Akt.

86 *Umění mladých výtvarníků Československa květen 1958. Praha/Brno, Svaz čs. výtvarných umělců. Katalog k výstavě*, katalog neobsahuje reprodukce, jedná se pravděpodobně o sochu vystavenou i na první výstavě Máje 57 a portrétní bystu ženy Květy, viz foto.

87 *Ohniska znovuzrození*, 1994; SEDLÁŘ, 2016.

Vystrčilovo dílo v rámci Máje 57 nestálo v popředí zájmu, ačkoliv určitou pozornost vzbudil jeho model soutěžní sochy pro světovou výstavu EXPO v Bruselu 1958 (nepřijatý), který se dostal mezi 11 reprodukcí děl v katalogu výstavy Máje v Obecním domě. Model Vystrčil vypracoval v rámci jedné ze soutěží na výtvarné zpracování děl, které byly vypisovány a do kterých byli vyzváni také profesori z vysokých uměleckých škol i jejich žáci – tak se ke slovu dostali také mladí autoři, pro které byla vidina realizace díla pro EXPO 1958 lákavou příležitostí k vycestování, či vystavení díla na mezinárodní půdě.

Heslem světové výstavy se stalo „pro lidštější svět“, a plně v tomto duchu vytvořil Vystrčil sádrový model z roku 1956, který zachycuje tři ženy, vzájemně se držící za ruce (příčměž jedna drží pravděpodobně vlající prapor), které se kompozičně uzavírají v kruhu. Celek působí dynamicky, je zde cítit pohyb postav, a to i přes jejich vzájemné zaklenuť a propojení, které je navíc umocněno umístěním postav na kruhový podstavec. Pouto vyniká také díky linii, která formuje figury, ale je již značně zabstrahované, a nevykresluje detaily postav (obličej, ruce...). Hrubší tvary a výrazněji řezané hrany postav se zdají být více poučeny kubismem, než ostatní díla tohoto období⁸⁸ [č. 18].

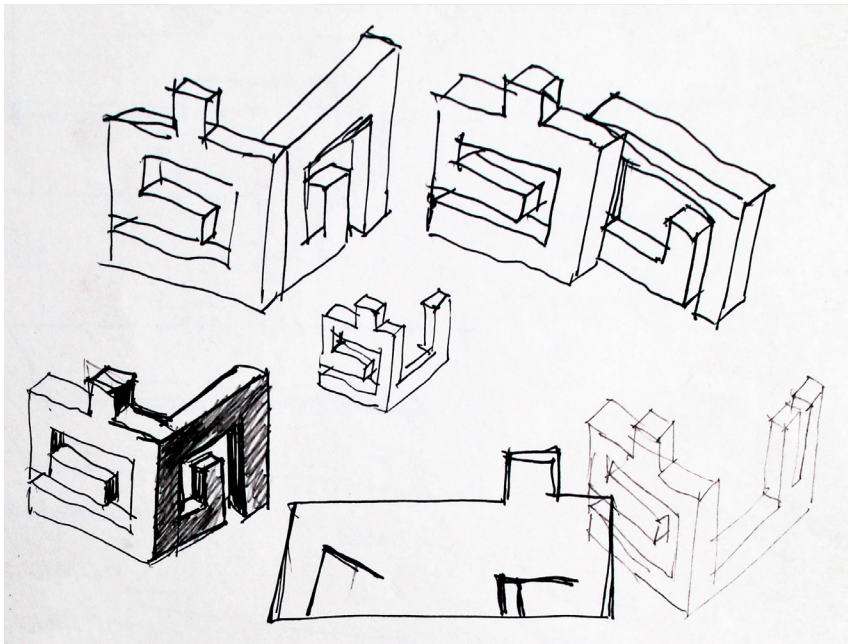
Dobová kritika a tisk se přesto zaměřovaly spíše na výrazné osobnosti Máje 57, jako byl např. Richard Fremund, či Robert Piesen, jejichž dílo vyznívalo kontroverzně a mělo v sobě určitou osobitost, odklon (ačkoliv stále nikterak radikální) od modernistických vzorů jejich učitelů.⁸⁹ Ačkoliv měl Vystrčil v tehdejších výtvarných kruzích mnoho přátel, mezi nimiž se objevovala zvučná jména a oblíbené osobnosti jako např. Miloslav Chlupáč (zejména s tím si velmi rozuměli ve výtvarných názorech, podobný byl také vývoj jejich děl), Vladimír Preclík, Ladislav Dydek, Hana Wichterlová či Bedřich Stefan, jeho jméno se nikdy známým nestalo. Vliv na to měl jistě nejen fakt, že se Vystrčil (dle slov jeho synovce) o „vystavování a oficiální věci vůbec nestaral“ a byl navíc spíše introvertním typem člověka, soustředěným na práci v soukromí ateliéru a výrazně orientovaným na dokonalý výsledek a precizní technické zpracování.⁹⁰

Jeho díla, která nebyla svým obsahem ani formou příliš inovativní, zato však vždy precizně promyšlená a technicky dokonalá, se dnes ale jeví až jako exemplární příklad odrazu dobového výtvarného vývoje. Mnohovrstevnatá syntéza moderních tendencí, kde jednotlivá témata krystalizovala až do poloviny 60. let takřka výlučně ve figurálních motivech, v „májovském“ období odrážela především Picassův klasicismus, či Stefanův sociální civilismus, se nadále rozvíjela v duchu fauvisticko-kubistických tendencí a zároveň směrem k informelu.

88 Bruselský sen, 2008.

89 CHMELAŘOVÁ, 2014; PRIMUSOVÁ, KLIMEŠOVÁ. *Skupina Máj 57*, 2007.

90 Z rozhovoru se synovcem Cyrilem Hančlem 3. 10. 2016.



Šedesátá léta a vývoj výtvarného umění

„Jestliže období mezi lety 1956–1963 bývá nazýváno rehabilitačním v tom smyslu, že byly obnoveny hodnoty moderního umění a umělecké prostředky se staly opět autonomními, přinesla následující 60. léta radikální změnu orientace. Končí politika obrany moderních tradic, umění se postupně internacionalizuje... V 60. letech na domácí scéně vznikla složitější konstelace uměleckých proudů a tvůrčích skupin, které se navzájem prolínaly a polarizovaly.“⁹¹

Jak výše uvedený citát ukazuje, 60. léta byla relativně krátkým, ale významným obdobím změn v oblasti výtvarného umění, designu, architektury a jejich vzájemného propojení, ale i kultury obecně. Důležitý vliv měl zejména proces zmírňování všeobecného ideologického tlaku a vlna oblevy v rámci prosazování socialistického realismu, jež byly započaty již rokem 1956, kdy byl stalinismus a dosavadní politika Sovětského svazu veřejně zkritizována Nikitou Chruščovem. Liberalizační snahy a rozpory mezi konzervativní a reformní částí strany dále sílily a odrážely se i ve vývoji výtvarného umění – již i oficiálně se kritizoval dogmatismus a stále více se akceptovaly některé abstraktní formy ve výtvarném umění, více ale v umění užitém.⁹²

Významnou roli a svou průkopnickou úlohu v tomto procesu sehrála také generace mladých umělců druhé poloviny 50. let a to zejména obnovením hodnot moderního umění a autonomizací výstavnictví. Ačkoliv bylo zakládání uměleckých skupin v 60. letech stále častěji kritizováno pro bezduché opakování modernistické abecedy a zbytečnost tohoto způsobu sdružování se, Blok tvůrčích skupin ustanovený roku 1960 se dále snažil proniknout do oficiálních struktur SČVU a získat tak určitou možnost k ovlivnění kultury. V tomto směru byl Blok úspěšný – v roce 1964 na sjezdu Svazu přispěl k volbě nového předsedy a budoucí orientaci k „uvolnění břehů realismu“.⁹³

“...protože protest proti čemukoliv nemůže v žádném případě vystačit na celoživotní dílo, rozměňují se brzy realizace této generace do vlastních eklektismů nebo do závazností bývalých skupinových proklamací.“⁹⁴

Pro řadu umělců se stal konec 50. let zlomovým, opouštěli dosavadní modernistické vzory ve znamení hledání jiné, osobité a často nefigurativní formy, soustředili se na ateliérovou tvorbu a záhy i na samostatné výstavy, či ve své tvorbě pracovali s rozličnými uměleckými vlivy. Ty pocházely již

nejen z české moderní tradice, ale pozvolna čerpaly také z aktuálního vývoje evropského a amerického umění. V tomto ohledu se stala důležitou, mimo jiné, účast Československa na výstavě EXPO 58, kde měli zúčastnění umělci možnost, často poprvé v životě, shlédnout velikány klasického moderního umění (Malevič, Filla, Mondrian apod.) v rámci výstavy 50 let výtvarného umění, ale také nejaktuálnější vývoj výtvarného umění, včetně různých projevů abstrakce (Hans Hartung, Jackson Pollock, Victor Vasarely, COBRA aj.). Na nastupující generaci umělců, kteří si nesli zážitek 2. světové války, mohla navíc silně zapůsobit také existencionální poloha děl Alberta Giacomettiho, Germaine Richierové, ale i informální tendence, které na světové scéně dominovaly již v polovině padesátých let.⁹⁵ Jak ale připomíná Vojtěch Lahoda, vliv výstavy EXPO 58 na vývoj dobového výtvarného umění je dnes již těžké zhodnotit „Brusel byl spíše naznačením, že modernismus – pochopitelně jen určitého druhu – je možný i v době socialistického budování.“⁹⁶ Zásadní pro vývoj výtvarného umění v našem prostředí 60. let byl zejména přelom desetiletí, kdy se tvorba řady umělců radikálně proměňovala, individualizovala a komplikovala. Velmi zjednodušeně se dá říci, že na výtvarné scéně existovalo několik hlavních proudů: tzv. objektivní tendence, zahrnující v sobě bohatou syntézu tendencí čerpajících z modernistické zahraniční i české výtvarné tradice (modernistický eklekticismus) a nové programy imaginativního umění, včetně lyrické a expresivní materiálové abstraktní malby.⁹⁷ Navíc se v tvorbě řady českých umělců začaly projevovat netradiční postupy (asambláž, využití odpadových materiálů aj.), často jako odraz dobového zahraničního vývoje.

S tímto souviselo objevování výrazu neseného materiálními strukturami, především v abstraktní malbě, dodatečně nazývané jako informální. Tato tendence se na počátku 60. let rozšířila především mezi mladou generací umělců spjatých s ateliérovými výstavami Konfrontace I. a II. konaných v roce 1960. Silně se prosadila ale také v sochařství, kde se odrazil vliv děl italské soudobé plastiky (Pomodoro, Paolozzi), již zmíněného Giacomettiho, Moora či Mariniho, Dubuffeta, pojednání figury Britů Lynna Chadwicka, Bernarda Meadowse, Kennetha Armitage aj.) Tyto tendence silně rezonovaly v dílech některých členů skupin UB 12 (Věra a Vladimír Janouškovi), Trasa (Vladimír Preclík, Zdena Fibichová, Eva Kmentová...), Šmidrové (Karel Nepraš, Aleš Veselý, Jan Koblasa).⁹⁸

91 České umění 1938–1989, sekce 1964–68, cit. str. 247.

92 KAŠPAR, Oldřich. *Stručný přehled dějin a kultury českých zemí a Slovenska*. Pardubice: Kora, 1997. 236 s. ISBN 80-85644-17-7; KNAPIK, Jiří a Martin FRANC. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. Praha: Academia, 2011. Šťastné zítřky (Academia). s. 657–1297. Šťastné zítřky, sv. 5. ISBN 978-80-200-2019-2.

93 Blok tvůrčích skupin: UB 12, Etapa, Experiment, M, MS 61, Máj, Proměna a Trasa.; HLAVÁČEK, Josef. Osobitost českého duchovního života šedesátých let in *Dějiny českého výtvarného umění*. (VII.1); *Ohniska znovuzrození*, 1994.

94 Katalog k výstavě *Socha 1964*, text Ludmila Vachtová, Zahrada Oblastní galerie Liberec, červenec – září 1964.

95 LAHODA, Vojtěch. Rozvoj tvůrčích skupin 1958–1970: každodenní modernismus in *Dějiny českého výtvarného umění*. (VI.1), cit. str. 108.; *České umění 1938–1989, sekce 1964–1968.*; PAŽOUTOVÁ, Kateřina. *České výtvarné umění a architektura 60. let 20. století*. Brno, 2004. Zkrácená verze Ph.D. Thesis. Vysoké učení technické v Brně. Fakulta architektury.; *Ohniska znovuzrození*, 1994.

96 *Bruselský sen*, 2008, cit. str. 344.

97 *České umění 1938–1989, sekce 196–68*; NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Poselství jiného výrazu: pojetí "informelu" v českém umění 50. a první poloviny 60. let*. Praha: BASE, 1997. 286 s. ISBN 80-902481-0-1. (dále jen *Poselství jiného výrazu*, 1997).

98 *Ohniska znovuzrození*, 1994, kap. sochařství; FIŠER, Marcel. *Věra Janoušková*. [online].

Pod těmito vlivy vznikaly nejčastěji plastiky figurální i abstraktní, které ale měly společnou silnou expresivní formu, a to včetně dobové abstraktní malby. Drsné textury, které zachycovaly existenciální drama člověka žijícího ve společnosti, jež devalvovala řadu hodnot – ať již v průběhu druhé světové války, či, v našem prostředí naléhavěji, existenci totalitního režimu. Potřeba ohledávat a vyjádřit nové bytí jedince byla silná: „zlom určoval jiný pohled na svět, zbavený předstírání, falešných předsudků a idealizace, i jeho nová interpretace“.⁹⁹

Šedesátá léta a vývoj tvorby M. Vystrčila

Tyto tendence se signifikantně promítly také do výtvarného vývoje Miroslava Vystrčila, který již na počátku 60. let nebyl členem žádné skupiny a od roku 1958 do roku 1964 prakticky vůbec nevystavoval.¹⁰⁰ V ústraní svého ateliéru se soustředil na vývoj figurální zkratky, která byla v první polovině 60. let pro sochaře stále nejsilnějším tématem. Pracoval s ní zejména ve dvou stěžejních cyklech, které byly doplněny také dalšími, pro něj netypickými médii.

První figurální cyklus se svou formou radikálně vymezil vůči předchozímu „májovskému“ období: pod vlivem strukturální abstrakce se zaoblená, harmonická ženská figura výrazně změnila v zradikalizovaný náznak – „ikonu“ či „idol“, jak je sám Vystrčil nazýval. Tato díla působila oproti předešlému období velmi kontrastně – materiálově se jednalo o drsné, na kost zjednodušené postavy, které využívaly technický materiál jako byly kramle, či svařovaný kov, dráty a hřebíky. Zdůrazňována u nich byla především mužská a ženská symbolika – geometrickými prvky, ale i strukturou, kterou tvořily svařované materiály. [č. 26] Tyto sochy jakoby přestávaly být postavami ve smyslu nápodoby reality a staly se jakýmsi návratem k prvopočátku, primární hmotě, základu – tomu, čím každý člověk skutečně je a z čeho pochází.

„Hlavní důraz byl položen na materiál a jeho užití. Hlavní problém se soustředil na funkci znaku. Šlo o podstatu. O elementární vyjádření trvalého. Už nikdy sochařský detail, ale vždycky stylizovaný ideogram...“¹⁰¹

Praha: Centrum pro současné umění 2006–2018. [cit. 10. 5. 2018]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/vera-janouskova-1194>; Poselství jiného výrazu, 1997; RAIMANOVÁ, Ivona. *Vladimír Janoušek*. [online].

Praha: Centrum pro současné umění 2006–2018. [cit. 10. 5. 2018]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/vladimir-janousek-1193>; Sedlář, Jaroslav. Sochařství na zlomu 20. a 21. století. *Universitas – revue Masarykovy univerzity*. Brno: Masarykova univerzita, 2011, roč. 44, č. 3–4, s. 56–64. ISSN 1211-3387.

⁹⁹ Poselství jiného výrazu, 1997; NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Informelní projevy in Dějiny českého výtvarného umění*. (VII/1), cit. str. 125 (dále jen NEŠLEHOVÁ, Mahulena. Informelní projevy, 2007.

¹⁰⁰ V jednom ze seznamů nalezených ve Vystrčilově pozůstalosti se objevila poznámka o účasti na výstavě Realizace 1961, kterou pořádal Blok tvůrčích skupin v Galerii Václava Špály. Svou logiku by tato účast jistě měla – Máj 57 byl součástí Bloku, jehož předsedou se navíc stal dlouholetý přítel Vystrčila Miloslav Chlupáč, v katalogu k výstavě se ovšem žádná zmínka o Vystrčilově účasti nenachází.

¹⁰¹ Katalog k výstavě *Sochy*, 1970, texty E. Ř. a Ludmila Vachtová 1971, vlastní náklad, cit. z proslovu L. Vachtové.

Většina Vystrčilových děl z tohoto cyklu (Postava z hřebíků, Pocta Degassovi, idoly, postavy z kramlí) [č. 27] byla také výrazně vertikálně formulována v protáhlých postavách (některé v životní velikosti), často pohledově jednostranně orientovaná, zploštělá – jako taková se neubrání srovnání s figurami Alberta Giacomettiho, ale i dalšími dobovými díly, vzpomeňme alespoň dílo Karla Nepraše (např. Plačící mladík, 1960–1961), Jana Koblasy (Král II, 1962), Aleše Veselého (Stigmatický objekt XII, 1963) a mnoha dalších. Zejména Vystrčilovy „idoly“ pracují s tím, jak je primárně člověk vnímán, viděn – jako vzpřímená lidská figura.¹⁰² Rozehrávají se zde také kontrasty křehkosti nesené štíhlou formou děl, která u Vystrčila pokročila až do pouhé minimalistické konstrukce, a zároveň stabilitou danou použitým materiálem – u Vystrčila svařovanými kovy. Vystrčilovi také nešlo v tomto případě o zachycení lidského pohybu, dynamiky – jeho díla byla spíše statická, promyšlená a trpělivě rozkročená v prostoru a čase, jakoby napříč desetiletími odhalovala svou křehkou podstatu a zároveň odrážela umělcovu povahu – tiché vyrovnávání se s niternými bolestmi, hloubavost a perfekcionalismus.

Ikonickým dílem z tohoto cyklu se stala Postava z hřebíků (kramle, hřebíky, v. 37 cm, 1961), jež díky použitému materiálu – kramlím a navařovaným hřebíkům – působila značně expresivně, znepokojivě, až [č. 27]. Jakoby postava ve svém nitru akumulovala existenciální tíseň člověka spojenou s osobními dramaty, jež se touto formou draly na povrch. Velmi podobně pojala figuru například Věra Janoušková ve svém díle Figura z vlnitého plechu (svařovaná umělá hmota a kov, v. 169 cm, 1963), svařované hřebíky nebyly také ničím neobvyklým (např. Jan Koblasa: Hlava, svařované železo, v. 52 cm 1966).¹⁰³

V intencích zkoumání tvarových možností korespondujících s českým informelem se u Vystrčila objevila také další, spíše ojedinělá díla: drobné konstrukce z drátků, velmi podobné těm, které v polovině 60. let vytvářel Vladimír Janoušek jakožto určité tvarové načrtnutí (např. Stavba II., svařované železo, černý lak, 135x23x30 cm, 1965) [č. 28]. Výjimkou v rámci Vystrčilovy tvorby této doby bylo také dílo Pocta Degassovi (kramle, v. 35 cm, 1960) [č. 29] a to nejen svým konkrétním pojmenováním, které nebylo u Vystrčila příliš časté, ale hlavně námětem, který odkazoval ke klasickému modernismu k Edgaru Degassovi, nejspíše tedy k jeho sochám, v kterých často zachycoval tanečnice jakožto „hledání dokonalé tělesné formy a odvážného rytmu. Dokázal vytvořit nikdy předtím neznámý vztah mezi malířem a modelem – opravdovost těla a prostředí, seznámení se s tajemnou magickou životností.“ Ani kompozice, v kterých by Vystrčil zachycoval postavu v pohybu nebyly

¹⁰² FOSTER, Hal et al. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Druhé, rozšířené vydání. Přeložil Josef HRDLÍČKA, přeložil Irena ELLIS, přeložil Jitka SEDLÁČKOVÁ, přeložil Jana HLÁVKOVÁ. Praha: Slovart, 2015. 816 s. ISBN 978-80-7391-975-7.

¹⁰³ ANDĚL, Jaroslav a Alena ADLEROVÁ. *Umění pro všechny smysly: meziválečná avantgarda v Československu: [kat. výstavy: Národní galerie v Praze: Valdštejnská jízdárna 30. 6. 1993 – 26. 9. 1993]*. Praha: Národní galerie 1993. 239 s. ISBN 80-7035-056-3. Str. 34.

časté – vzpomeňme zde ale ojedinělé ženské sousoší vystavené na první výstavě Máje 57, které jakoby přesně zasazovalo Degassovu figuru baletky (např. Grande arabesque, bronz a hnědá patina, v. 43,2 cm, 1921) do kompozice představující běžné každodenní úkony¹⁰⁴ [č. 20].

V druhém cyklu soch a plastik M.V. nadále rozvíjel klasické téma sedící, ležící či klečící ženské figury a abstrahovanou symboliku dvojice. Ačkoliv zde bylo patrné hledání nových forem, neslo se stále převážně v duchu dobového synkretismu rozličných modernistických tendencí. Rozvíjena byla klasická forma sochařství – postupné abstrahování formy a stylizování tradičního tématu v postkubistickém duchu. V té byl stále cítit harmonický, lyrický náboj a inspirace tématy každodenního života, jež stejně jako v období Máje 57 dosud odkazovaly na pojetí modernosti jako „vyjádření a ovlivnění skutečného životního pocitu současnosti“ a určitým způsobem také na program „poezie všedního dne“, který vykrystalizoval již na Výstavě mladých umělců v Brně v roce 1958.¹⁰⁵

Zajímavá byla ale proměna formy těchto děl – na rozdíl od období Máje 57 díla zcela ztratila svojí objemovost, očistila se od veškerých detailů, jejich forma se zploštila a zabstrahovala ve znak, který měl svůj základ v poučenosti kubismem a „jeho principu skládání a stmelování prvků v jednotný celek“.¹⁰⁶ S kubismem byl ostatně Vystrčil důkladně obeznámen již za svých studií na UMPRUM, právě koncem padesátých let byl ale zájem o kubismus opět vzkríšen – oblíbenou se stala např. kubistická sbírka Vincence Kramáře, ale také jeho teoretické pojetí kubismu jakožto „esenciální tendence moderního umění“.¹⁰⁷

Výsledná sumární zkratka děl, pak byla formována meandry – obrysovémi liniemi, které se zakusovaly do rozličné hmoty (pískovec, dřevo, hliník, nerez, bronz aj.) tak, že vytvářely výslednou figurální linii. I v rámci těchto ženských figur vládla určitá diverzita – nejprve v nich převládaly tvary oblé, ne nepodobné dílům období Máje 57, ležícím ženám Miloslava Chlupáče (ať již v kresbě nebo soše), či organickým tvarům žen Henryho Moora (taktéž co se týče členitosti soch a kontrastům mezi prázdným prostorem a plochou). Tyto formy se ale dále vyvíjely a hledaly svůj nový výraz, který se, na rozdíl od výše jmenovaných vyznačoval přísnějším řádem. Oproti ob-
jemu a „kulatosti“ soch postavil Vystrčil plochu, jakoby tato díla vystupovala

ze skic a dvoudimenzionální plochy, na které se zrodila. „Bruselský styl... nejspíše legitimizoval otevřenější kultivaci již nalezené figurativní formy, která spočívá v elementárním oblém zpracování základních objemů figury.“¹⁰⁸ Z plastik s oblým tvarem se stala ikonickou zejména Ležící (tempera, 170 × 90 cm, 1962) [č. 30], která se o rok později dočkala ještě dvou verzí – ve dřevě a v litině [č. 31]. Další ležící ženy se postupně začaly geometrizovat a objevovala se také změna materiálů jejich provedení – častější byly metalické povrchy bronzu či nerez. K těm se dochovala velká řada skic ukazující Vystrčilovo intenzivní studium možností zakřivení meandru členícího hmotu plastiky a také jejich prostorových možností. Ikonické dílo této „geometrické odnože“ nazval Vystrčil jednoduše taktéž jako Ležící (pískovec, 100 × 60 cm, 1964) [č. 32].

Těchto postav a figurálních znaků vytvořil Vystrčil na počátku šedesátých let poměrně mnoho – řadu z nich opakoval v různých variantách, barvách či velikostech [č. 33]. Zajímavá na tomto cyklu byla širší použitého materiálu svědčící o hledání nové cesty, experimentu: využíval zde nejen různé druhy kovu jako hliník, plech, nerez, bronz, ale také pískovec, či dřevo (to bylo pro jeho díla spíše výjimečné). Jednalo se většinou o stálé, pevné materiály, které jakoby dodávaly výrazu na důraznosti, přesvědčení o jejich finální podobě (na rozdíl od „opatrné“, dočasné sádky padesátých let). Specifické bylo také ztvárnění námětu ležících žen v grafických verzích – vytvořeny byly slepotisky¹⁰⁹, litografie, koláže a použita byla také tempera. Je pravděpodobné, že ohledávání těchto technik souviselo s počátkem období, kdy Vystrčil začínal vytvářet filmové plakáty a také ilustrace.

Ačkoliv výše popsané cykly ženských figur z poloviny 60. let svědčí o Vystrčilově hledání naléhavějšího výrazu, základem obou byla dobová „redukce figurativní formy a návratu k tvarovému elementarismu“. Jeho figury se stále vracely k moderním tradicím a vzorům, stejně jako v letech padesátých. Figurální cykly poloviny 60. let tak můžeme stále chápat jako články ve vývoji figury a „rozvíjení klasických sochařských problémů jako jsou figura, skladba hmot a objemů, vztah sochy k prostoru“, nicméně protkané novými tématy jako byl obrat k archetypům, prvopočátku, či nový pohled na svět.¹¹⁰ „Hladaním formových podnetů v přírodě sa elementarizuje, inklinuje k prátvaru, má odvahu merať sa so zákonmi, z ktorých vznikla hmotná štruktúra všetkého, čo nás obklopuje a čo vytvára javisko pre náš život.“¹¹¹

104 ARTMUZEUM.CZ. *Edgar Degas*. [online]. Martina Glenn 1997–2019. [cit. 11. 5. 2018]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=476; CHRISTIE'S. *Edgar Degas*. [online]. Christie's, 2012. [cit. 1. 5. 2018]. Dostupné z: <http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/edgar-degas-grande-arabesque-deuxieme-temps-5553450-details.aspx>

105 *Ohniska znovuzrození*, 1994, cit. str. 53; LAHODA, Vojtěch. Rozvoj tvůrčích skupin 1958–1970 in *Dějiny českého výtvarného umění*. (VI/1), 2007.

106 *Poselství jiného výrazu*, 1997, cit. str. 228, upraveno autorkou.

107 *Ohniska znovuzrození*, 1994, cit. str. 57.

108 *Bruselský sen*, 2008, cit. str. 344.

109 Do dnešní doby se dochoval slepotisk pouze jeden, dle již zmiňovaných seznamů děl k výstavě Sochy jich ale vytvořil mezi lety 1965–1970 vytvořil více – minimálně se čtyřmi motivy.

110 LAHODA, Vojtěch. Rozvoj tvůrčích skupin 1958–1970 in *Dějiny českého výtvarného umění*. (VI/1), 2007, cit. str. 110; *Ohniska znovuzrození*, 1994, cit. ze str. 154.

111 HLAVÁČEK, Luboš. *Od Rodina po Moora: slovník západoeurópskeho sochárstva 20. storočia*. Bratislava: Tatran, 1973. 364 s., cit str. 362.

I když se někteří autoři tvořící zejména strukturálně abstraktní malbu vymezovali proti navazování na moderní tendence tak, jak na našem území krystalizovaly v druhé polovině 50. let, nebylo v rozmanité tvorbě mnoha autorů 60. let (např. Andrej Bělocvětov) ojedinělé rozvíjet tvorbu navazující na linii modernismu a vedle ní vytvářet díla informelní, či čerpat z různých tendencí najednou. Jak připomíná Nešlehová: „Projevy progresivního proudu abstraktního umění, které se na sklonku padesátých let u nás formulovaly, neměly pevného ohraničení, jako je nemělo celé „hnutí“ poválečné abstrakce na světové scéně. Jeho hranice byly pružné a nepřesné, jako neurčité bylo samo stanovení předmětu výtvarného jevu představovaného informelem.“¹¹²

Grafika, ilustrace, filmový plakát

Labyrint výtvarných tendencí a hledání výrazu pro vyjádření osobního životního pocitu odrážejícího se ve figurální tvorbě se u Vystrčila projevil také v experimentování s odlišnými výtvarnými prostředky mimo stěžejní sochařský projev. Součástí výše popsaného souboru ležících, sedících a klečících ženských figur tak nebyly pouze plastiky různých velikostí, materiálů a barev, ale také koláže, zejména z let 1960–1962. Z těchto děl, či jejich dokumentace, se do současnosti dochoval pouhý zlomek, v pozůstalosti autora se ale nachází seznam naceněných prací z tohoto období s datacemi, který byl vytvořen pravděpodobně na jedinou samostatnou výstavu Sochy v roce 1970. Záznamy obsahují názvy děl jako „znaky“, „idol“, „tlak“ apod., rozměry a počet kusů. Jistě identifikovat můžeme například jednu z prvních koláží z roku 1960 nesoucí název *Idol* (75 × 105 cm) [č. 34], která se nesla plně v duchu dobových snah o dosažení elementárního znaku (nejen v sochařství), ale zároveň i pod vlivem „tvarové“ abstrakce, která se začala objevovat zejména po výstavě EXPO v Bruselu. Tato koláž byla pro autora pravděpodobně velmi silná – zhmotnil ji hned několikrát v různých verzích drobné plastiky, či modelů. [č. 35]

Přímý vliv výstavy EXPO 58 ale nelze s jistotou určit, jelikož podobné tendence se objevovaly i dříve. Vojtěch Lahoda o ní říká: „Teprve po roce 1958, nejspíše až počátkem šedesátých let, se rozvíjí „předmětná abstrakce“, bezesporu pod vlivem fetišizace znakové abstrakce vytěžené z reálných forem, kterou tak skvěle předjala Rathouského dynamická forma na plakátu i katalogu první výstavy Máje 57.“¹¹³ Plně v tomto duchu vytvořil Vystrčil ještě jednu ojedinělou realizaci: medaili pro mezinárodní uměleckou gymnastiku žen – Mistrovství světa v roce 1965 (zlato, stříbro, bronz). [č. 36] Ta byla také později vystavena na výstavě Česká a slovenská medaile 1508–1968 v Letohrádku královny Anny v Praze (7. 10. 1969/10/07 – 16. 11. 1969) a její repríze

v Bratislavě (27. 11. 1969 – 1. 1. 1970, Slovenská národná galéria, Vodné kasárne, Rázusovo nábrežie).¹¹⁴

Od počátku 60. let experimentoval Vystrčil s řadou grafických technik (litografie, slepotisk, tempera, koláž), pomocí kterých vytvořil nejen díla v rámci cyklu „ležících žen“, ale také několik samostatných souborů. V roce 1965 to byly slepotisky *Idol* a *Znaky*¹¹⁵, na kterých ho pravděpodobně fascinovala vytlačená linie, která členila prostor podobně jako kresba či socha, ale zároveň z plochy podkladu lehce vystupovala a zasahovala tak do prostoru, v čemž měl slepotisk cosi společného se sochařstvím. Vytlačený motiv navíc jakoby nesl informaci o původci – odrazu, obtisku materiální matice, která již ale neexistovala [č. 37].

V tomto období byl také vytvořen silně existencialisticky laděný cyklus litografií a také sedmi ilustrací k výběru básní M. J. Lermontova *Samota* a *láska* z roku 1964.¹¹⁶ Tato sbírka, kterou vydalo Státní nakladatelství krásné literatury a umění, n.p.¹¹⁷ k 150. výročí básníkova narození, zahrnovala práce z jeho mladých let, kde dospívající Lermontov drásavě, až depresivně zachycoval duševní boly a celkově se zamýšlel nad svou existencí na tomto světě. Zajímavý byl ale také přebal knihy: celokožená vazba se zlatě vyraženými písmeny *L* a *Vystrčilova Ležící* z roku 1962, jež navrhl grafik a typograf Jiří Rathouský, autor ikonického vizuálního stylu k první výstavě Máje 57 [č. 1].

Vystrčilovy ilustrace k této publikaci byly pojety v kontrastních barvách černé, bílé, červené a šedé, převážně abstraktní s občasnými figurálními prvky (ruce, oči) a s výrazným ohraničením, daným použitou technikou koláže. Ta vybírala z Vystrčilových litografií jednotlivé části, které vedle sebe stavěla nebo je různě kombinovala tak, aby byla podtržena atmosféra Lermontových básní. Z těchto původních litografií se bohužel dochovaly jen tři [č. 38], které barevností a gestickými, širokými tahy štětce velmi připomínají malby a tisky, které vytvářel Pierre Soulages (např. *N° 10*, 1957 či *Lithographie no. 10*, 1963) v období ke konci 50. a první polovině 60. let, z nichž některé, stejně jako ve

114 HLINKA, Jozef, Zdeňka MÍKOVÁ a Václav PROCHÁZKA. *Česká a slovenská medaile 1508–1968. [Praha, Národní galerie v Praze-Belvedere 7. 10. – 16. 11. 1969, Bratislava Slovenská národná galéria 27. 11. 1969 – 1. 1. 1970. Praha: Fidem, 1970].*

115 Do současnosti se bohužel dochoval jen jeden slepotisk.

116 LERMONTOV, Michail Jurjevič. *Samota a láska*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964.

117 Sběrka pravděpodobně vyšla v edici Kolibřík, jež byla vydávána od roku 1958–1990 a specializovala se na českou a zahraniční lyrickou poezii; typ edice nebyl uveden v titulu knih pod ní spadajících, byla vydávána v kožené vazbě a malém čtvercovém formátu 7,6 × 7,6 cm s důrazem na výtvarné zpracování obálky. Knihy měly papírový přebal – pouzdro (tento popis je charakteristický také pro publikaci *Samota a láska*) viz SLOVNÍK ČESKÉ LITERATURY PO ROCE 1945. Odeon. [online]. ÚČL AV ČR, in Sophy, Studio Vémola, 2006–2008. [cit. 5. 5. 2018]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1362> a ELLINGEROVÁ, Eva. *Knížní grafika nakladatelství Odeon v 60. letech 20. století*. Brno, 2009. Bakalářská práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy.

112 Andrej Bělocvětov, 2008; *Poselství jiného výrazu*, 1997, cit. str. 29.

113 *Bruselský sen*, 2008, cit. str. 344.

Vystrčilově případě, dosud evokovaly tvary lidské postavy. Přirovnat je můžeme také k monotypům Jana Koblas (např. Labyrint světa, monotyp, 1958) – oproti nim byla ale ve Vystrčilových dílech cítit určitá kompoziční promyšlenost, řád a rozvaha jemu vlastní. Tato díla byla svojí expresivní a kontrastní černo-bílou formou v rámci jeho tvorby spíše ojedinělá a korespondovala převážně se silnými dobovými tendencemi strukturální abstrakce, o jedné z grafik se Vystrčil dokonce vyjádřil: „Takový apokalyptický nebe z toho komunistického režimu“.¹¹⁸

Tyto ilustrace vznikaly zároveň v době, kdy se v grafickém designu pod vlivem „bruselského stylu“ silně uplatňovala technika koláže spolu s charakteristickým plošným používáním barev, zachycováním dynamiky pohybu, používáním geometrických komponentů tak, aby všechny prvky dohromady byly podřízeny celkovému vyznění, emocionálnímu výrazu díla. „Linie, plocha, textura, tón, barva i typografie se staly prostředkem intuitivního emocionálního vyjádření...“¹¹⁹ V litografiích pro Samotu a lásku se tak střetly obě tendence – informel znovupoužitý a zasazený do grafického ztvárnění v duchu snahy o celkové vyznění a tvorba pod vlivem tendencí nalézajících uplatnění po výstavě EXPO 58. Zároveň se tento cyklus ilustrací stal jakýmsi předvojem filmových plakátů, které začal Vystrčil vytvářet v roce 1964.

Filmový plakát

Uvolnění společensko-politické situace, polevující cenzura tvorby, ale i situace, kdy v socialistickém Československu neexistoval volný trh a tudíž nutnost filmy propagovat ve smyslu dnešní reklamy – za účelem prodeje (socialistická propagace si kladla za cíl spíše „rozšířit politický, kulturní i odborný rozhled lidu“), přispěla k vytvoření moderního výrazu, dnes legendárního, filmového plakátu 60. let. Roli v tomto procesu sehrála výrazně hlavně Ústřední půjčovna filmů a její redaktori, kteří se, inspirováni výstavami progresivních polských plakátů v Praze, snažili o pozvednutí úrovně i těch Československých. Redaktori (někdy také režiséři) si pro tvorbu plakátů začali zvat mladé výtvarníky a postupně se začaly vytvářet okruhy dlouhodobé spolupráce na bázi redaktor – výtvarník. Jak připomíná Sylvestrová, jednalo se o prestižní a četné zakázky (do kin se uváděly až čtyři filmy týdně) a umělci si tak nedovolili přicházet s nekvalitními návrhy. Návrhy byly posléze schvalovány komisí složenou ze zástupců SČVU a Ústřední půjčovny filmů, zajímavé je, že u těchto zakázek nezáleželo příliš na polické „orientaci“ výtvarníků – dostal se k nim každý, který se stal členem dlouhodobějšího okruhu spolupracovníků redaktorů.¹²⁰

Jak se k filmovému plakátu přesně dostal M. Vystrčil není jasné, v první polovině 60. let se touto činností ale zabývala celá řada autorů, s kterými se M.V. znal – včetně členů skupiny Máj 57 jako byl Zdeněk Palcr, Jiří Balcar či Richard Fremund.

Nejvíce plakátů vytvořil Vystrčil k rodinným detektivkám režiséra Milana Vošmika (U telefonu Martin, 1966; Volejte Martina; Martin a devět bláznů, 1967; Martin a červené sklíčko, 1967) [č. 39], pro jehož filmy vznikly plakáty mimo jiné např. od Theodora Pištěka či Karla Vacy. Plakáty ale byly vytvářely také pro zahraniční produkci – těch vytvořil M. V. dle dostupných zdrojů sedm, nejzajímavější z nich je jistě plakát z roku 1964 k americkému filmu Na východ od ráje režiséra Elia Kazana, kde si hlavní roli zahrál James Dean. Ten byl vytvořen ve dvou nejčastěji používaných velikostech A1 a A3 (někdy byly vytvářeny ještě další formáty – A0 či různé brožurky) a v současnosti je zařazen ve sbírce Terryho ponožky, kde je vysoce ceněn [č. 2]. Z českých filmů jmenujme např. plakát k filmu Romeo a Julie (1964) režiséra Radúze Činčery [č. 40], zajímavé byly také plakáty k různým cestopisům.

Ve většině plakátů sázel Vystrčil na barevné kontrasty kombinující černou, bílou a často výrazně červenou barvu s fotografickou koláží a typografií. Stejně jako v ilustracích pro publikaci Samota a láska se objevují rozlehlé, jednobarevné plochy protnuté různě velkými nápisy, které byly, jak vzpomíná Zdeněk Ziegler, jenž se účastnil komisi jakožto zástupce sekce užité grafiky SČVÚ, žádané zejména ze strany ředitelů jednotlivých kin, kteří ve výrazných fontech viděli lákavý americký trend.¹²¹

Vystrčilovy plakáty ze 60. let nezůstaly bez povšimnutí již ve své době: roku 1965 byly zařazeny do výstavy Plakate aus der Tschechoslowakei v mnichovském Stadtmuseu (16. 2. – 20. 3. 1965), jež vznikla ve spolupráci s Národní galerií v Praze. Výstavy se zúčastnily přední výtvarníci jako byl Richard Fremund, Miloslav Grygar, Karel Teissig, Zdeněk Ziegler aj. Z katalogu, který k výstavě vyšel není bohužel jasné, který z plakátů Vystrčil vystavil. V současnosti se Vystrčilovy plakáty pravidelně objevují na výstavách filmových plakátů pořádaných Terryho ponožkami na území ČR např. Francouzská filmová klasika v československém plakátu, Francouzský institut v Praze (1. 9. 2007 – 1. 10. 2007); Americký film v československém filmovém plakátu, Americké centrum, Tržiště 13, Malá Strana, Praha (1. 2. 2009 – 31. 3. 2009); William Shakespeare 400, Bio Oko, Praha (1. 6. 2016 – 31. 8. 2016), ale i v zahraničí: Czech Posters for Films – From The Collection of Terry Posters, Museum of Modern Art (MOMAK), Kjóto, Japonsko (21. 3. 2014 – 11. 5. 2014).¹²²

118 DEDEK, Dr. František. *Mistrův Eden*, Český klub kinoamatérů, videoklub Praha, 3:07 min., 2004. 119 *Bruselský sen* 2008, cit. str. 307.

120 SYLVESTROVÁ, Marta, ed. *Český filmový plakát 20. století*. Brno: Moravská galerie, 2004. 495 s. ISBN 80-7027-125-6; TERRYHOPONOSKY. *Plakáty – autoři – Vystrčil, Miroslav*. [online]. [cit. 1. 5. 2018]. Dostupné z: <http://www.terryhoponosky.cz/plakaty/parametr-1-autori/3101-vystrcil-miroslav>

121 SYLVESTROVÁ, Marta, ed. *Český filmový plakát 20. století*. Brno: Moravská galerie, 2004. 495 s. ISBN 80-7027-125-6. TERRYHOPONOSKY. *Plakáty – autoři – Vystrčil, Miroslav*. [online]. [cit. 1. 5. 2018]. Dostupné z: <http://www.terryhoponosky.cz/plakaty/parametr-1-autori/3101-vystrcil-miroslav>

122 *Plakate aus der Tschechoslowakei*: Ausstellung im Munchner Stadtmuseum vom 16. 2. bis 20. 3. 1965. [S.l.]: [s.n.], [1965]. 8 s., [16] s. obr. příl.

Druhá polovina 60. let – konstruktivismus v díle M. Vystrčila

Jak bylo výše naznačeno, Vystrčilovy postavy 60. let, nejprve oblé a harmonické, přesto jakoby od počátku hledaly pevnou oporu, což se postupně projevovalo také v jejich geometrizaci. U Vystrčila začala převládat jedna z dobových tendencí – racionalita, jež se „soustřeďuje k tektonické dokonalosti, ať už je vyjádřena přímo stavbou hmot...“¹²³ Toto tíhnutí k nalezení řádu, zjednodušování děl, snahu o dosažení prátvarů a archetypů inklinací k práci s vertikálami a kruhovými formami zdůrazňuje také Ludmila Vachtová v katalogu k výstavě Socha 1964, které se Vystrčil zúčastnil. Ta se snažila ukázat jednotlivé přístupy na průřezu autorů střední a mladé generace, jako byli např. Stanislav Kolíbal, Miloslav Chlupáč, Vladimír Janoušek, Hugo Demartini, Zdena Fibichová, Eva Kmentová, Olbram Zoubek, Vladimír Preclík aj., s jejichž tvorbou měla ta Vystrčilova podobný vývoj a východiska (pro srovnání byla zahrnuta ještě díla Bedřicha Stefana a Hany Wichterlové). S řadou z nich se M. V. osobně velmi dobře znal z předchozích výstav, uměleckých skupin i studií – jeho účast na výstavě proto nebyla překvapivá, ačkoliv umělci byli vybíráni samotnou L. Vachtovou (nikoliv výstavní komisí). Právě tento kurátorský přístup, spolu se zapojením sochařských děl přímo do prostoru zahrad galerie a botanické zahrady byl v té době velmi ojedinělý. „Pro většinu účastníků...byla liberecká výstava první možností uplatnit vlastní sochu v přírodním prostředí, což některé motivovalo k prvním monumentálnějším projevům (Kolíbal, Demartini).“ Výstava ovlivnila také vznik řady pozdějších sochařských sympozií, byla ale přelomová také pro dílo M. Vystrčila, který zde vystavil jeden z vrcholů svého procesu abstrahování figurativní zkratky, která již procházela značnou deformací, a hledáním dokonalého prátvaru – dílo Idol (pískovec, v. 63 cm, 1964).¹²⁴ [č. 41] Ten spolu s Ležícím travertinem, jak jej Vystrčil ve svých seznamech označoval (travertin, 1965/6), a o několik let později vytvořenou bronzovou Stélou (bronz, v. 116 cm, 1968) uzavíraly Vystrčilovo figurální období a předjímaly příklon k abstraktnímu období odrážející dobové konstruktivní tendence.¹²⁵ Výše zmíněná díla Idol a Ležící (pískovec, 100 × 60 cm, 1964) se objevila ještě na výstavě Výtvarné antiteze (5. – 29. 9. 1966, Galerie Bratří Čapků), jež se zabývala rozličnými vývojovými

mi kontrasty, „antitezemi“ ve vývoji poválečného umění 50. a 60. let. Text katalogu již plně reflektuje nastupující konkrétní umění: „Do antitetického postavení se může ovšem dostat i sám předmět inspirace. Jednou je to antiteze subjektivní představy (vnitřního modelu) proti objektivnímu světu, jindy to však může být i atak konkrétnosti proti marmeládovitým citolapkám.“¹²⁶

Konkrétní tendence byly na domácí výtvarné scéně představeny především na výstavách konaných roku 1964 (Umělecká beseda, Mánes; Křižovatka, Galerie Václava Špály) a Konstruktivní tendence 1966, dobové tendence poté shrnula v roce 1968 druhá výstava skupiny Křižovatka Nová citlivost. Ve svém nitru se tento myšlenkový proud stavěl antiromanticky proti lyrickým informelním tendencím a navazoval částečně na myšlenky geometrické abstrakce 10. a 20. let 20. stol. Tuto inspiraci ovšem nelze přeceňovat – přes železnou oponu se mnoho ukázek dobových konstruktivistických tendencí (což platí i o předchozí české tradici, zejména dílech okruhu kolem Devětsilu) nedostalo. Také původní utopicko-filosofické myšlenky o tom, že „společným jmenovatelem je představa světa a vesmíru jako idealisované harmonie sil...“, byly značně pozměněny. Nové myšlenky shrnul výstižně např. Jiří Padrta v katalogu k výstavě Nová citlivost: „Rozchod s organickou přírodou, která byla pro rozmanité verze poválečného lyrického abstraktního umění hlavním centrem tvůrčích zájmů a objev přírody nové, vytvořené moderním člověkem...“. Důraz zde klade na východisko nových myšlenek v pozitivně vnímaném vztahu člověka k vysoce technizovanému prostředí, které společnost sama vytvořila v rámci odvěkého přetváření původního chaosu – přírody k obrazu svému. Jako přirozené se pak jevílo zaujetí umělců viditelnými i skrytými jevy, strukturami a principy současné doby a světa, které krystalizovaly v rozmanité podobě.¹²⁷ Toto nové pojetí uměleckého díla, které od první poloviny 60. let provázelo tvorbu autorů jako byl Hugo Demartini, Radek Kratina, Václav Boštík, Karel Malich, Jiří Kolář, Zdeněk Sýkora, Stanislav Kolíbal aj. zároveň, zpočátku nevědomě, odráželo vývoj výtvarného umění ve světě (němečtí Zero, op art, americký minimalismus, přehlídky umění Nové tendence v Záhřebu...). S tvorbou těchto autorů byl M.V. dobře obeznámen, s řadou z nich již vystavoval např. na výstavách Socha 1964, či Jarní výstava 1966 (17. 6. – 17. 7. 1966, Mánes, úvodní slovo na pozvánce Jindřich Chaloupecký aj.).¹²⁸

123 Katalog k výstavě Socha 1964, text VACHTOVÁ, Ludmila, Zahrada Oblastní galerie Liberec, červenec – září 1964, cit. – nečíslováno.

124 REGISTR SBÍREK VÝTVARNÉHO UMĚNÍ. Vystrčil Miroslav. [online]. Elektronický katalog sbírek výtvarného umění – pracovní verze. [cit. 1. 5. 2018]. Dostupné z: http://www.citem.cz/promus11/index.php?page=catalogue&table=9¶ms=0%7C8%3B1%3B%7C14%3B4%3B%27%25%7C22%3B%27%3B0%3B&promus_id_a=133721&connection_field=promus_id_a&offset=2&savedPrevId=&recsid=&select_checked=

125 ŠPIČÁKOVÁ, Barbora. Ludmila Vachtová 1964–1971: Galerie na Karlově náměstí, Galerie Platýz, Sochařské výstavy v Liberci. [online]. Praha, 2009. Diplomová práce. VŠ UP. Katedra dějin umění a estetiky. [cit. 10. 5. 2018]. Dostupné z: <http://abart-full.artarchiv.cz/dokumenty.php?IDdokumentu=55874>, cit. tamtéž, nečíslováno.

126 NOVÁK, Luděk. Výtvarné antiteze. [katalog výstavy: SČSVU: Galerie Bratří Čapků 5. – 29. 9. 1966].

127 PADRTA, Jiří. Konstruktivní tendence in České umění 1939–1999. Programy a impulzy. Sborník sympozií. Praha: Akademie výtvarných umění, 2000. 159 s. ISBN 80-238-6905-1. Str. 306 a 311; HLAVÁČEK, Josef. Neokonstruktivismus a kinetismus in Dějiny českého výtvarného umění. (VII/1), 1958–2000, 2007; BYDŽOVSKÁ, Lenka, SRP, Karel a LAHODA, Vojtěch, ed. České umění 1900–1990: Ze sbírek Galerie hlavního města Prahy / dům U zlatého prstenu [katalog stálé expozice]. Praha: Národní galerie, 1998. (dále jen České umění 1900–1990, 1998); ROJKOVÁ, Alžběta. Výtvarné uskupení a umělecký kritik Klub konkrétnistů. Olomouc, 2009. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy.

128 HLAVÁČEK, Josef. Neokonstruktivismus a kinetismus in Dějiny českého výtvarného umění. (VII/1), 1958–2000, 2007 cit. str. 207.

Objektivní tendence měly mnoho podob, vyzdvihována byla především „technicistní a laboratorní“ role umělce, proti romantické a individuální tvorbě byla stavěna „objektivita, racionalita, logika, konstruovatelnost, matematicko-geometrický řád, struktura, opakovatelnost, variace, kombinovatelnost, elementárnost, systémovost... kinetičnost, programovatelnost, abstraktnost, antitradicionalismus.“¹²⁹

Klub konkretistů

Do vývoje Vystrčilových děl zasáhl také Klub konkretistů, který vznikl plně v rámci výše popsaného širšího proudu reakcí na romantizující tendence ve výtvarném umění, stejně jako dříve založené skupiny Křižovatka (1963), či kinetická skupina Syntéza (1966). Klub konkretistů byl založen roku 1967 před Vystrčilovým ateliérem na Kampě při účasti M. Vystrčila, A. Pohribného – teoretika hnutí, R. Kratiny, T. Rajlichy a J. Hilmaru. Později se k němu ale přidalo několik desítek domácích i zahraničních autorů, pro které se staly konstruktivní tendence společným východiskem tvorby a které spojovalo hledání řádu a jasných řešení, fascinace pohybem, procesualitou a používáním čistých výtvarných prostředků. Spíše se jednalo o poměrně různorodé, samostatně tvořící umělce – Klub konkretistů fungoval jako jakási platforma, která tyto autory spojovala a díky níž měli možnost vystavovat, setkávat se, vyměňovat si názory a především svá díla konfrontovat také se zahraniční tvorbou. KK se tak stal také polem pro sdílení nových koncepcí a přístupů pro dosud neznámé či začínající autory, kterým taktéž umožňoval vystavovat.

Hlavním teoretikem a iniciátorem skupiny byl A. Pohribný, který používaný pojem konkrétní umění odvozoval od umění Thea van Doesburga či Maxe Billa. Kladl také důraz na tzv. konkréta, což podle něj byly objekty nové fascinace, estetické artefakty stvořené industriální civilizací. „Klub konkretistů sdružil umělce, kteří „opustili oblast obrázků a iluzí“ a vydali se do „světa čistých forem“. Okouzlení geometrií a industriální technikou zakotvili konkrétní své umění v naději na pozitivní existenci.“¹³⁰ Výdobytky vědy, techniky a technických odvětví se staly pro autory tohoto okruhu silnou inspirací, jak trefně poznamenává A. Rojková ve své práci: „Nemůžeme nezmínit, že tato fascinace industriálním světem byla pro většinu konkretistů průvodním jevem jejich života, za povšimnutí stojí fakt, že 18 z příštích členů KK prošlo umělecko-průmyslovými školami anebo návrhářskou praxí a i v evropském konkretismu vidíme zastoupen značný podíl designerů.“¹³¹

Skupina fungovala necelých pět let (1967–1971), za tuto dobu se ale stihla stát nejpočetnější skupinou na poli konstruktivních (či nekonstruktivních¹³²) tendencí v Československu a zanechala za sebou celkem 21 výstav na našem území i v zahraničí.¹³³ Jmenujme zde alespoň tři, kterých se zúčastnil i M. V.: první výstava KK se uskutečnila v Rakousku, v rámci letní školy Forum Alpbach a to v roce 1967 – vystaveny byly grafiky 15 členů a několika hostů. Výrazněji se poté KK uvedl na českou výtvarnou scénu v roce 1968, a to rozsáhlou výstavou v Oblastní galerii Vysočiny v Jihlavě, které se zúčastnilo 24 členů skupiny a 61 hostů z Československa i zahraničí. Výstava se dočkala ještě tří repríz v Ústí nad Labem, Žilině a Praze.¹³⁴ Plně se zde projevil široký záběr tvorby jednotlivých členů a rozličné pojetí toho, co bylo ještě považováno za konkrétní výtvarné umění – ukázka mnohočetnosti tendencí byla na jednu stranu cílem A. Pohribného, na druhou stranu byl právě tento aspekt kritizován za svou nesourodost a neadekvátní rozšiřování pojmu „konstruktivní“ za jeho hranice.¹³⁵ Třetí výstava, které se M. V. s Klubem konkretistů zúčastnil, se konala v červenci 1968 v Galerii Václava Špály v Praze a dle A. Pohribného opět představovala „ukázky rozvětvené oblasti nové tvorby.“¹³⁶

V díle M. Vystrčila můžeme sledovat především tři linie, které vznikly plně v duchu tendencí objevujících se na poli tvorby KK: od poloviny 60. let vznikaly cykly tzv. Tlaky, Proměny a duralové modely inspirované kinetickou plastikou. Ačkoliv forma děl byla různá, u všech se dala najít bližší či vzdálenější inspirace přírodou, ke které měl sochař od malička úzký vztah a byl jejím neúnavným pozorovatelem. Přírodní jevy, síly, fyzikální vlastnosti tohoto světa, stejně jako svět techniky – včetně aut a rychlosti¹³⁷, se pro Vystrčila staly velkým tématem, které takřka úplně převládlo nad tvorbou figurální a autor jej prakticky nikdy neopustil. Prolínaly se jak autorovo volnou a užitou tvorbou, tak pozdějšími zakázkami do veřejného prostoru, které často vytvářel pro různé instituce a prostory spjaté určitým způsobem s technickým světem, např. Sklo Union Teplice n.p., Mototechna Stodůlky, prodejna kuličkových ložisek, Průmyslová škola Třebešín, Technický a zkušební ústav stavební aj.

132 Pojmosloví není ustálené, nekonstruktivismus se objevuje např. v HLAVÁČEK, Josef. Neokonstruktivismus a kinetismus in *Dějiny českého výtvarného umění*. (VI/1), 1958–2000, 2007; konkretismus používá POHRIBNÝ, 1997.

133 ROJKOVÁ, Alžběta. *Výtvarné uskupení a umělecký kritik Klub konkretistů*. Olomouc, 2009. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy; Klub konkretistů: 1967–1997: katalog, Praha, KANT, 1997 – kompletní přehled výstav str. 161.

134 Tamtéž.

135 HLAVÁČEK, Josef. Český konstruktivismus 60. let a jeho vyznění in Pohribný, 1997.

136 POHRIBNÝ, Arsén, ed. *Klub konkretistů: [kat. výstavy, 9 nečíslovaných stran: Praha: Galérie Václava Špály, červenec 1968]*. Praha: SČSVU, 1968.

137 Vystrčil miloval rychlost, rychlou jízdu a sportovní auta, která si nechával dovážet ze zahraničí – to bylo možné díky sestře Vystrčilovy druhé ženy paní Mňáčkové-Vystrčilové, jež bydlela v Holandsku, dle vzpomínek miloval zejména italská sportovní auta pro jejich design.

129 *České umění 1900–1990*, 1998, cit. str. 184.

130 JELÍNKOVÁ, Dagmar in Klub konkretistů: 1967–1997: katalog, Praha, KANT, 1997, cit. str. 3.

131 ROJKOVÁ, Alžběta. *Výtvarné uskupení a umělecký kritik Klub konkretistů*. Olomouc, 2009. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. cit. str. 37; POHRIBNÝ, A. *KK po dvaceti letech. Revue K*. roč. 1988–1989, č. 32–33.

Cyklus děl Proměny

V prvním cyklu „proměny“, převládala technika svařování kovů (nejčastěji železa), který Vystrčil často přetavoval do abstraktních, chaotických tvarů s drsnou, agresivní strukturou, která se již velmi vzdalovala námětům konce 50. a počátku 60. let – již nebyla výrazem hledání pravé podstaty člověka na tomto světě a ohledávání jeho existenciality, nyní to byla širší, metaforická témata týkající se světa, jevů a procesů, které jsou jeho základem. „Od tradičního motivu lidské figury... obrátil Vystrčil svou pozornost také k námětům poeticko-symbolickým. A tak jako se mu již na počátku šedesátých let rozložila postava „ležící“... v znak zcela logicky vyrůstající z přírodní skutečnosti, tak opět v novějších kompozicích „proměn“, „krajín“ a fyzikálních tlaků snaží se sochařskými formami vyjádřit nejen skutečnost vnímanou zrakem poety, ale také mnohé z toho, co patří do oblasti hlubšího vědeckého poznávání světa a jeho přírodních zákonů.“¹³⁸

Ikonické bylo zejména dílo Proměna I z roku 1965 (svařované železo, 60 × 50 cm) [č. 42], kterou Vystrčil vystavil roku 1968 na druhé výstavě Klubu konkrétníků v Oblastní galerii Vysočiny v Jihlavě, spolu s Torzem (kámen dřevo, 50 × 50 cm, 1964) [č. 43] a Korunou krále králů (svařované železo, 50 × 50 cm, 1967) [č. 44].¹³⁹ O těchto dílech se v roce 1993 zmínil Josef Hlaváček ve svém textu, kde se zamýšlel nad negativní nesourodostí děl KK: „...které však nespádají pod naše pracovní pojetí konstruktivních tendencí; spíše jde o přesahy do oblastí umělecky protikladných konkrétismu vůbec, jak je představují např... informální textury Jaroslava Ruska, převážně informelní plastiky Miroslava Vystrčila.“¹⁴⁰ Drsná struktura těchto plastik (kromě Torza, v kterém dosud doznívala simplifikace figurální zkratky, ačkoliv nyní více geometricky pojatá) jakoby opravdu navazovala na výraz informelních děl z počátku 60. let, zde ale podtrhovala spíše fyzikální jevy, energii, těžkost hmoty, chaos, zrod či určitou dramatickост procesu transformace a začleňovala se tak plně do myšlenek a forem rozvíjených na poli KK.

Další díla, která do tohoto cyklu můžeme zařadit vznikla až po roce 1965, často již jako zakázky do veřejného prostoru, o kterých bude pojednáno níže – na řadě z nich se tak mohlo odrazit zadání, umístění, požadavky komise aj. Přesto však všechny nesou podobné prvky a zařadit tak mezi ně můžeme: Návrh pro vstupní areál továrny Sklo Union Teplice (svařované železo,

100 × 28 × 28 cm, 1967) [č. 45]; železná plastika pro sídliště Opava – jinde nazývána jako Mrak (1967) [č. 46]; mříž pro prodejnu loveckých potřeb Hradební 3, Praha 1 (ocel a mosaz, 3,20 m × 1,40 m, 1968) [č. 47]; plastika pro prodejnu kuličkových ložisek Praha (hliníkový plech, mosaz, 1969) [č. 48]; plastika do interiéru Průmyslové školy Třebešín, Praha (kov, 1970) [č. 49]; plastika pro administrativní budovy ústředních skladů Mototechny, Praha-Stodůlky (kov, 1975) [č. 50]; kamenná plastika do atria Mototechny, Praha-Stodůlky – jinde nazývána jako Fejeton kolomlýnský (1971–1972) [č. 51] aj.

Ačkoliv jsou výše zmíněná díla rozdílná v jednotlivostech a zároveň značně časově roztoupena, v jádru metaforicky ztvárňují určitý fyzikální proces – ať se jedná o rychlost (Plastiky pro Mototechnu), tavení materiálů, přenos sil a tlak (Prodejna kuličkových ložisek) aj. Díla jsou navíc často horizontálně vystavěná, např. (Plastika pro průmyslovou školu Třebešín, Mrak) – jakoby takto zdůrazňovala určitou neohraničenost procesu, možnost jeho dalšího pokračování či expanze v prostoru, kde se drama vzniku, zániku a proměňování odehrávalo.

„Práce s pohybem a procesem zvyšovala citlivost vůči rozdílným fázím postupu, záměrně zviditelňovala vztahy konkrétních jako dějů, nikoli jako neměnných předmětů nýbrž v jejich elastičnosti, rozpínavosti a smršťování, což již svou podstatou přibližovalo konkrétní s kinetismem.“¹⁴¹

Impulsy pro rozvoj kinetismu v Západní Evropě byly již vědecké objevy a technologické pokroky po 2. světové válce, zvláště ale abstraktní expresionismus – právě jako reakce na něj počala obroda geometrických tendencí ve výtvarném umění, včetně pokusů o zachycení pohybu (např. výstava Le Mouvement v Paříži, 1955). U nás se tyto tendence objevily díky politickému režimu později a prolínaly se s vývojem konstruktivismu. Kinetismem se ve svém díle zabýval např. Jiří Bielecki, Juraj Bartusz, Václav Cigler, Jiří Hilmar, Radoslav Kratina, Tomáš Rajlich, Jiří Novák, Hugo Demartini a řada dalších.¹⁴²

Epizodicky se promítl také do tvorby M. Vystrčila, který vytvořil celou řadu plastik pracujících s čistými geometrickými tvary, zejména koulí, polokoulí, jejich výřezy a vzájemným kombinováním. Díla byla pravděpodobně vytvořena jako modely k zamýšleným realizacím, které se ovšem nikdy neuskutečnily. [č. 15] K dílům se nedochovala žádná dokumentace, pouze nedatované fotografie, dle charakteru ale díla zapadají do tendencí započatých Klubem konkrétníků a vzhledem k poměrně pomalému postupu geometrizace ve Vystrčilových dílech mohla vzniknout nejpravděpodobněji na přelomu 60. a 70. let. Charakteristická pro ně byla práce s metalickým

138 Pozůstalost – výstřižek z novin datován 28. 10. 1970, iniciál H, sekce „výstavy“.

139 POHRIBNÝ, Arsén, ed. *Klub konkrétníků: [katalog a koncepce výstavy: Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, leden – únor 1968 Dům kultury Ústí nad Labem březen – květen 1968]*: Jihlava, 1968. 96 s. V seznamu děl jsou uvedena tato tři díla, ale v reprodukcích děl u medailonku M. V. se nachází Vystrčilova „Ležící“ z roku 1964 – možná je záměna děl, ale i vystavení více ks nežli katalog uváděl, chyby v katalogích byly časté.

140 HLAVÁČEK, Josef. Český konstruktivismus 60. let a jeho vyznění in Pohribný, 1997, cit. str. 153.

141 ROJKOVÁ, Alžběta. *Výtvarné uskupení a umělecký kritik Klub konkrétníků*, Univerzita Palackého v Olomouci, PF Katedra výtvarné výchovy, diplomová práce, 2009, cit. str. 46.

142 SLOUPOVÁ, Andrea. *Syntéza po syntéze: české kinetické umění 60. let a pozdější tvůrčí postupy jeho protagonistů*. Praha, 2008. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta. Ústav pro dějiny umění.

povrchem odrážejícím světlo – stejně jako řada členů KK (např. Jiří Hilmar, Juraj Bartusz, Jan Dušek, Tomáš Rajlich), zde Vystrčil kladl důraz na aktivizaci diváka, který měl svým pohybem a procesem pozorovat proměny díla. Některé z nich byly koncipovány právě jako kinetické plastiky, např. Slunce a měsíc (dural, 35 x 15 cm, nedatováno) – jednoduchá geometrická syntéza postavená na propočítaném vybalancování jednotlivých prvků, zachycující hybné síly tohoto světa.¹⁴³

Ze stejného materiálu jako kinetické modely, byla vytvořena ještě dvě vertikálně pojatá válcovitá díla [č. 52], která jako by opět, avšak již velmi vzdáleně, evokovala lidskou figuru. První dílo, s projmutým „trupem“ a linií prořezávající se prostředkem hmoty můžeme vnímat jako velmi zjednodušené pokračování Stély z roku 1968 a druhé – dvojice válců s šikmě seřiznou tou vrchní částí evokovalo lidskou dvojici. Oba tvary byly oblíbené v okruhu Klubu konkréťstů (např. Jarmila Čihánková Malba č. 7, 1966), ale objevovala se i v reliéfech Karla Malicha (např. Prostorová kompozice, 1968 vytvořená v rámci Hořického sympozia).

Cyklus děl Tlaky

Na počátku tohoto monotematického cyklu stály dvě události – obě navazovaly na tradici výstav ve veřejném prostoru započatou výstavou Socha 1964 a významně ji rozvíjely. Tou první byl 3. ročník mezinárodního sochařského sympozia v Hořicích (1968), jehož hlavním iniciátorem byl sochař Vladimír Preclík. Kromě Miroslava Vystrčila se zúčastnilo pět zahraničních sochařů (Japonsko, Itálie, Kanada, Anglie, Francie) a za Československo ještě Miloslav Hájek. Tvořilo se zde ze slavného hořického pískovce a výsledky sympozia doplnily, jako každý ročník, sochařský park – galerii pod širým nebem – na vrchu sv. Gotharda.

Vystrčil vytvořil z vertikálně situovaného bloku pískovce sochu, která zachycením vnitřního pnutí, děje předjímala právě o rok později vznikající cyklus Tlaky [č. 53]. Precizně opracovaná plocha zde kontrastovala s organicky nakupenou hmotou, která jakoby pod tíhou tlaku dvou ploch bobtnala a vyvěrala z bloku ven. Preclík o ní napsal: „Při své práci vycházel z bloku kamene a nechal ho vykypět, explodovat...Napětí růstu v bloku je organické.“¹⁴⁴

Druhou událostí byla výstava Moderná česká plastika (21. 6. – 15. 9. 1968, Piešťany, Kúpeľný ostrov), koncipovaná jako průřez současným českým sochařstvím (Jan Koblasa, Zbyněk Sekal, Vladimír Preclík, František Pacík, Karel Malich, Stanislav Kolíbal aj.) – objevily se zde tendence od figurálních

znaků poloviny 50. let, idolického pojetí let šedesátých přes aktuální tendence na poli konstruktivismu. Vystrčil zde vystavil (kromě opětovného vystavení Ležící z pískovce, 1964) dílo Stéla (bronz, 114 cm, 1968), které téhož roku představil ještě na výstavě Klubu konkréťstů ve Špálově galerii. „Miroslav Vystrčil pokračuje v geometrickom systéme svojich východisk. Ponecháva najjednoduchší element figuratívneho archetypu.“ V této plastice se ještě naposledy objevuje figurální motiv – zajímavé je, že na něm Vystrčil, podobně jako u informálních plastik z počátku 60. let, pomocí triangulárního geometrického prvku zdůrazňuje trup figury [srov. č. 34]. Podobně jako v soše vytvořené na Hořickém sympoziu (ačkoliv se nejednalo o figurální motiv), stejně jako v štíhlých idolech 1. poloviny 60. let i v Postavě z hřebíků se děj odehrává v oblasti trupu či klína – jako by zde probíhaly nejdůležitější životní procesy.¹⁴⁵

Poté již plně v intencích geometrizace a hledání perfektního tvaru „ideálních struktur, reprezentujících čistotu pomyslného řádu a hodnot dokonalosti“, které se v rámci Klubu konkréťstů silně prosadily v letech 1967–1970, vytvořil Vystrčil monotematický soubor děl Tlaky.¹⁴⁶ [č. 54] Základ tohoto souboru tvoří modely z roku 1969 a 1970 nazvané jako Tlaky, Velké zrození a také model plastiky do vstupní haly Mototechny Praha. Již názvy děl svědčí, že zachycená témata se nesou plně v intencích KK – v rámci tvorby Vystrčila ale ukazují na radikální vývoj směrem k „čistým“, elementárním výtvarným prostředkům, které jsou plně výsledkem postupující geometrizace v jeho tvorbě. „Cestami redukce se účastníci dostávali k jakési jiné formě, řekněme k náznaku ideální dokonalosti.“¹⁴⁷

V těchto dílech je drama procesu, přírodních sil a vzájemného pnutí zachycováno kontrastním působením základních geometrických prvků – koule a plochy. Koule je přitom v plastikách vždy dominantním prvkem, který jakoby se zakusoval do plochy hmoty, odolával jejímu náporu, byl protikladem linie a narušoval její čistotu, zároveň byl prvkem, který mezi jednotlivými částmi udržoval distanci. K zdůraznění těchto vztahů využívá Vystrčil také barevnosti a charakteru použitých materiálů – koule vždy vytváří z metalických, reflektivních materiálů (chromovaný plech, zatímco ostatní plochy jsou matné – většinou v šedých, u modelů v bílých tónech (sádra).

Právě motiv koule – základního geometrického tvaru – se objevoval jakožto stavební prvek děl mnoha autorů (neo)konstruktivistických tenden-

143 Klub konkréťstů, 1997.

144 PRECLÍK, Vladimír. *Přišel jsem pozdravit sochy*. Praha: Gallery, 2004. 73 s. ISBN 80-86010-88-0; *Symposium '67*. [Hořice v Podkrkonoší]. Praha: Svaz československých výtvarných umělců (Praha), 1968. 50 s. katalog.

145 POHRIBNÝ, Arsén, ed. *Moderná česká plastika. [katalog výstavy: Socha piešťanských parkov '68. Piešťany, Kúpeľný ostrov 21. 6. – 15. 9. 1968]*. Bratislava: Vydavateľstvo SFVU, 1968. cit. medailon autora, nečíslováno; POHRIBNÝ, Arsén, ed. *Klub konkréťstů: [9 nečíslovaných stran: Praha: Galérie Václava Špály, červenec 1968]*. Praha: SČSVU, 1968.

146 Klub konkréťstů, 1997, cit. str. 6.

147 ROJKOVÁ, Alžběta. *Výtvarné uskupení a umělecký kritik Klub konkréťstů*. Olomouc, 2009. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. cit. str. 42.

cí, např. Zdeňka Sýkory či Huga Demartiniho. U obou to byl výsledek vývoje výtvarných forem směrem k elementarismu, ke kterému dospěli již kolem roku 1964. Sýkorovy struktury pracovaly s iluzí pohybu, vzájemným působením barev a prožitku nekonečnosti; Demartiniho chromované koule a reliéfy zase s dvojí prostorovostí – iluzivním světem, který závisí na pohybu diváka a na reálném prostoru, jenž je daný tvarem koule. „Umělec pracuje s vyloženě imanentními prvky, jejichž znaková povaha tkví v nich samých, tzn. že se pohybuje v univerzální řeči abstraktních vztahů.“¹⁴⁸ Především v souvislosti s plastikou Velké zrození nemůžeme nezmínit také podobnost s díly Stanislava Kolíbala pracujícími s obdobnou výrazovostí (Stůl, 1965; Dvě fáze, 1967).¹⁴⁹

Koule se od roku 1967 [č. 46] v různé formě objevovaly takřka ve všech dílech M. Vystrčila, často taktéž v podobných materiálech, jako např. u H. Demartiniho. Základní rozdíl ale tkvěl v oné symboličnosti – pro Vystrčila byla koule, kromě základního, dokonalého přírodního tvaru, také prvkem sémantickým. Koule, obvykle vyhotovené v materiálech evokujících ušlechtilost (mosaz, chromovaný plech, v některých zakázkách i plátkové zlato či nerez), byly povětšinou obklopené zdánlivě těžkou, plnou plochou nebo jejím náznakem, často tvořenou banálním, technickým materiálem v šedavých tónech. S tou poté svým povrchem ve zlaté či stříbrné barvě, značně kontrastovaly a zdůrazňovaly svou důležitost – slunce, či obecně epicentrum vzniku „věčně se rodícího života“, těleso, díky kterému vše vzniká a kolem kterého se vše točí. Katalog k Vystrčilově výstavě Sochy k motivu koule v cyklu Tlaky podotýká: „...je znakem dokonalosti, která je v člověku svírána temnotou tak, jako dobro je utlačováno zlem.“¹⁵⁰

Klub konkretistů se rozpadl v roce 1971. Důvodem byly jak vnitřní rozpory mezi početnou členskou základnou, tak normalizační léta, kdy komunistický režim začal opět radikálně prosazovat monopol totalitního státu ve všech společenských oblastech. Okupace vojsky Varšavské smlouvy v roce 1968 započala proces, který po roce 1970 znamenal tečku za liberálními 60. léty, včetně pokusů o reformní hnutí, „socialismus s lidskou tváří“, svobodu tvorby a myšlení. V rámci normalizačního proudu se stát pokoušel podchytit intelektuální hnutí, jakožto nebezpečnou oportunistickou základnu.¹⁵¹

Normalizace se výrazně projevila také v oficiální struktuře – zrušen byl dosavadní Svaz československých výtvarných umělců, jakožto „nositel kontrarevoluce“. Do nově zavedeného svazu se dostalo pouhých 8 % původních členů, umělci se museli přihlásit do Českého fondu výtvarných umění, pokud chtěli výtvarnou činnost dále vykonávat a nebýt označeni za protizákonné příživníky. Právě důraz na ideologickou čistotu členů byl výrazným rysem normalizace – umělci byli hodnoceni především podle svého politického profilu. „Ideologický požadavek, aby umění bylo socialistické, byl značně vágní a vyzníval jen jako stín předchozích teoretických dogmat. Nevylučoval různé proudy modernismu, nepokoušel se ani příliš revidovat dějiny umění, a to ani ve věci avantgard, v individuálních případech dokonce připouštěl i nefigurativní projevy.“

Ačkoliv někteří umělci dále rozvíjeli tendence započaté v 60. letech, geometrické umění nevyjímaje (Hugo Demartini, Stanislav Zippe, Radek Kratina...), vnější podmínky pro tvorbu a vystavování se radikálně změnily, geometricko-abstraktní umění se stalo nežádoucím a řadě významných umělců byla zakázána výstavní činnost. Tvorbu tak často koncentrovali do svých ateliérů a čerpali především z individualizovaných programů, nikoliv ze společného zázemí.¹⁵²

Stejně jako rok 1970 znamenal pomyslnou tečku za liberálními léty, přestala se vyvíjet i Vystrčilova volná tvorba. Tu zrekapitulovala jediná autorova samostatná výstava Sochy v roce 1970, která se konala v Galerii Fronta, Spálená 53 v Praze. Představen zde byl pravděpodobně vývoj Vystrčilovy tvorby od konce 50. let., kompletní seznam děl ani fotografická dokumentace se ale bohužel nedochovala.

Tato výstava byla uspořádána poslední rok, kdy ještě doznívala otevřenost let šedesátých – poté již Vystrčil nikdy nevystavoval. V 70. – 80. letech se výrazněji nevyvíjela ani jeho tvorba, byla převážně zaměřená na zakázky do veřejného prostoru, v jejichž výrazu pokračoval Vystrčil v linii započaté obdobím Klubu konkretistů. Symbolika koule zůstala, čisté, geometrické tvary a vztahy, ke kterým se Vystrčil postupně dobral v souborech vytvořených na přelomu let 60. a 70. a modelech kinetických plastik, byly ovšem již značně umírněné, opatrné a přizpůsobené jednotlivým zakázkám.

Podíl na tom mohl mít zhoršující se zdravotní stav autora, ale také zákaz existence uměleckých skupin, které byly pro Vystrčila platformou pro výměnu názorů a rozvíjení myšlenek, rámcem pro vystavování děl i inspirací. Ani politický profil autora se nedá pominout – dle rodiny a přátel Vystrčil nikdy s komunistickým režimem nesympatizoval, navíc se jednalo o autora kdysi tvořícího s uměleckými skupinami patřícími do Bloku tvůrčích skupin, jež

148 České umění XX. století: 1940–1970: [Alšova jihočeská galerie: katalog výstavy, 6. 5. – 29. 10. 2006]. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 2006; Ohniska znovuzrození, 1994, cit. str. 238.

149 Nová citlivost: [sborník příspěvků k diskusi o 60. letech, Litoměřice 13. – 14. září 1994]. Litoměřice: Galerie výtvarného umění, [1994]. ISBN 80-85090-19-8.

150 Katalog k výstavě Sochy 1970, texty E. Ř. a Ludmila Vachtová, vlastní náklad, cit. text EŘ.

151 BINAROVÁ, Alena. Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956–1972: oficiální výtvarná tvorba v proměnách komunistického režimu. Olomouc, 2016. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta; Klub konkretistů, 1997.

152 Tamtéž; ŠETLÍK, Jiří. Léta sedmdesátá a osmdesátá in Dějiny českého výtvarného umění. (VI/1), 1958–2000, Praha: Academia, 2007, cit. str. 372; VALOCH, Jiří. Jazyk geometrie in Dějiny českého výtvarného umění. (VI/2), 1958–2000, 2007.

byl v rámci normalizace postaven do ilegality. „Rázně se...přerušil veškerý dialog s uměleckou vrstvou, jež odmítala přistoupit na vyžadované politické a umělecké kompromisy. Převážně šlo o příslušníky poválečné umělecké generace druhdy sjednocené v Bloku tvůrčích skupin...“¹⁵³ Vystrčil se ale za nonkonformního umělce označit nedá – ačkoliv s režimem nesouhlasil, státní zakázky na realizace do veřejného prostoru se, stejně jako pro mnoho dalších autorů, staly hlavním zdrojem jeho příjmu. V současné době se ovšem již nedá přesně říci, zda Vystrčil díla vytvářel čistě kvůli financím, či mu např. přinášela určitou kompenzaci za vystavování děl – dialog s divákem. Jak připomíná Jankovičová, sochaři často zdůrazňovali také požitok z tvorby soch velkých rozměrů „největší požitok je v lete bušit do mramoru a obrusovat mramor a žasnuť, ako sa z beztvarej hmoty pomaly vynára elegantná forma...“¹⁵⁴

153 ŠETLÍK, Jiří. Léta sedmdesátá a osmdesátá in *Dějiny českého výtvarného umění. (VI/1), 1958–2000*, Praha: Academia, 2007, cit. str. 372.

154 JANKOVIČOVÁ, Sabina, 2013, cit. str. 439–440.

05



**Výtvarné umění
ve veřejném
prostoru
v 50.–80. letech**

Osazování uměleckých děl do veřejného prostoru má mnohasetletou tradici linoucí se již od antiky – jako takové společně s monumentální architekturou vždy reflektovalo především měnící se politickou a společenskou situaci, ale i např. potřeby či estetické cítění obyvatelstva. Pojem monument jakožto veřejný objekt, budova, pomník se objevil v renesanci, jež přejímala vzory právě z antického Říma a kladla důraz na urbanistický prostor, včetně jeho symbolické důležitosti. Monument jako takový zde měl posilovat občanské uvědomění a v rámci městského urbanistického plánu mu byla vymezena exponovaná a důležitá místa, jako např. náměstí či významné budovy.¹⁵⁵

Po únorovém převratu, spolu s ovládnutím všech aspektů společenského života, kontroloval komunistický režim také veřejný prostor. Nešlo zde již ale o posilování občanského uvědomění, jelikož v totalitní společnosti přestává být veřejnost „svéprávným subjektem“. „V totalitních režimech byla veřejnost nucena přijmout ideologické dogma a byla jí vnucena pasivita poslušného davu.“ Veřejný prostor se tak stal především prostorem pro prezentaci vládnoucí moci, která si jeho potenciál v ideologickém a estetickém působení na masy plně uvědomovala.¹⁵⁶

V rámci prosazování socialistického realismu a přejímání vzorů ze Sovětského svazu byl kladen důraz také na monumentální tvorbu¹⁵⁷ a architekturu, které byly nejpřístupnějším médiem, jež mohlo prezentovat velkolepé socialistické myšlenky a předávat je širokým společenským vrstvám. Diskutováno bylo zejména jejich vzájemné propojení tak, aby se výtvarné dílo nestávalo pouhým „dekorem“, ale aby byl při jeho vytváření brán v potaz charakter místa, funkce budovy a podle toho volen vhodný materiál, motiv či rozměr díla. Cílem byla celková jednotata místa působící a dotvářející životní prostředí, tj. kvalitní prostor pro život moderního člověka, jež je tvořen různými profesemi, zejména urbanisty, architekty a výtvarníky.¹⁵⁸ Mělo se tedy jednat především o tvorbu „spoluvytvářející životní sféru pro reálné lidi v konkrétních vztazích času a prostoru, ústící logicky do „syntézy“ nebo „integrace“ umění, která má přispět k harmonizaci a humanizaci lidského prostředí. V ní

výtvarné dílo a architektura nejsou jenom vnějším způsobem přiřazeny, naopak jejich působení se navzájem stupňuje a násobí ve výsledném estetickém, ideovém, obsahovém smyslu.“¹⁵⁹

Jak ukazuje výzkum Pažoutové, důvody pro vznik těchto tendencí byly mnohé: formálně byly odrazem socialistického realismu, resp. teoretiky převzatou tezí o Gesamtkunstwerku – totálním uměleckém díle¹⁶⁰, které v sobě spojovalo architekturu, malbu, sochařství, design i užité umění. Svou roli pravděpodobně sehrály také předválečné puristické tendence a světové výstavy, zejména úspěšný pavilón EXPO 58 pojatý jako syntéza umění a architektury.¹⁶¹

Díla 50. let ve veřejném prostoru

Díla ve veřejném prostoru vznikající pod taktovkou socialistického realismu 50. let se nesla v duchu realizací pomníkových soch a plastik „...ztělesňujících pokrokové tradice národa a společnosti (Výzdoba Národního památníku na Vítkově v Praze, pražského Karolina, malého foyeru Národního divadla apod.)“. Ta především čerpala z historismu a poválečné vlastenecké vlny, měla za úkol být narativní a angažovaná – upevňovat kultu osobností politických vůdců (např. Stalinův pomník v Praze od Otakara Švece).¹⁶² Plošná dekorativní i sochařská díla se objevovala také v rámci nově budovaných sídlišť, do kterých byla často přesně komponována – doplňovala (a odlišovala) bloky domů a objekty občanské vybavenosti. Typicky se objevovala forma sgrafita, či mozaiky – tyto formy byly nejen trvalé, ale evokovaly také určitou „ověřenost a trvalost“ díky svému minulému využití ve stavbách od Byzance po renesanci. Vytvářena byla také monumentální malba (ale spíše ke konkrétním událostem vzhledem k její nižší trvanlivosti), ikonické byly domovní znamení a různé reliéfy: „Opakující se alegorie nebo vícefigurální narativní scény, ale také zmnožená intimní rodinná témata doplňují jakýmsi zvláštním způsobem všední život těch, kteří vycházejí ze svých nových domovů na nových sídlištích, pracují a zase se tam vracejí. Po práci jim nový životní prostor sídliště vymezuje kromě domova také místo pro kolektivní odpočinek a zábavu.

155 HALÍK, Pavel, Otakar NOVÝ a Petr KRATOCHVÍL. *Architektura a město*. Praha: Academia, 1998. 204 s. ISBN 80-200-0665-6.; KAROUS, Pavel. Umělecká výzdoba sídlišť v Československu 60.–80. let. *Časopis státní památkové péče*. Praha: Národní památkový ústav, 2015, roč. 75, č. 4, s. 331–342, cit. str. 332. ISSN 1210-5538.

156 HLAVÁČEK, Ludvík. *Co hledá umění v ulicích?* [online]. Sochy v ulicích, Brno Art Open 2009. [cit. 10. 5. 2018]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/texty/co-hleda-umeni-v-ulicich-7200/>

157 Monumentální tvorba byl široce používaným pojmem, pod kterým se skrývalo jak označení rozměrnosti díla, jeho prostá existence ve veřejném prostoru, ale také angažovanost – „společensko-oslavná funkce“. Pojem byla označována také díla užitá a design. Právě pro jeho nejasnost se objevoval také výstižnější ekvivalent – výtvarné dílo tvořené do architektury, in DVORSKÁ, Pavla. *Současná monumentální tvorba*. Praha: Odeon, 1978. 71 s. Soudobé české umění.

158 PETIŠKOVÁ, Tereza. *Československý socialistický realismus 1948–1958*. Praha: Gallery, 2002. 101 s. ISBN 80-86010-61-9.; KARBAŠ, Jiří. *České výtvarné umění v architektuře 1945–1985*. Praha: Odeon, 1985. 157 s.; KOŘÍNKOVÁ, Jana. *Čtyřprocentní umění?*; KAROUS, Pavel. Umělecká výzdoba sídlišť v Československu 60.–80. let. *Časopis státní památkové péče*. Praha: Národní památkový ústav, 2015, roč. 75, č. 4, s. 331-342. ISSN 1210-5538.

159 DVORSKÁ, Pavla. *Současná monumentální tvorba*. Praha: Odeon, 1978. 71 s. cit. str. 5–6. Soudobé české umění.

160 Gesamtkunstwerk je termín, který původně používal Richard Wagner k označení opery jakožto totálního uměleckého díla, které spojovalo různé druhy performativního umění a všemi svými složkami tak mělo působit na vnímání člověka in FENDRYCHOVÁ, Tereza. *Hledání společného jmenovatele – REMIX jako jednotící princip v současné kultuře*. Brno, 2010. Diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta.

161 KAROUS, Pavel. Umělecká výzdoba sídlišť v Československu 60.–80. let. *Časopis státní památkové péče*. Praha: Národní památkový ústav, 2015, roč. 75, č. 4, s. 331-342. ISSN 1210-5538.; PAŽOUTOVÁ, Kateřina. *České výtvarné umění a architektura 60. let 20. století*. Brno, 2004. Zkrácená verze Ph.D. Thesis. Vysoké učení technické v Brně. Fakulta architektury.

162 DVORSKÁ, Pavla. *Současná monumentální tvorba*, Praha, Odeon, 1978, cit. str. 6–7. Soudobé české umění.

Sochařské scény, které jako by...vylepšovaly jejich život do vize bezchybné budoucnosti, jim mají poskytovat zrcadlo jejich bytí i etické desatero.“¹⁶³

Takovýchto komplexních realizací ale nevzniklo na našem území mnoho – nejvýznamnější sídlištní komplexy postavené ve stylu tzv. Sorely se nacházejí např. v Ostravě-Porubě, Havířově, či Ostrově nad Ohří. Připomenout můžeme ale také Kladno-Rozdělov, pro který vytvořil Vystrčil výše pojednaný cyklus domovních znamení.¹⁶⁴

Cesta k institucionálnímu zakotvení vztahu architektury a výtvarných děl

Záhy po smrti Stalina byla započata cesta k opouštění metody socialistického realismu, vyslovená již v kritikách nového generálního tajemníka Komunistické strany Sovětského svazu Chruščova. Ten na II. všesvazovém sjezdu sovětských stavbařů a architektů v roce 1954 jednak odsoudil „ozdobnictví“ a nepotřebné prvky v architektuře jako příliš nákladné a přikláníl se k cestě prefabrikace, panelové výstavbě a typizaci.¹⁶⁵

Vývoj politických událostí vedoucí k postupnému uvolňování poměrů, EXPO 58 a pronikání zahraničního vývoje, ale i další faktory přispěly k opuštění, jak říká Oldřich Ševčík „pomníkového moru“, a rozvíjení spolupráce architekta s výtvarníkem. Tento proces se projevil také v terminologii – začal se více používat pojem realizace namísto „výzdoby či dekorace“. Hledání rovnocenného vztahu těchto forem se ale projevilo především ve snahách o institucionalizaci vztahu architektury a výtvarného umění.¹⁶⁶ Je třeba ale také zmínit, že Československo nebylo jedinou zemí se zákonem ustanovujícím investování určitého procenta rozpočtu na umění: Francie zavedlo 1% na umění již v roce 1951, v USA zavedla jako první zákon o „Percent for Art“ Filadelfie aj. Na našem území byl zákon komplexně upravující tuto problematiku hotový mezi roky 1960–1961, přijat byl ale až v roce 1965 a to vládním

usnesením č. 355 z 28. července 1965.¹⁶⁷ Ten ustanovil nutnost spolupráce projektantů ze SČVÚ a Svazu architektů již při vytváření architektonického návrhu tak, aby bylo zamezeno pozdějšímu pouhému „doplnění“ výtvarného díla. Důležitá ale byla pravidla pro určování výše finančních prostředků na realizaci uměleckého díla, které toto usnesení přineslo.

Tato částka byla určována tabulkami a koeficienty, které reflektovaly jednak celkový rozpočet stavby (vyšší rozpočet stavby = nižší procento na umění), odlišnou ideologickou důležitost jednotlivých částí veřejného prostoru, kdy byl v potaz brán kulturní, historický a výtvarný význam místa, ale také typ stavby (nejnižší koeficient měly např. chaty, nejvyšší divadla či kulturní domy).¹⁶⁸

Na umělecké dílo nejčastěji vypisoval veřejnou soutěž Český fond výtvarného umění a umělce nominovaly umělecké komise (zde zasedali také členové SČVÚ) a výsledný výběr schválil či vetoval architekt – ten měl ale také možnost vybrat umělce sám. „A to musel mít člověk známý architektky, který dostávali zadání určitých staveb, pakliže je neměl, tak to bylo těžké. Nebo ho svaz výtvarných umělců vyzval, že se dělá soutěž. Takhle se hledaly kšefty no...“¹⁶⁹

Vybraní umělci komisi předkládali návrhy děl – dle specifikace v zadání soutěže se jednalo o náčrt, popis, ale nejčastěji maketu v různých měřítkách a fotodokumentaci. Tento postup byl samozřejmě ideální formou, v praxi zasahovaly různé další okolnosti jako bylo složení komise, osobní vztahy a známosti. Soutěže byly často několikakolové, realizace zdlouhavá (celý proces se mohl táhnout i několik let) – naráželo se totiž na různorodé prodlevy stavební – nepřipravenost stavby, či okolí díla k osazení, nevyplácení záloh na materiál i honorářů včas aj.¹⁷⁰ V pozůstalosti M. Vystrčila se například nachází korespondence mezi podnikem Dílo a Ředitelstvím telekomunikací Praha (investor) z roku 1989: „...dovolujeme si Vás upozornit, že v roce 1984 proběhla kolaudace realizované plastiky pro ATÚ Kbely od ak. soch. M. Vystrčila. Plastika byla objednána...s termínem dodání 30. 4. 1982...Vzhledem k tomu, že do dnešního dne jste nepřipravili podmínky pro osazení plastiky a dle sdělení ak. soch. Vystrčila nemůže tento již déle plastiku skladovat, žádáme Vás o závazné sdělení, kdy lze plastiku osadit.“ Například právě osazení uvedené plastiky na tomto procesu ztroskotalo a nebylo uskutečněno.

163 PETIŠKOVÁ, Tereza. *Československý socialistický realismus 1948–1958*. Praha: Gallery, 2002. 101 s. ISBN 80-86010-61-9; *Oficiální umění padesátých let*, tamtéž; KOŘÍNKOVÁ, Jana. *Výtvarné umění v prostoru brněnských sídlišť (1945–1989)*. Brno, 2017. Disertační práce. Vysoké učení technické v Brně. Fakulta výtvarných umění. Katedra teorií a dějin umění; ŠTASTNÁ, Marie. *Socha ve městě. Vztah plastiky a architektury v Ostravě ve 20. století*. Brno, 2009. Disertační práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Teorie a dějiny umění.

164 SEDLÁKOVÁ, Radomíra. *Sorela: Česká architektura 50. let. Kat. výstavy: Národní galerie v Praze. Sběrka architektury: Palác Kinských: 14. dubna – 22. května 1994*. Praha: Národní galerie, 1994. 69 s. ISBN 80-7035-066-0.

165 KORYČÁNEK, Rostislav et al. *Na prahu zítřka: brněnská architektura a vizuální kultura období socialismu = On the threshold of tomorrow: architecture and visual culture in Brno during the communist era*. Brno: Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění, 2014. 341 s. ISBN 978-80-214-5092-9. (dále jen Na prahu zítřka, 2014); KAROUS, Pavel. *Umělecká výzdoba sídlišť v Československu 60.–80. let. Časopis státní památkové péče*. Praha: Národní památkový ústav, 2015, roč. 75, č. 4, s. 331–342. ISSN 1210-5538.

166 ŠEVČÍK, Oldřich a Ondřej BENEŠ. *Architektura 60. let: „zlatá šedesátá léta“ v české architektuře 20. století*. Praha: Grada, 2009. 502 s. ISBN 978-80-247-1372-4. (dále jen Architektura 60. let, 2009).

167 PAŽOUTOVÁ, Kateřina. *České výtvarné umění a architektura 60. let 20. století*. Brno, 2004. Zkrácená verze Ph.D. Thesis. Vysoké učení technické v Brně. Fakulta architektury.

168 Tamtéž; KOŘÍNKOVÁ, Jana. *Čtyřprocentní umění?*

169 Z rozhovoru s paní Míňákovou-Vystrčilovou, 16. 2. 2016.

170 KAROUS, Pavel. *Umělecká výzdoba sídlišť v Československu 60.–80. let. Časopis státní památkové péče*. Praha: Národní památkový ústav, 2015, roč. 75, č. 4, s. 331–342. ISSN 1210-5538; PAŽOUTOVÁ, Kateřina. *České výtvarné umění a architektura 60. let 20. století*. Brno, 2004. Zkrácená verze Ph.D. Thesis. Vysoké učení technické v Brně. Fakulta architektury.; ŠTASTNÁ, Marie. *Socha ve městě: vztah architektury a plastiky v Ostravě ve 20. století*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2008. 256 s. Universum (Ostravská univerzita). ISBN 978-80-7368-587-4.

Díla 60.let ve veřejném prostoru

Socha ve veřejném prostoru 60. let reflektovala všeobecný vývoj na poli výtvarného umění – odrážel se zde tzv. bruselský styl, který se projevoval „sloučením abstrakce, figurace a dekorativismu v jeden celek... z dnešního pohledu má často ještě socialistický obsah, který ale odpovídal obecnému dobovému humanismu, nepodvázanému striktním ideologickým zadáním.“¹⁷¹ Typická byla forma pracující s přírodním tvaroslovím (inspirace Moorem, Noguchim, Barbarou Hepworth aj.), elementární skládání hmot, či návrat k moderně. Důležité ale bylo postupné akceptování abstraktních forem, ačkoliv často značně „rozředených“ či opatrných. Oproti období „Sorely“ se v sochařství ve veřejném prostoru výrazně projevoval, také všeobecný odklon od figurálních námětů.¹⁷² Díky atmosféře 60. let a postupujícímu vývoji na poli výtvarného umění se zejména na konci desetiletí, jak připomíná Karous „realizovaly i projevy nejradikálnější geometrické abstrakce, neokonstruktivistických tendencí, minimalismu, kinetického... umění“.¹⁷³

Po přijetí vyhlášky upravující spolupráci architektů a výtvarníků v roce 1965 se na vytváření zakázek ve veřejném prostoru začal výrazně orientovat také Vystrčil. Mezi prvními díly se objevily svařované mříže, ať již pouze dekorativní jako byla mříž pro závodní kuchyni a jídelnu novostavby budovy Sklo Union Teplice (železo, 180 × 480 cm, 1967), či užité (mříž pro prodejnu loveckých potřeb, Hradební 3, Praha 1, ocel a mosaz, 3,20 × 1,40 m, 1968) [č. 47]. První návrh plastiky poté vznikl pro vstupní areál továrny Sklo Union Teplice (svařované železo, 100 × 28 × 28 cm, 1967), které navazovalo na plastiku Proměna z roku 1965 [č. 42] a symbolizoval proces vzniku skla – žár, tavení, přeměnu hmot, či obecně změnu tak, jak s ní Vystrčil pracoval ve výše popsaném souboru Proměny.¹⁷⁴

Zajímavým byl i návrh do vstupního prostoru nově budované správní budovy společnosti Strojimport (1967–1970, Praha-Vinohrady, architekti Z. Kuna, Z. Stupka, O. Honke-Houfek), která byla postavena v duchu „miesovské moderny“ a monumentálních administrativních budov konce 60. let. Při její stavbě musely být uplatněny nejnovější poznatky z oblasti statiky i metalurgie, s čímž ve svém návrhu pracoval i Vystrčil – plošná konstrukce, na které balancují tělesa přírodních, koulovitých tvarů připomíná průmyslovou krajinu. Plně s myšlenkami prolínajícími se s obdobím tvorby Klubu konkretistů, rozehrávají i později využívanou hru se základními geometrickými tvary a kontrasty mezi

nimi.¹⁷⁵ Vystrčila pravděpodobně tato budova či zakázka zvláště zaujala – pro Strojimport vytvořil ještě jeden návrh – reliéf (1969, model do soutěže o vstupní plastiku), který v podstatě pojednával podobné téma, ale forma díla byla více abstraktní, geometrická v typických formách pro soubor plastik Tlaky [č. 55].

Během 60. let ale vzniklo také několik děl čistě užitých, kromě již zmíněných medailí pro světové mistrovství v gymnastice, to byly především insignie (rektorské žezlo, medaile) a rektorský řetěz pro Pedagogickou fakultu v Plzni (stříbro, drahé kameny, 1967), které se – až na vyměněnou medaili – používají dodnes [č. 56]. Další, pro Vystrčila ojedinělou, zakázkou bylo vytvoření firemního nápisu a emblému vycházejícího ze slavného loga Iva s harfou pro prodejnu Supraphon v Praze, Mostecké ulici 9¹⁷⁶ [č. 57]. Tato díla jsou svým způsobem pro zmiňované období, v němž Vystrčil vytvářel také grafické zakázky ve formě filmových plakátů, příznačná. Podobně jako u slepotisků zde forma medailí, či plastického emblému vychází z plošné kresebné formy a vystupuje napovrch, zasahuje do prostoru.

Nejpravděpodobněji v tomto období vznikly také dětské sedačky ve tvaru zvířat určené do kadeřnictví, které se dle sdělení paní Mňáčkové-Vystrčilové nacházelo v obchodním domě Bílá labuť v Praze [č. 11]. Vystrčil v nich údajně reagoval na nechuť dětí chodit ke kadeřníkovi a chtěl jim proto tuto návštěvu zpříjemnit.

Právě v období po výstavě EXPO 58 bylo smýšlení o prostoru inspirované úspěšným výstavním Gesamtkunstwerkem Československého pavilonu a mimo jiné se projevovalo také v častých komplexních návrzích interiérů se zapojováním designu, jehož vliv na zhodnocování estetické stránky prostředí byl zdůrazňován. Vývojová střediska, malá výrobní družstva ve spolupráci s výtvarníky často produkovala zajímavé a tvarově neobvyklé výrobky.

Celkově dosahovalo také dětské prostředí vysoké úrovně – budována byla např. promyšlená dětská hřiště uvnitř panelových bloků. Zde se často objevovaly objekty, které mohly sloužit jako užitá (prolézačky pro děti), tak volná díla. Jako příklad uveďme např. sídliště Invalidovna a díla Jiřího Nováka, Miloše Zeta, Jaroslava Vacka, či Eleonory Haragsimové.¹⁷⁷

Díla 70. let a 80. let ve veřejném prostoru

Posledním konzistentním cyklem děl M. Vystrčila se stal výše pojednaný cyklus Tlaky, jenž byl zajímavý mimo jiné postupováním témat volné tvorby a té určené do veřejného prostranství. Jak shrnuje Karous: „...díky absenci cenzury se realizovala i monumentální progresivní a radikální

171 KAROUS, Pavel. Umělecká výzdoba sídlišť v Československu 60.–80. let. *Časopis státní památkové péče*. Praha: Národní památkový ústav, 2015, roč. 75, č. 4, s. 334. ISSN 1210-5538.

172 JANKOVIČOVÁ, Sabina, 2013, cit. str. 432; PAŽOUTOVÁ, Kateřina. *České výtvarné umění a architektura 60. let 20. století*. Brno, 2004. Zkrácená verze Ph.D. Thesis. Vysoké učení technické v Brně. Fakulta architektury.

173 KAROUS, Pavel. Umělecká výzdoba sídlišť v Československu 60.–80. let. *Časopis státní památkové péče*. Praha: Národní památkový ústav, 2015, roč. 75, č. 4, cit. str. 335. ISSN 1210-5538.

174 Více viz. kap. 4.2.1.1.

175 Architektura 60. let, 2009.

176 Zda bylo logo a nápis použit se z dochovaných dokumentů nepodařilo zjistit.

177 KAROUS, Pavel. Umělecká výzdoba sídlišť v Československu 60.–80. let. *Časopis státní památkové péče*. Praha: Národní památkový ústav, 2015, roč. 75, č. 4, s. 331–342. ISSN 1210-5538.; Bruselský sen, 2008.

díla, která se nijak nepodřizovala obecnému vkusu a stírala rozdíl mezi individuální ateliérovou tvorbou a oficiální státní zakázkou na výzdobu veřejného prostoru.“¹⁷⁸

Po roce 1970 ale vývoj Vystrčilovy tvorby již výrazněji nepostupoval – dalších téměř dvacet let čerpal z neplodnějšího období 60. let a zejména z období členství s Klubem konkréťistů. Podobně jako u řady dalších autorů jeho díla sklouzávala do formálnosti, jakési normalizační šedi (Pospiszył v této souvislosti připomíná normalizační zakázky slavných autorů, jako byl např. Čestmír Kafka a jeho dekorační stěnu v Brně, či bránu do zahrad zámku v pražské Tróji od Huga Demartiniho aj.). Díla tvořená pro určitou novostavbu také často povrchně čerpala pouze z funkce budovy, či obecně z činnosti dané instituce – typický byl např. měděný reliéf pro Automatickou telefonní ústřednu v Praze – Těšnově (3 × 2 m, 1978) tvořený z konkávně projmutých a propojených hranolů, na kterých byly osazeny polokoule [č. 58]. Nutno ale dodat, že i tato díla mnohdy pro autory znamenala „vítězství“ v boji se zdoluhavými schvalovacími procesy a komisemi.¹⁷⁹

„Na druhej strane obdobie normalizácie paradoxne ponechalo v monumentálnej tvorbe ako celku rozmanitosť výtvarného prejavu, ktorá se začala prejavovať od polovice 60. rokov, čo bolo dosledkom utilitárnosti režimu, ktorý sa venoval už len fasáde a nie pravovernosti.“¹⁸⁰ K prosazování dogmatu socialistického realismu 50. let tak již v 70. letech nedošlo, ba naopak – vznikalo mnoho abstraktních děl různé kvality, od „indiferentních a bezzubých abstraktních realizací“, po relativně odvážná díla vzniknuvší často díky kvalitní spolupráci architekta a umělce. Díky prodlevám v realizacích zakázek byla také často doinstalována progresivnější díla schválená v letech šedesátých. Zároveň se ve veřejném prostoru objevilo mnoho děl od politicky výrazně „nespolehlivých“ autorů jako byl např. Miloslav Chlupáč (předseda revolučního Bloku tvůrčích skupin) aj. To vše ukazovalo na již rozmělněnou cenzuru uvnitř strany, která se zaměřovala spíše na masmédiu s přímým ideologickým vlivem.¹⁸¹

U Vystrčila vznikly v 70. – 80. letech různé realizace i modely, více či méně formálně navazující na geometrické tvarosloví předchozího desetiletí, a zejména jeho symboliku. Často se tak objevoval motiv koule jakožto slunce, či metaforického centra, prapočátku. Výrazně například v plastice pro sídliště

Opava – Leninova ulice (Mrak, železo, 1967), kde může být symbolika čtena velmi jednoduše jako slunce obklopené černým mrakem, či šířeji v intencích zemských procesů, sil, fyzikálních zákonitostí. S podobnou symbolikou vznikla o několik let později také plastika pro prostranství před ZDŠ Liběšice (železo, pozlacená koule, 1974) [č. 59], která existuje dodnes a dle informací místní zástupkyně ředitele je to relativně oblíbený prvek, o kterém se mluví jako o „rukách, které drží slunce“. V 70. a 80. letech autor vyráběl také různé drobné užité předměty (svícny, popelníky, svítidla) a různé reliéfy do restauračních zařízení – řadu zakázek získal díky své druhé ženě Marii, která byla vysoce postavenou v národním podniku RaJ. Z nejzajímavějších jmenujme rozměrný kovový reliéf kombinující motiv koule i svařovaných „paprsků“ pro kavárnu Svět v Praze–Libni¹⁸² [č. 60], či dvě zakázky z roku 1982: reliéf pro restauraci U Zábranských [č. 61] a reliéf s motivem ptáků pro čelní stranu pivnice KD Krakov (200 × 80 cm) [č. 62].

Prvek centrální koule a sil kolem seskupených, či vzájemně reagujících, se dále objevil v nástěnné plastice pro Mototechnu v Praze Stodůlkách (1975) [č. 50], či v reliéfu pro restauraci U Zábranských v Praze (měď, 150 × 100 cm, 1982) [č. 61]. Nejmonumentálnější se pak tato symbolika promítla v plastice pro Technický a zkušební ústav stavební v Praze na Proseku (leštěná a broušená žula, pozlacený kovový střed, 350 × 80 × 90 cm, 1987) [č. 63]. Ten byl zároveň jakýmsi navázáním na cyklus Tlaky, skrýval v sobě napětí tvořené vysokým sloupem z lámané žuly a perfektně vyvážené, kolmě posazené vrchní části s konvexním zakřivením, které jakoby obtékalo zlatou kouli ve svém nitru. Tato plastika plnohodnotně navázala na cestu, kterou u Vystrčila počátkem 70. let zastavila normalizační vlna a ke konci 80. let ji opět umožnila návrat polevující politická moc režimu, který se postupně začínal rozpadat hospodářsky i z hlediska vnitřní ideologie.¹⁸³

Vývoj rozvíjející linii započatou obdobím Klubu konkréťistů se u Vystrčila projevil výrazněji právě v 80. letech a to především v užité tvorbě – v pítkách/fontánách. Vystrčil s fontánami experimentoval již za studií na brněnské „Šurce“, ideálně totiž propojovaly jeho zálibu v technickém světě, určitou volnost uměleckého výrazu a přitom nutnost precizní a promyšlené práce. Zejména u pítek s pitnou vodou bylo třeba splnit přísné hygienické a bezpečnostní opatření, materiál musel odolat dlouhodobému kontaktu s vodou, povětrnostním podmínkám, ale i případnému hrubému lidskému zacházení. Díla byla taktéž náročná na vytvoření – jak vzpomíná synovec M. Vystrčila, neexistovalo mnoho kvalitních kameníků, náročná byla také doprava a osazování děl.¹⁸⁴ Například smlouva o vytvoření pítek na nástupiště nádraží

178 KAROUS, Pavel. Umělecká výzdoba sídlišť v Československu 60.–80. let. *Časopis státní památkové péče*. Praha: Národní památkový ústav, 2015, roč. 75, č. 4, s. 335. ISSN 1210-5538.

179 PAŽOUTOVÁ, Kateřina. *České výtvarné umění a architektura 60. let 20. století*. Brno, 2004. Zkrácená verze Ph.D. Thesis. Vysoké učení technické v Brně. Fakulta architektury; POSPISZYŁ, Tomáš in *Vetřelci a volavky*, 2013; JANKOVIČOVÁ, Sabina, 2013; karta díla Muzeum hlavního města Prahy.

180 JANKOVIČOVÁ, Sabina, 2013, str. 442.

181 KAROUS, Pavel. Umělecká výzdoba sídlišť v Československu 60.–80. let. *Časopis státní památkové péče*. Praha: Národní památkový ústav, 2015, roč. 75, č. 4, s. 337. ISSN 1210-5538.

182 Datace neznámá.

183 ŠETLÍK, Jiří. Léta sedmdesátá a osmdesátá in *Dějiny českého výtvarného umění*. (VI/1), 1958–2000, 2007.

184 Z rozhovoru se synovcem Cyrilem Hančlem 3. 10. 2016.

v Praze-Holešovicích mezi M. Vystrčillem a podnikem Dilo Českého fondu výtvarného umění z roku 1985 stanovuje nutnost dodat před realizací píték ideové návrhy prameníku v měřítku 1:10, plastické modely v měřítku 1:7, definitivní prováděcí model v sádře 1:3, karton a kovové šablony pro realizaci a montáž v měřítku 1:1, ověřovací maketu v reálném měřítku, návrh soklu s vyřešením kovových rozvodů a rozstřikovačů ve výkresech 1:3 a technické výkresy pro realizaci a montáž 1:1. Samotná realizace poté obnášela vytvoření samotných děl (5 ks píték – osazeny byly nakonec jen tři), realizaci kovových rozvodů a rozstřikovačů, obložení podstavce anticorem, dopravu, osazení a napojení na bezdotykové ovládání, seřízení rozstřikovačů vody.¹⁸⁵

I přes náročnost realizace skýtala pítká a obecně užitá díla v 70. – 80. letech určitý prostor pro svobodu tvorby, jelikož dekorativní umění bylo režimem pokládáno za bezvýznamové a tudíž ideologicky „neškodné“. Akceptovány proto byly určité formální experimenty, „v letech sedmdesátých a osmdesátých využívaly tyto obory aktuálních prostředků volného umění, jehož úlohu mnohdy substituovaly, a překračovaly tak druhdy uznávané hranice mezi oběma oblastmi.“ Proslavilo se zejména umělecké sklo, keramika, typografie, scénografie aj. Vystrčil tak mohl pítkům dodat precizní, čistý vzhled s hladkým, perfektně broušeným povrchem a základními geometrickými tvary jako byl válec a koule.¹⁸⁶

Fontán/píték vytvořil Vystrčil od konce 70. let celkem pět. První a nejznámější realizace z roku 1978 (žula) je dosud umístěna na svém původním místě – před výstupem ze stanice metra Malostranská v Praze na Klárově, je plně funkční, udržovaná a těší se značné oblibě [č. 64]. Tato realizace vznikla jako součást soutěže na výtvarnou výzdobu nově budovaného pražského metra, trasy A – i sám Vystrčil jí věnoval mnoho času a považoval ji za jednu ze svých nejlepších realizací. V průvodní zprávě ke skicám píše: „Jedná se o kamenný masiv, ve kterém jsou vyhloubeny tři studánky vzájemně propojené do kterých přitéká voda z kovových koulí jako květin nad nimi umístěnými.“ V dané zprávě popisuje ještě jeden návrh na fontánu (který se nakonec neuskutečnil), ten se od pítká lišil tvarem vysekaným v horní části žulového bloku, který měl vzniknout ve tvaru květu, do kterého bude téct voda a vytékat pomocí žlábků do sběrného bazénku pod fontánou „kde by měli možnost také pít ptáci a psi“.¹⁸⁷

Další realizace vznikla v roce 1980 pro prostor před Palácem kultury [č. 65], dnes Kongresové centrum v Praze na Vyšehradě. To bylo vytvořené v podobném tvarosloví jako pítko na Malostranské, tentokrát se zde objevily

pouze dvě nerezové koule a přívody vody byly vyvrtány vně masu kubánského mramoru. Celé pítko, včetně amorfni nádrže připomínající zákruty řeky, se lehce svažuje a jemně graduje ve středu meandru nádrže. Jedná se o poměrně velký objekt (280 × 280 × 75 cm), pojatý ve velmi čisté, harmonické formě. Tato zakázka byla také suverénně nejdražší v historii Vystrčilovy tvorby, bylo na ní vyčleněno 500 000 Kčs. To souviselo také s velkým ideologickým významem Paláce kultury – je až překvapivé, že se Vystrčil k takto důležité zakázce dostal. Na vině je jistě postupující slábnutí cenzury těchto zakázek ze strany režimu, možná je ale také přímá návaznost na úspěšnou realizaci pítká na Malostranské. Fontána je dosud na svém místě, není funkční ani udržovaná a bohužel ji obklopuje parkoviště, kde se mezi množstvím aut zcela ztrácí. Podél celého obvodu jsou znát stopy od pneumatik, jelikož o fontánu řidiči opírají zaparkované motorky.¹⁸⁸

V roce 1986 byla osazena tři pítká na nástupišťích v Praze-Holešovicích. Jak vzpomíná synovec Vystrčila, tato zakázka byla zvláště technicky náročná s ohledem na bezpečnostní hlediska, která musela díky existenci okolních trolejí splňovat. Vystrčil proto musel propočítat přesný sklon anticorových koulí tak, aby se otvor nedal ucpat a voda nemohla pod vzrůstajícím tlakem stříkat do prostoru nástupiště. Válcovitá pítká z leštěné žuly, která měla uprostřed prohlubeň a z níž „vyrůstaly“ čtyři nerezové trubky zakončené koulí s otvorem ale „nepřežila“ modernizaci nádraží a v roce 2015 byla odstraněna¹⁸⁹ [č. 66].

Další zakázkou byla fontána pro poštovní budovu v Praze-Malešicích, jež vznikla v roce 1987, osazená byla o dva roky později. Tato fontána se dodnes nachází v atriu administrativního bloku – dnes poštovním depu komplexu budov České pošty. Je vytvořena z broušeného nehodivského mramoru (190 × 60 cm) a oproti ostatním Vystrčilovým fontánám postrádá typický válcovitý tvar i koulívitě zakončení – je spíše placatého, kulatého tvaru s asymetricky zkosenými boky. Dle informací pracovníků České pošty byla fontána ještě několik let zpátky dokonce funkční, v současnosti se již ale nezapíná [č. 67].

Spolu s realizací před metrem Malostranská považoval Vystrčil za svoji nejlepší zakázku, kterou kdy získal, prameník pitné vody pro nádvoří objektu Konvikt [č. 68], který se nacházel mezi Bartolomějskou a Konviktskou ulicí v Praze 1. V průvodní zprávě výtvarného řešení píše Vystrčil: „Tvar fontány... kruhového prohnutého a skloněného tvaru vytváří čistý architektonický prvek, výtvarně dotvářející prostor nádvoří. Šikmost tvaru fontány kompozičně vyvažuje svažující se terén nádvoří. Voda rozprašovaná z koule umístěné

185 Z pozůstalosti autora.

186 ŠETLÍK, Jiří. Léta sedmdesátá a osmdesátá in *Dějiny českého výtvarného umění*. (VI/1), 1958–2000, 2007, cit. str. 371.

187 Z pozůstalosti autora.

188 Z pozůstalosti autora.

189 Z pozůstalosti autora; DVOŘÁK, Pavel. *Pražské kašny a fontány. Tři prameníky na nástupišťích nádraží Praha-Holešovice (zrušeno)*. [online]. [cit. 1. 5. 2018]. Dostupné z: <http://www.prazskekasny.cz/tri-prameniky-na-nastupistich-nadrazi-praha-holesovice/> ; z rozhovoru se synovcem Cyrilem Hančlem 3. 10. 2016.

uprostřed prohnutého tvaru, po sešikmené ploše stéká a padá do bazénu, ve kterém je fontána umístěna. Padáním do vody bazénu vytváří akustickou kulisu v prostoru nádvoří. Tím vznikne tichý, uklidňující kout uprostřed městského ruchu.“ Dílo, které vzniklo na sklonku komunistického režimu (broušený vápenec, 120 × 100 cm) se ale nestihlo osadit, jelikož budova byla navrácena původním majitelům – kongregaci Šedých sester. Zajímavé je, že současný vlastník pítka – Technický a zkušební ústav stavební, se snažil i po revoluci v roce 1989 pítka ve veřejném prostoru uplatnit – konkrétně se v roce 1999 jednalo o jeho zapojení do parčíku na Staroměstském náměstí, k osazení ale nedošlo. Dle sdělení pí Mňačkové-Vystrčilové na tom již M. V. nebyl po roce 1989 zdravotně nejlépe, s osazením pítka souhlasil, ale se zapojením již nemohl příliš vypomáhat.

V té době ale nastaly také jiné komplikace – po roce 89 se musel Vystrčil vystěhovat ze svého ateliéru na Kampě, ke kterému měl hluboký vztah. Pomyslně se tím uzavřelo takřka čtyřicet let aktivní tvůrčí činnosti. V novém ateliéru již Vystrčil příliš netvořil – věnoval se zvelebování a budování ateliéru, přetvářel zahradu, poslouchal hudbu a až do posledních chvil byl bystrým pozorovatelem okolního světa.



Práce se pokusila vytvořit celistvý pohled na rozsáhlé a dosud nezpracované dílo sochaře Miroslava Vystrčila, vykreslit jeho vývoj na pozadí osobních, ale i širších dobových událostí a výtvarných tendencí. Ukázalo se, že Vystrčil byl součástí několika významných proudů na poli výtvarného vývoje 50. a 60. let – spolu s generací poválečných absolventů uměleckých škol stál zejména u zrodu tzv. krotké moderny (členství ve skupině Máj 57), jež reagovala návratem k modernímu umění na socialistický realismus a stala se tak významným článkem na cestě k uměleckým tendencím 60. let.

Ačkoliv se Vystrčilově díle, které bylo různorodé (co se týče formy i kvality), ve své době nedostalo přílišné pozornosti, povedlo se mu nejednou vystavovat v okruhu nejvýznamnějších umělců jednotlivých tendencí (Olbram Zoubek, Miloslav Chlupáč, Aleš Veselý, Hugo Demartini, Bedřich Stefan, Hana Wichterlová, Milan Grygar, Karel Malich, Stanislav Kolíbal a mnoho dalších). Svou roli sehrály jistě také životní zvraty, ale hlavně jeho spíše introvertní, přemýšlivá a velmi precizní povaha.

Ve svém celku je v současnosti Vystrčilova tvorba hodnotná tím, že až exemplárně nastavuje zrcadlo době svého vzniku a reflektuje její vnější vlivy. Zejména velké množství vytvořených realizací do veřejného prostoru ukazuje, že i pro, do jisté míry politicky neideálního autora, bylo možné získat řadu zakázek a to i v nejpřísnějších letech prosazování socialistického realismu a normalizace. V tomto ohledu se práce stává střípkem ve snahách o vyvrazení zažitých klišé o této etapě nedávné minulosti ilustrované na jednotlivých příbězích umělců; příspěvkem do badatelské vlny, která se snaží přispět k vykreslení tohoto období v jeho šíři a napomoci pochopení historické etapy, která se stále podílí nejen na vytváření vizuálního rámce prostředí, ve kterém žijeme. Adekvátní pochopení této kulturní vrstvy, včetně její systematické a promyšlené ochrany, je cestou k vyrovnání se s vlastní minulostí i kulturní identitou.

Summary

The text of the book was originally written in 2017 as a Master's thesis of the same name, that aimed to introduce the personality and numerous artworks of the sculptor Miroslav Vystrčil (1924–2014). His work hasn't been researched until recently and also there were only few reflections in the available literature and sources. Emphasis was also placed to show his work and its development within the background of his personal life, context of the political situation and general Fine Arts development. For this purpose the most important source was Vystrčil's inheritance, well preserved in his studio and garden in Prague. Also interviews with family and friends became an important part of the work.

Research showed that Vystrčil, who was a part of generation that graduated soon after World War II, was part of important art movements of the 1950s and 1960s. He was also a member of important art groups, for example Máj 57, that responded to the Socialist realism with the return to Modern Art and has become an important link on the way to the art tendencies of the 1960s.

Although Vystrčil's work did not receive too much attention at that time, he often exhibited in the circle of the important Artists (Olbram Zoubek, Miloslav Chlupac, Aleš Veselý, Hugo Demartini, Bedřich Stefan, Hana Wichterlová, Milan Grygar, Karel Malich, Stanislav Kolíbal and many others). In its entirety, Vystrčil's work is nowadays valuable, because it exemplarily sets the mirror to the age of its origin and reflects its external influences. A large number of realizations in public spaces also show that even for a politically non-ideal author it was possible to obtain a number of commissions, even in the most severe years of promoting Socialist realism. In this respect, work is becoming a fragment in attempts to discredit clichés about this page of the recent past, illustrated on individual artists' stories and help to understand the historical stage that created not only the visual framework of the environment we live in.

Obrazová příloha

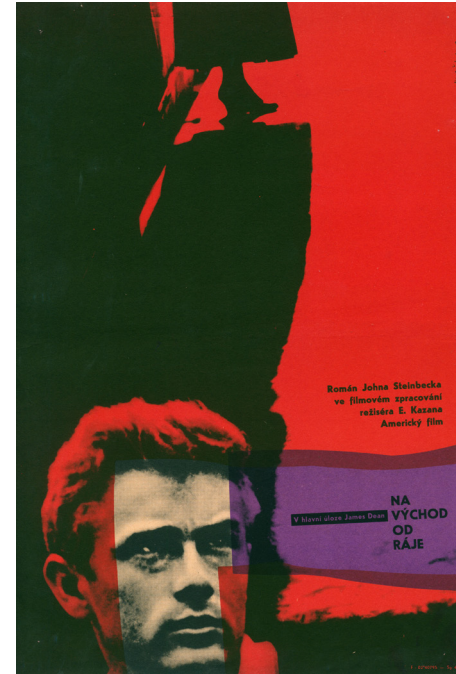


(pořadí obrázků odpovídá číslování v textu)

1. Samota a láska ilustrace, formát knihy 7,6 × 7,6 cm,
foto autorka



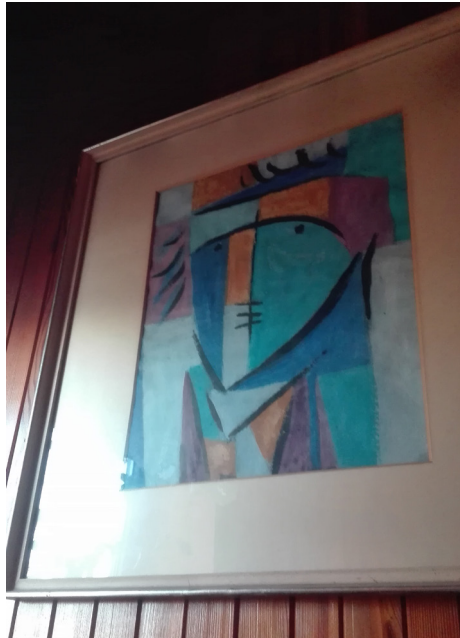
2. Na východ od ráje, 1964, režisér: Elia Kazan,
foto: Terryho ponožky



3. Mříž (litina, 1.pol. 50. let), foto: Mgr. Marie Foltýnová, PhD.



4. Autoportrét (olej na plátně, 50. léta),
foto: autorka



5. Ženská figura (sádra, v. 29 cm, přibližně 50. léta),
dostupné z: www.citem.cz



6. Portrétní bysta Josefa Božka (bronz, 78 × 72 × 38 cm, 1953) ,
foto: pozůstalost autora



7. Portrétní bysta Josefa Božka (bronz, 78 × 72 × 38 cm, 1953) ,
foto: pozůstalost autora



8. Totem pro Náprstkovo muzeum v Praze
(dřevo, 1954), foto: pozůstalost autora



9. Kladno-Kročehlavy, domovní znamení (dusaný beton, kolem poloviny 50. let),
foto: autorka



10. Stojící (sádra, 130 cm, 1953) x Postava z hřebíků (kramle, hřebíky, v. 37, 1961),
foto: pozůstalost autora



11. Dětské sedačky pro kadeřnictví 60. léta,
foto: pozůstalost autora



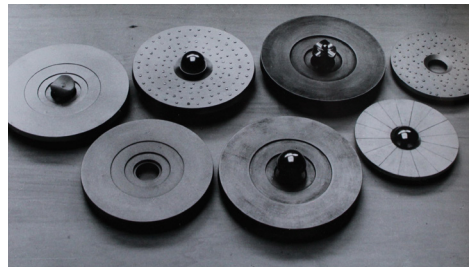
12. Ležící travertin (travertin, 1965), foto: pozůstalost autora a autorka



13. Stéla (bronz, 1968), foto: pozůstalost autora + autorka



14. Modely (dural, konec 60. let),
foto: pozůstalost autora



15. Slunce a měsíc (dural, 35 × 15 cm, nedatováno), foto: autorka



16. Díla z období studia na brněnské "Šuře", 40. léta,
foto: pozůstalost autora



17. Kladno Kročehlavy – domovní znamení pro mateřskou školku, foto: autorka

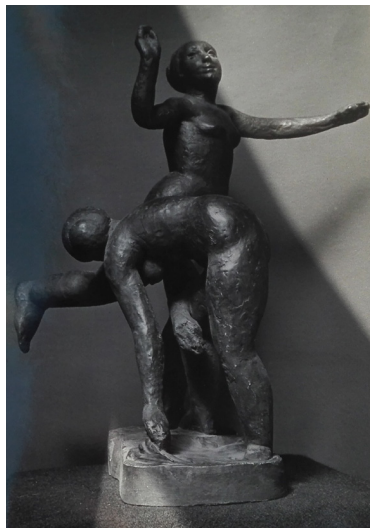


18. Soutěžní plastika pro EXPO v Bruselu (sádra, 60 × 50 cm, 1956),
foto: pozůstalost autora

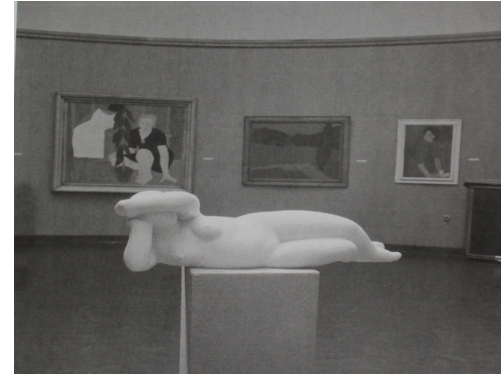


19. Akt (sádra, v. 120 cm, 1955), viz. č. 10

20. Kompozice koupání (sádra, 50 × 50 cm, 1957),
foto: pozůstalost autora



21. Ležící Akt, Máj 57,
foto: pozůstalost autora



22. Skica ležící (kresba, 2. polovina 50.let),
2. výstava Máje 57, foto: autorka



23. Sedící (sádra, v. 30 cm, 2. polovina 50. let),
foto: pozůstalost autora



24. Portrét (sádra, 60 cm, 1955),
foto: pozůstalost autora



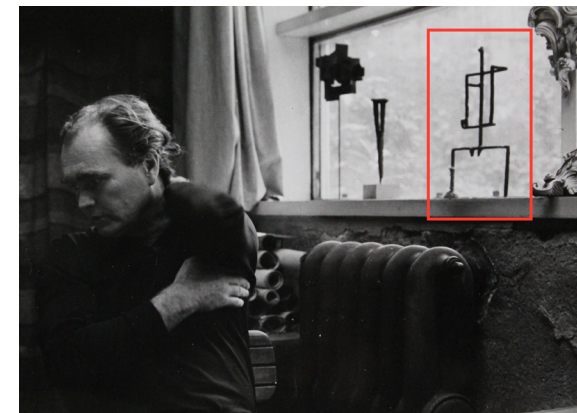
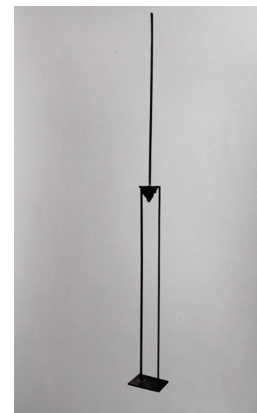
25. Návrh plastiky pro EXPO 58, viz. č. 18

26. "Idoly" přelomu 50. a 60. let – mix. materiálů – kramle, hřebíky, plech, železo, drát;
34a z volného cyklu idolů, nespecifikováno, zahrada ateliéru autora; foto: autorka;
34b Idol (železo, 185 cm, 1960), foto: pozůstalost autora



26a

26b z volného cyklu idolů, nespecifikováno, interiér ateliéru
na Kampě, foto: pozůstalost autora (úprava autorka)



26c Ležící (kramle, 36 cm, 1959),
foto: autorka

27. Vertikální orientace děl přelomu 50. a 60. let; zleva: Postava z hřebíků (kramle, hřebíky, v. 37 cm, 1961); Stojící (kramle, v. 34 cm, 1959), foto: pozůstalost autora



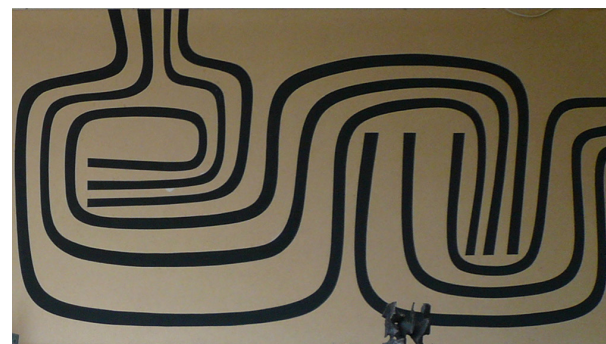
28. Konstrukce z drátků, blíže nespecifikováno, zleva v. 50 cm, v. 14 cm, foto autorka



29. Pocta Degassovi (kramle, v. 35 cm, 1960), foto: autorka



30. Ležící (tempera, 170 × 90 cm, 1962), foto: autorka



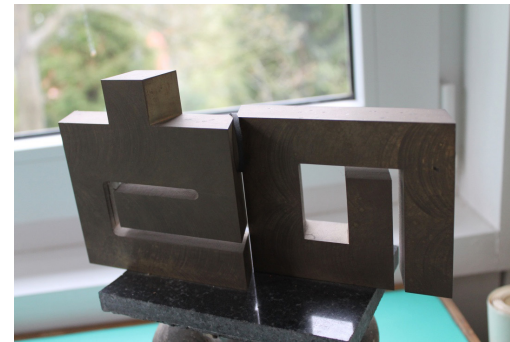
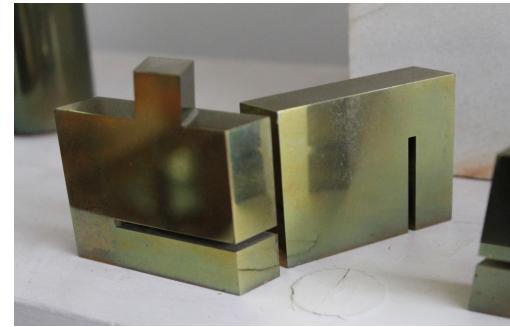
31. Ležící – dřevo a litina (1962/3)



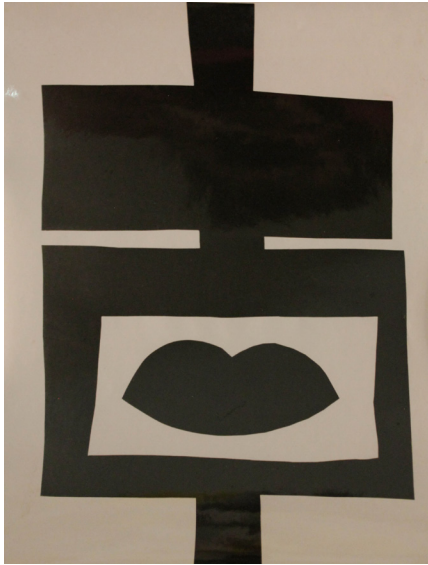
32. Ležící (pískovec, 100 × 60 cm, 1964),
foto: Mgr. Marie Foltýnová, PhD



33. Ležící, klečící a sedící ženy počátku 60. let, ukázka varianta + skica, foto: autorka



34. Idol (75 × 105 cm),
foto: pozůstalost autora



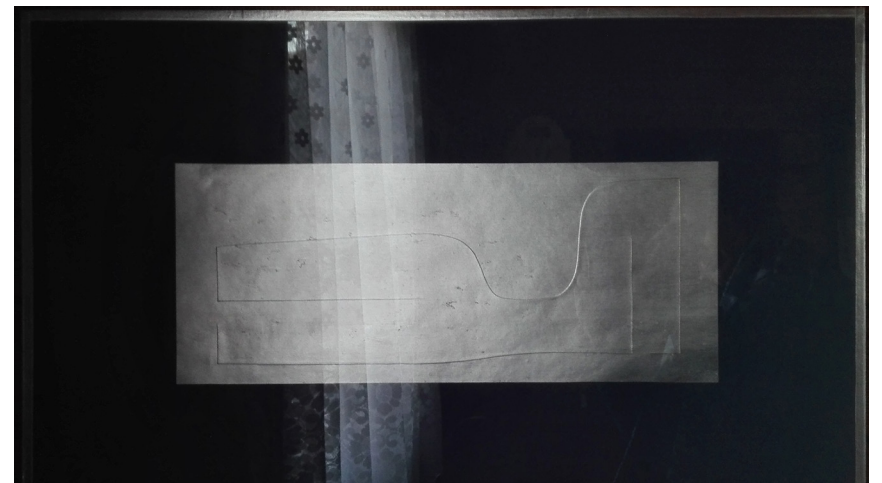
35. Idol v modelech (39 × 11 cm)



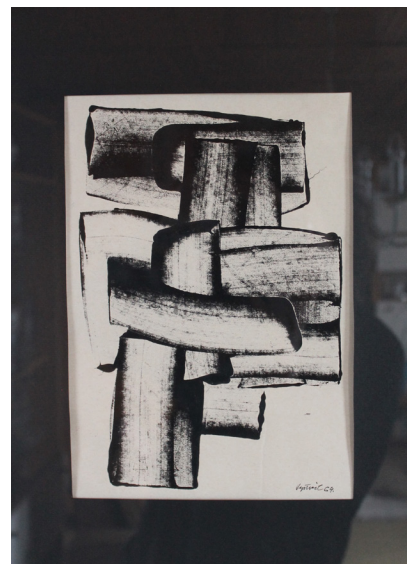
36. Medaile pro mezinárodní uměleckou gymnastiku žen – Mistrovství světa
v roce 1965 (realizace ve zlatě, stříbře a bronzu), foto: pozůstalost autora



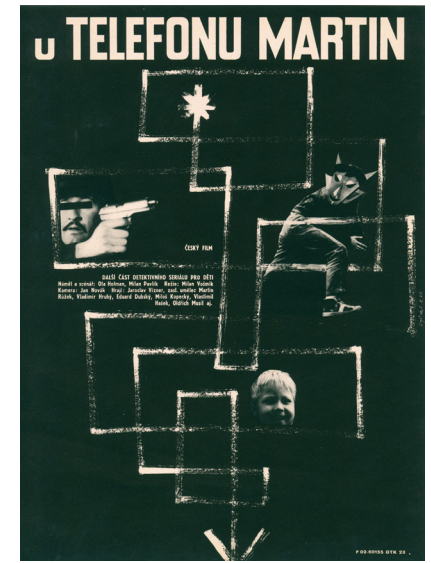
37. Slepotisk – blíže nespecifikováno (45 × 18 cm), foto: autorka



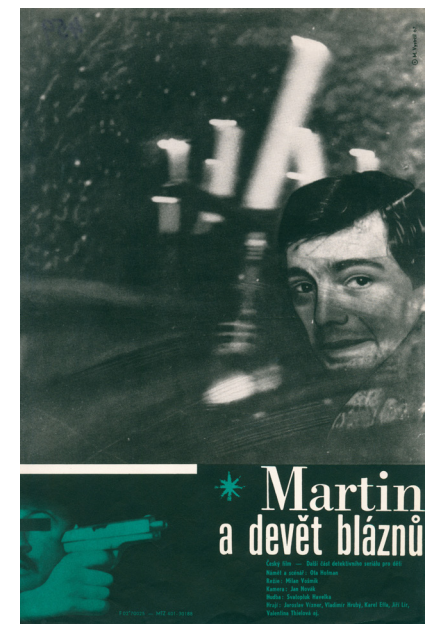
38. Litografie, 1964, foto autorka



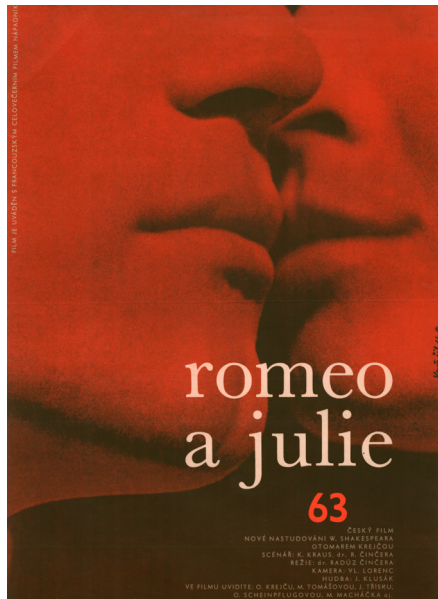
39. Režisér Milan Vošmik: U telefonu Martin, 1966; Volejte Martina 1966, foto: Terryho ponožky



Martin a červené sklíčko 1967; Martin a devět bláznů, 1967



40. Romeo a Julie, 1964, režisér: Radúz Činčera,
foto: Terryho ponožky



41. Idol (pískovec, v. 63 cm, 1964), foto: pozůstalost autora



42. Proměna I (svařované železo, 60 × 50 cm, 1965),
foto: autorka



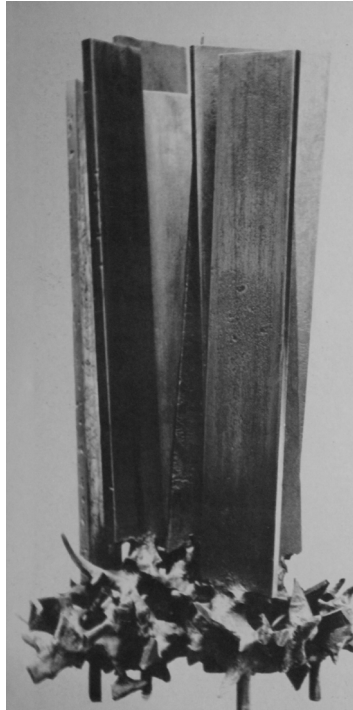
43. Torzo (kámen, dřevo, 50 × 50 cm, 1964), foto: autorka



44. Koruna krále králů (svařované železo, 50 × 50 cm, 1967),
foto: pozůstalost autora



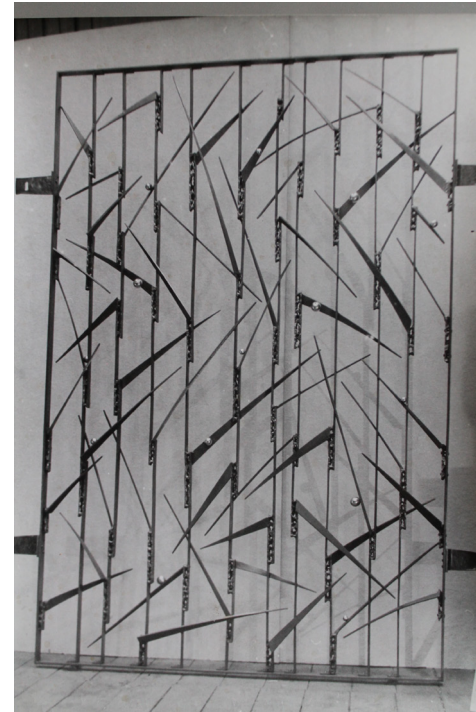
45. Návrh pro vstupní areál továrny Sklo Union Teplice
(svařované železo, 100 × 28 × 28 cm, 1967),
foto: pozůstalost autora



46. Mrak (železná plastika pro sídliště Opava, 1967), foto: autorka



47. Mříž pro prodejnu loveckých potřeb Hradební 3, Praha 1
(ocel, mosaz, 3,20 × 1,40 m, 1968), foto: pozůstalost autora



48. Plastika pro prodejnu kuličkových ložisek Praha (hliníkový plech, mosaz, 1969),
foto: pozůstalost autora



49. Plastika pro interiér Průmyslové školy Třebešín, Praha (kov, 1970),
foto: pozůstalost autora



50. Plastika pro administrativní budovy ústředních skladů Mototechny,
Praha-Stodůlky (kov, 1975), foto: pozůstalost autora



51. Kamenná plastika do atrie Mototechny, Praha-Stodůlky (též Fejeton kolomlýnský),
1971,2, foto: pozůstalost autora + autorka



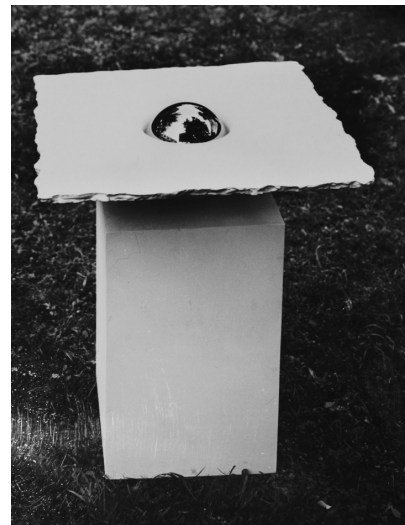
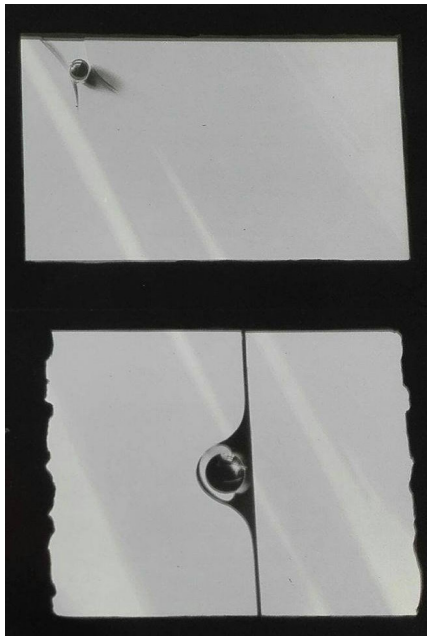
52. Duralové modely – válce, blíže nespecifikováno, foto: autorka



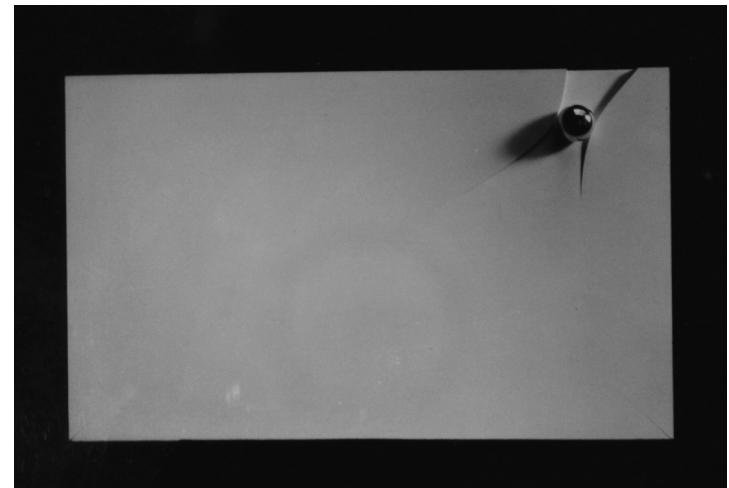
53. Sympozium Hořice, písekovec, 1968,
foto: pozůstalost autora



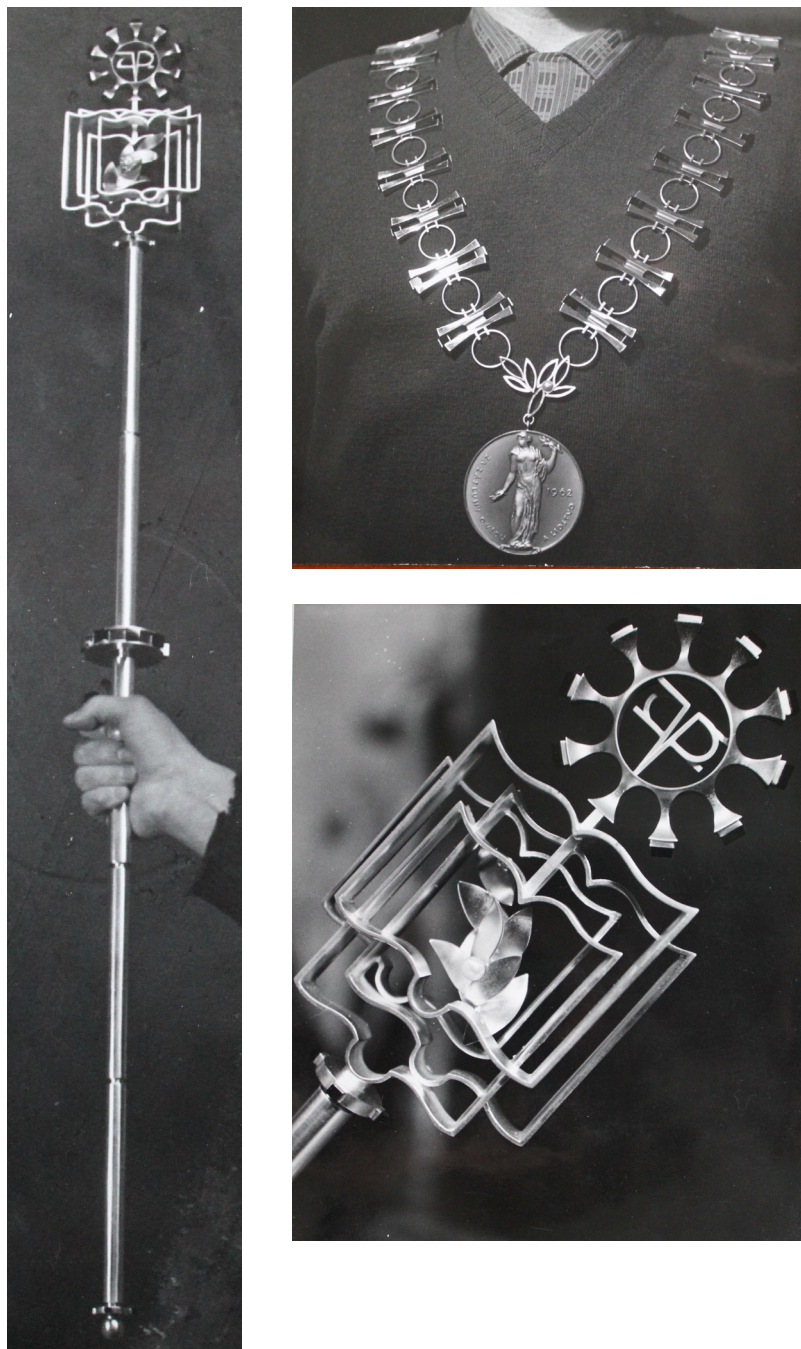
54. Soubor děl Tlaky (1969–1970) ,
foto: pozůstalost autora



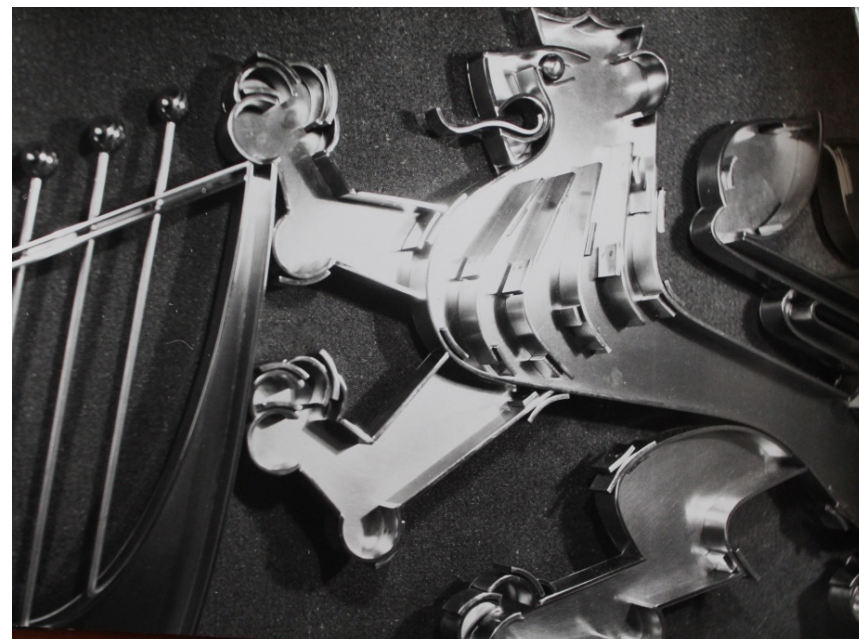
55. Návrhy plastik pro Strojimport, 1969,
foto: pozůstalost autora



56. Insignie pro (rektorské žezlo, medaile), rektorský řetěz
(stříbro, drahé kameny) 1967, foto: pozůstalost autora



57. Emblém pro prodejnu Supraphonu, Mostecká ulice, Praha,
foto: pozůstalost autora



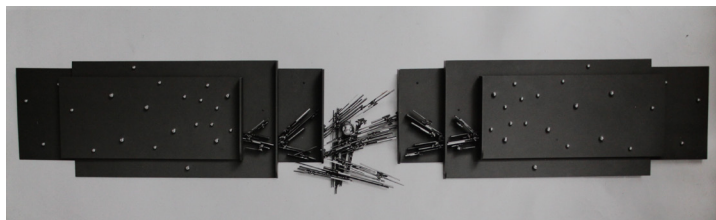
58. Plastika pro Automatickou telefonní ústřednu,
Praha-Těšnov (3 × 2m), foto: autorka



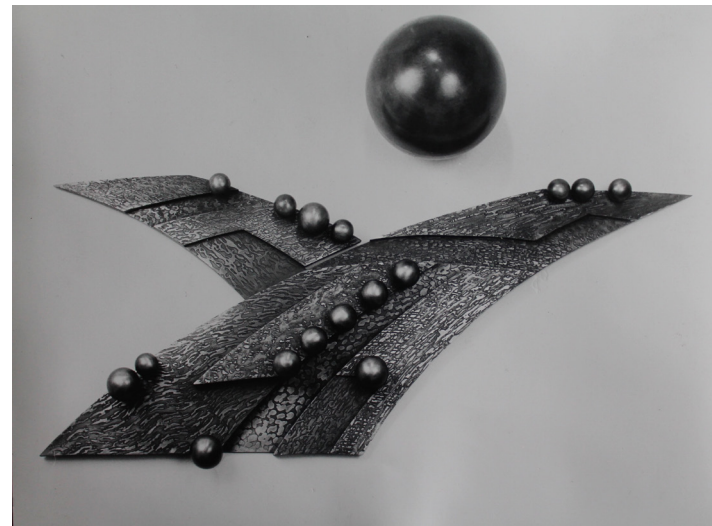
59. Plastika pro ZDŠ Liběšice (železo, pozlacená koule, 1974),
foto: pozůstalost autora



60. Plastika pro kavárnu Svět v Praze-Libni (pravděpodobně 60. – 70.léta),
foto: pozůstalost autora



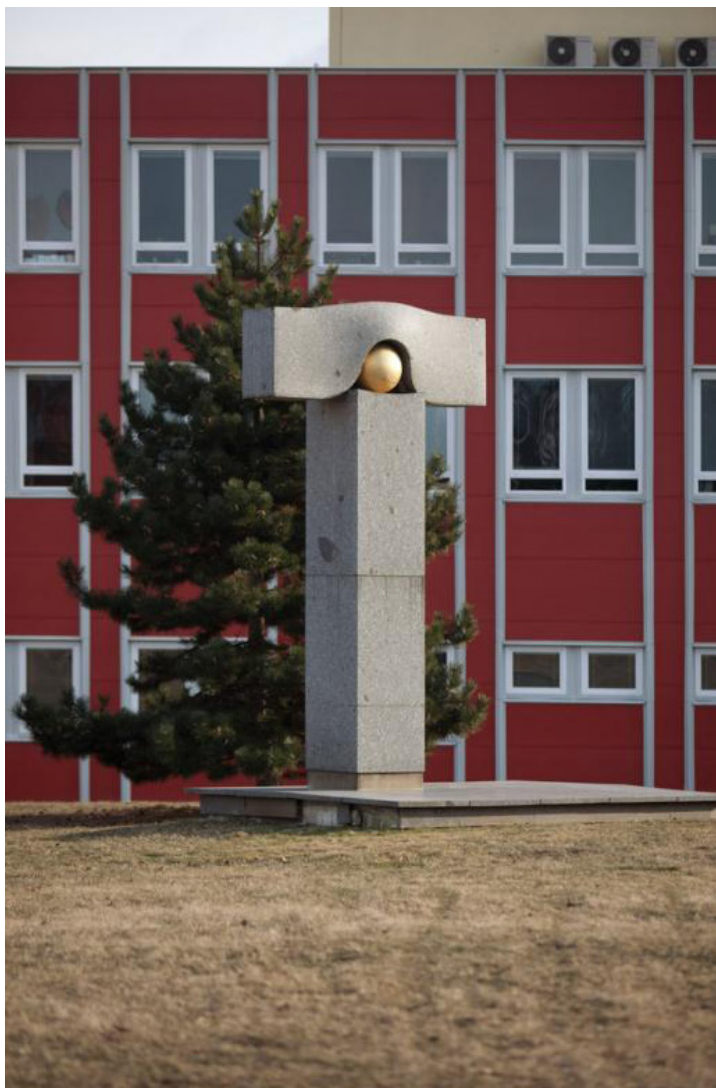
61. Reliéf pro restauraci U Zábranských (měď, 150 × 100 cm, 1982),
foto: pozůstalost autora



62. Reliéf s motivem ptáků pro čelní stranu pivnice KD Krakov (200 × 80 cm)



63. Plastika pro Technický a zkušební ústav stavební (TAZUS),
Praha- Prosek (leštěná a broušená žula, plátkové zlato,
350 × 80 × 90 cm, 1987), foto: vetrelciavolavky.cz



64. Pítka před stanicí metra Malostranská, Praha (žula, anticoro, 1978),
foto: pozůstalost autora + autorka



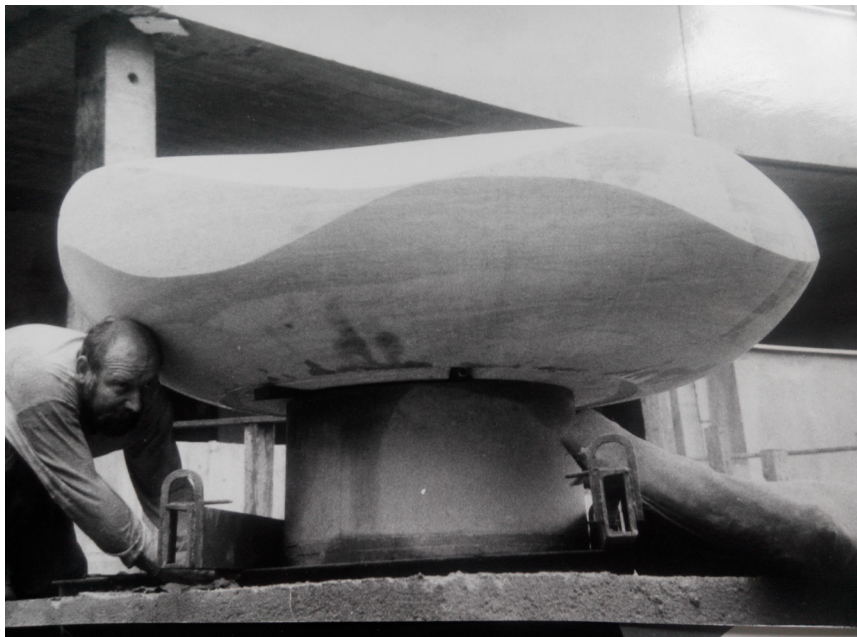
65. Pítka před Palác kultury, Praha (kubánský mramor, anticoro, 280 × 75 cm, 1980), foto: pozůstalost autora + autorka



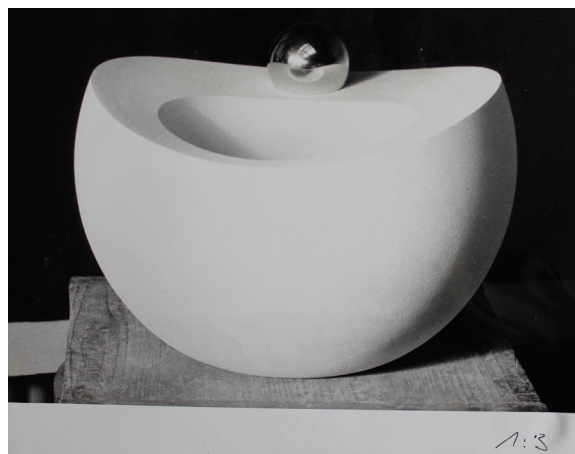
66. Pítka pro nástupiště Praha-Holešovice (leštěná žula, anticoro, 1986), foto: pozůstalost autora + prazskekasny.cz



67. Fontána pro atrium budovy České pošty, Praha-Malešice
(190 × 60 cm, 1987), foto: pozůstalost autora



68. Pítko pro objekt KONVIKT, broušený vápenec, 120 × 100 cm,
foto: pozůstalost autora



Seznam použité literatury a zdrojů:

- BINAROVÁ, Alena. *Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956–1972: oficiální výtvarná tvorba v proměnách komunistického režimu*. Olomouc, 2016. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta.
- BREGANTOVÁ, Polana, ŠVÁCHA, Rostislav a Marie PLATOVSKÁ, ed. *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939–1958*. Praha: Academia, 2005. 525 s. ISBN 80-200-1390-3.
- BREGANTOVÁ, Polana. *Dějiny českého výtvarného umění. (VI/I) Editor Rostislav ŠVÁCHA, editor Marie PLATOVSKÁ*. Praha: Academia, 2007. ISBN 80-200-1487-x. *České umění 1939–1999. Programy a impulzy*. Sborník sympozia. Praha: Akademie výtvarných umění, 2000. 159 s. ISBN 80-238-6905-1.
- DVORSKÁ, Pavla. *Současná monumentální tvorba*. Praha: Odeon, 1978. 71 s. Soudobé české umění.
- ELLINGEROVÁ, Eva. *Knižní grafika nakladatelství Odeon v 60. letech 20. století*. Brno, 2009. Bakalářská práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy.
- FENDRYCHOVÁ, Tereza. *Hledání společného jmenovatele – REMIX jako jednotící princip v současné kultuře*. Brno, 2010. Diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta.
- FOSTER, Hal et al. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Druhé, rozšířené vydání. Přeložil Josef HRDLÍČKA, přeložil Irena ELLIS, přeložil Jitka SEDLÁČKOVÁ, přeložil Jana HLÁVKOVÁ. Praha: Slovart, 2015. 816 s. ISBN 978-80-7391-975-7.
- HALÍK, Pavel, Otakar NOVÝ a Petr KRATOCHVÍL. *Architektura a město*. Praha: Academia, 1998. 204 s. ISBN 80-200-0665-6.
- HLAVÁČEK, Luboš. *Od Rodina po Moora: slovník západoeurópskeho sochárstva 20. storočia*. Bratislava: Tatran, 1973. 364 s.
- HOROVÁ, Anděla, ed. *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*. [Díl 2.], N-Ž. Praha: Academia, 1995. ISBN 80-200-0536-6.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Tíha doby: stati o časových souvislostech a situacích kultury: 1968–1988*. Olomouc: Votobia, 1997. Velká řada (Votobia). ISBN 80-7198-175-3.
- CHLUPÁČ, Miloslav a Jan KAPUSTA. *Miloslav Chlupáč. V Náchodě: Státní galerie výtvarného umění v Náchodě*, 2000. 225 s. ISBN 80-85057-68-9.
- CHMELAROVÁ, Marcela. *Tragikomická revolučnost odvahy*. Richard Fremund v Topičově salonu na jaře 1956 (jedna výstava v kontextu doby). *Opuscula historiae atrium*. Brno: Masarykova univerzita, 2014, roč. 63, č. 1-2, s. 56-65. ISSN 1211-7390.
- KARBAŠ, Jiří. *České výtvarné umění v architektuře 1945–1985*. Praha: Odeon, 1985. 157 s.
- JANKOVIČOVÁ, Sabina, KAROUS, Pavel, ed. *Vetřelci a volavky: atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu in období normalizace (1968–1989) =*

- Aliens and herons: a guide to fine art in the public space in the era of normalisation in Czechoslovakia (1968–1989)*. Řevnice: Arbor vitae, 2013. ISBN 978-80-7467-039-8.
- KAROUS, Pavel. *Umělecká výzdoba sídlišť v Československu 60.–80. let*. *Časopis státní památkové péče*. Praha: Národní památkový ústav, 2015, roč. 75, č. 4, s. 331-342. ISSN 1210-5538.
- KAROUS, Pavel. *Umělecká výzdoba sídlišť v Československu 60.–80. let*. *Zprávy památkové péče*. 2015, roč. 75, č. 4. ISSN 1210-5538.
- KRAMEROVÁ, Daniela, ed. *Retromuseum Cheb: životní styl a design v ČSSR*. Cheb: GAVU, [2016], ©2016. 299 s. ISBN 978-80-87395-22-6.
- KAŠPAR, Oldřich. *Stručný přehled dějin a kultury českých zemí a Slovenska*. Pardubice: Kora, 1997. 236 s. ISBN 80-85644-17-7. *Ohniska znovuzrození: České umění 1956–1963: [Kat. výstavy]: Galerie hl. m. Prahy ve spolupráci s Úst. dějin um*. AV ČR 28. 7. – 23. 10. 1994 Městská knihovna v Praze. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1994. 447 s. ISBN 80-7010-029-X.
- KLIMEŠOVÁ, Marie. *Roky ve dnech: české umění 1945–1957*, [GHMP 28. 5. – 19. 9. 2010]. Řevnice: Arbor vitae ve spolupráci s Galerii hlavního města Prahy, 2010. ISBN 978-80-87164-35-8.
- KNAPÍK, Jiří a Tereza PETIŠKOVÁ. *K počátkům Svazu československých výtvarných umělců. České umění 1939–1999: Programy a impulzy – sborník sympozia AVU, Kant 2000*, ISSN 1939–1999.
- KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. Praha: Academia, 2011. *Šťastné zítřky (Academia)*. sv. 5. ISBN 978-80-200-2019-2.
- KNAPÍK, Jiří. *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948–1950*. Praha: Libri, 2004. *Otazníky našich dějin*. ISBN 80-7277-212-0.
- KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha: Libri, 2006. ISBN 80-7277-316-X.
- KNAPÍK, Jiří, KUSÁK, Alexej a Pavel HALÍK. *Padesátá léta. Dějiny českého výtvarného umění V*.
- KORYČÁNEK, Rostislav et al. *Na prahu zítřka: brněnská architektura a vizuální kultura odbobí socialismu = On the threshold of tomorrow: architecture and visual culture in Brno during the communist era*. Brno: Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění, 2014. 341 s. ISBN 978-80-214-5092-9.
- KOŘÍNKOVÁ, Jana. *Výtvarné umění v prostoru brněnských sídlišť (1945–1989)*. Brno, 2017. Disertační práce. Vysoké učení technické v Brně. Fakulta výtvarných umění. Katedra teorií a dějin umění.
- KRAMEROVÁ, Daniela, ed. *Retromuseum Cheb: životní styl a design v ČSSR*. Cheb: GAVU, [2016]. 299 s. ISBN 978-80-87395-22-6.
- KROUPA, Jiří. *Metodologie dějin umění*. Brno: Masarykova univerzita, 2010. 343 s. ISBN 978-80-210-5315-1.
- KUSÁK, Alexej. *Kultura a politika v Československu 1945–1956*. Praha: Torst, 1998. *Malá řada kritického myšlení*. ISBN 80-7215-055-3.

- LERMONTOV, Michail Jurjevič. *Samota a láska*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964.
- NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Poselství jiného výrazu: pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let*. Praha: BASE, 1997. 286 s. ISBN 80-902481-0-1. *Nová citlivost: [sborník příspěvků k diskusi o 60. letech, Litoměřice 13. – 14. září 1994]*. Litoměřice: Galerie výtvarného umění, [1994]. ISBN 80-85090-19-8.
- PAŽOUTOVÁ, Kateřina. *České výtvarné umění a architektura 60. let 20. století*. Brno, 2004. Zkrácená verze Ph.D. Thesis. Vysoké učení technické v Brně. Fakulta architektury.
- PETIŠKOVÁ, Tereza. *Československý socialistický realismus 1948–1958*. Praha: Gallery, 2002. 101 s. ISBN 80-86010-61-9.
- POHRIBNÝ, A. KK po dvaceti letech. *Revue K*. roč. 1988–1989, č. 32–33.
- PRECLÍK, Vladimír. *Přišel jsem pozdravit sochy*. Praha: Gallery, 2004. ISBN 80-86010-88-0.
- Skupina Máj 57: *úsilí o uměleckou svobodu na přelomu 50. a 60. let*. Praha: Art D – Grafický ateliér Černý, 2007. ISBN 978-80-903876-1-4.
- SRP, Karel. *Sochařství dvacátých a třicátých let* in LAHODA, NEŠLEHOVÁ, PLATOVSÁKÁ ed.: *Dějiny českého výtvarného umění IV/2*, Praha, Academia 1998, ISBN: 97- 88-02000-623-3
- ROJKOVÁ, Alžběta. *Výtvarné uskupení a umělecký kritik Klub konkretistů*. Olomouc, 2009. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy.
- SEDLÁŘ, Jaroslav. *Sochařství na zlomu 20. a 21. století. Universitas – revue Masarykovy univerzity*. Brno: Masarykova univerzita, 2011, roč. 44, č. 3–4, s. 56–64. ISSN 1211-3387.
- SEDLÁŘ, Jaroslav. *Umírněný modernismus 50. let v českém výtvarném umění. Universitas – revue Masarykovy univerzity*. Brno: Masarykova univerzita, 2016, roč. 49, č. 2, s. 19–28. ISSN 1211-3387.
- SLOUPOVÁ, Andrea. *Syntéza po syntéze: české kinetické umění 60. let a pozdější tvůrčí postupy jeho protagonistů*. Praha, 2008. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta. Ústav pro dějiny umění.
- SMETANOVÁ, Jindřiška. *Ustláno na růžích a pod nebesy*. 2. vyd. Praha: Práce, 1991. 170 s. Příliv. ISBN 80-208-0157-X.
- BYDŽOVSKÁ, Lenka, SRP, Karel a Vojtěch LAHODA, eds. *České umění 1900–1990: Ze sbírek Galerie hlavního města Prahy/dům U zlatého prstenu [katalog stálé expozice]*. Praha: Národní galerie, 1998.
- SYLVESTROVÁ, Marta, ed. *Český filmový plakát 20. století*. Brno: Moravská galerie, 2004. 495 s. ISBN 80-7027-125-6.
- ŠETLÍK, Jiří. *Bedřich Stefan*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1961. 62 s. Nové prameny; sv. 39.
- ŠEVČÍK, Oldřich a Ondřej BENEŠ. *Architektura 60. let: „zlatá šedesátá léta“ v české architektuře 20. století*. Praha: Grada, 2009. 502 s. ISBN 978-80-247-1372-4.

- ŠTASTNÁ, Marie. *Socha ve městě. Vztah plastiky a architektury v Ostravě ve 20. století*. Brno, 2009. Disertační práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Teorie a dějiny umění.
- ŠTASTNÁ, Marie. *Socha ve městě: vztah architektury a plastiky v Ostravě ve 20. století*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2008. 256 s. Universum (Ostravská univerzita). ISBN 978-80-7368-587-4.
- TETIVA, Vlastimil. *České umění XX. století: [Alšova jihočeská galerie: katalog výstavy]*. I. díl. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, [2003]. ISBN 80-85857-67-7.
- THIELE, Carmela. *Sochařství*. Brno: Computer Press, 2004. 190 s. Malá encyklopedie (Computer Press). ISBN 80-251-0288-2.
- VYKOUK, Jaroslav a Jaroslav VYŠÍN. *Domy jako galerie*. Kladno, 2010.
- WICHTERLOVÁ, Hana. *Sochařka Hana Wichterlová: [katalog výstavy]: [Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, červen – září 2000, České muzeum výtvarného umění Praha, leden – březen 2001]*. Litoměřice: Galerie výtvarného umění, 2000. 136 s. ISBN 80-85090-39-2.
- WITTLICH, Petr. *Horizonty umění*. Praha: Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1607-0.
- WITTLICH, Petr. *České sochařství ve 20. století: (1890–1945)*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. 246 s.
- ŠOLTA, Vladimír. *K některým otázkám socialistického realismu ve výtvarném umění. České umění 1939–1999, 2000*.
- KOPECKÝ, Václav. *Marxisticko-leninská výchova. České umění 1938–1989, 2000*.

Katalogy k výstavám:

- BĚLOCVĚTOV, Andrej. *Bělocvětov: 1923–1997: [Klatovy – Plzeň, Týnec, 2008]*. Týnec: Pro Galerii Klatovy/Klenová a Západočeskou galerii v Plzni vydal Zámek Týnec, 2008. ISBN 978-80-87013-20-5.
- *České umění XX. století: 1940–1970: [Alšova jihočeská galerie: katalog výstavy, 6. 5. – 29. 10. 2006]*, Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 2006.
- *Deset let Československé lidové demokratické republiky ve výtvarném umění 1945–1955. [Jizdárna pražského hradu, prosinec 1955 – únor 1956]*. Praha: Ústřední svaz čs. výtvarných umělců. 207 s.
- HAVRÁNEK, Vít et al. *Bruselský sen: československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let: [Galerie hlavního města Prahy, 14. 5. 2008 – 21. 9. 2008, Moravská galerie v Brně, 21. 11. 2008 – 1. 3. 2009]*. Praha: Arbor vitae, c2008. 367 s. ISBN 978-80-87164-03-7.
- ANDĚL, Jaroslav a Alena ADLEROVÁ. *Umění pro všechny smysly: meziválečná avantgarda v Československu: [kat. výstavy: Národní galerie v Praze: Valdštejnská jízdárna 30. 6. 1993 – 26. 9. 1993]*. Praha: Národní galerie 1993. 239 s. ISBN 80-7035-056-3.

- POHRIBNÝ, Arsén, ed. *Klub konkrétních umělců*: [9 nečíslovaných stran: Praha: Galerie Václava Špály, červenec 1968]. Praha: SČSVU, 1968.
- POHRIBNÝ, Arsén, ed. *Klub konkrétních umělců*: [katalog a koncepce výstavy: Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, leden – únor 1968 Dům kultury Ústí nad Labem březen – květen 1968]: Jihlava, 1968. 96 s.
- KOTALÍK, Jiří, ed. *Bedřich Stefan: výběr z díla*: Národní galerie v Praze, Královský letohrádek únor – březen 1980: katalog výstavy. Praha: Národní galerie, 1980, 82 nečíslovaných stran. Výstavy (Národní galerie), č. 43.
- VYSTRČIL, Miroslav. *Sochy*. Texty E. Ř. a Ludmila Vachtová 1970, vlastní náklad. MÁJ 57. 2. Výstava Tvůrčí skupina Máj 57: Praha: květen 1958. Praha: Palác Dunaj, 1958.
- *Mladé umění: Výstava Tvůrčí skupina Máj 57*: Praha: Obecní dům Praha VI/1957. Praha: Svaz československých výtvarných umělců, 1957. Brož. nestr.
- POHRIBNÝ, Arsén, ed. *Moderná česká plastika*. [výstava: Socha piešťanských parků '68. Piešťany, Kúpeľný ostrov 21. 6. – 15. 9. 1968]. Bratislava: Vydavateľstvo SFVU, 1968.
- HLINKA, Jozef, Zdeňka MÍKOVÁ a Václav PROCHÁZKA. *Česká a slovenská medaile 1508–1968*. [Praha, Národní galerie v Praze-Belveder 7. 10. – 16. 11. 1969, Bratislava Slovenská národná galéria 27. 11. 1969 – 1. 1. 1970. Praha: Fidem, 1970].
- NOVÁK, Luděk: *Výtvarné antiteze*. [katalog výstavy: SČSVU: Galerie Bratři Čapků 5. – 29. 9. 1966].
- *Plakate aus der Tschechoslowakei*: Ausstellung im Munchner Stadtmuseum vom 16. 2. bis 20. 3. 1965. [S.l.]: [s.n.], [1965]. 8 s., [16] s. obr. příl.
- POHRIBNÝ, Arsén, ed. *Klub konkrétních umělců*: [katalog výstavy: Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, 12.6. – 31. 8. 1997]. Jihlava: KANT, 1997. ISBN 80-901903-7-5.
- SEDLÁKOVÁ, Radomíra. *Sorela: Česká architektura 50. let: Kat. výstavy: Národní galerie v Praze. Sbírká architektury: Palác Kinských: 14. dubna – 22. května 1994*. Praha: Národní galerie, 1994. 69 s. ISBN 80-7035-066-0.
- VACHTOVÁ, Ludmila. *Socha 1964*. [katalog a koncepce výstavy: Liberec: Zahrada Oblastní galerie Liberec, Botanická zahrada Liberec, červenec – září 1964]. Liberec: Oblastní galerie, 1964. 56 s.
- *Symposium '67*. [Hořice v Podkrkonoší]. Praha: Svaz československých výtvarných umělců (Praha), 1968. 50 s.
- *Umění mladých výtvarníků Československa květen 1958*. Praha/Brno, Svaz čs. výtvarných umělců.
- Katalog k výstavě *Sochy 1970*, texty E. Ř. a Ludmila Vachtová 1971, vlastní náklad.
- *Katalogy KK: Galerie Václava Špály*. Praha, červenec 1968; KK, Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, leden–únor 1968.
- *Členská výstava, Ústřední svaz Čs. výtvarných umělců, II. krajské středisko Beseda*, 23. 1. – 22. 2. 1953. Katalog výstavy.
- POSPISZYL, Tomáš. *Sochy, které nikomu nepatří*.
- BRUKNER, Josef. *Krotká generace*. Orig. text Květen III, č. 9, 1958, přetištěno in *České umění 1938–1989*.

- PADRTA, Jiří. *Konstruktivní tendence. České umění 1939–1999. Programy a impulzy*. Sborník symposia. Praha: Akademie výtvarných umění, 2000. 159 s. ISBN 80-238-6905-1.

Elektronické zdroje:

- INFORMAČNÍ SYSTÉM ABAR. VYSTRČIL, Miroslav. [online]. Dostupné z: <http://abartfull.artarchiv.cz/osoby.php?Fvazba=osobanavystavach&IDosoby=280> BYDLENÍ IDNES.CZ. *Unikátní trináctipatrové věžáky v Kladně se dočkaly rekonstrukce*. [online]. MF Dnes, Praha. [cit. 29. 10. 2018]. Dostupné z: http://bydleni.idnes.cz/unikatni-trinactipatrove-vezaky-v-kladne-se-dockaly-rekonstrukce-101/architektura.aspx?c=A090903_182330_architektura_web
- ARTMUZEUM.CZ. *Edgar Degas*. [online]. Martina Glenn 1997 – 2019. [cit. 11. 5. 2018]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=476
- HLAVÁČEK, Ludvík. *Co hledá umění v ulicích?* [online]. Sochy v ulicích, Brno Art Open 2009. [cit. 10. 5. 2018]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/texty/co-hleda-umeni-v-ulicich-7200/>
- CHRISTIE'S. *Edgar Degas*. [online]. Christie's, 2012. [cit. 1. 5. 2018]. Dostupné z: <http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/edgar-degas-grande-arabesque-deuxieme-temps-5553450-details.aspx>
- MUZEUM UMĚNÍ OLOMOUC. *Wichterlová Hana. Z rozhovoru s Evou Brázdovou*. [online]. Olomouc, 2016. [cit. 23. 4. 2018]. Dostupné z: <http://www.muoc.cz/sbirky/sochy--45/wichterlova-hana--389/>
- PANELÁCI.CZ. *Kročehlavý: Urbanistický koncept*. [online]. Praha, Umělecko-průmyslové museum 2017. [cit. 23. 4. 2018]. Dostupné z: <http://www.panelaci.cz/sidliste/stredocesky-kraj/kladno-krocehlavy>
- DVOŘÁK, Pavel. *Pražské kašny a fontány. Tři prameníky na nástupištích nádraží Praha-Holešovice (zrušeno)*. [online]. [cit. 1. 5. 2018]. Dostupné z: <http://www.prazskekasny.cz/tri-prameniky-na-nastupistich-nadrazi-praha-holesovice/>
- SLOVNÍK ČESKÉ LITERATURY PO ROCE 1945. *Odeon*. [online]. ÚČL AV ČR, inSophy, Studio Vémola, 2006–2008. [cit. 5. 5. 2018]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1362>
- TERRYHOPONOSKY. *Plakáty – autoři – Vystrčil, Miroslav*. [online]. [cit. 1. 5. 2018]. Dostupné z: <http://www.terryhoponosky.cz/plakaty/parametr-1-autori/3101-vystrcil-miroslav>
- MARJÁNKO, Bedřich. *Akční výbory Národní fronty*. [online]. [cit. 5. 5. 2018]. Dostupné z: <http://www.totalita.cz/vysvetlivky/akcni.php>
- UVUČR. *Právní předchůdci UVU ČR*. [online]. UVU ČR, 2001. [cit. 5. 5. 2018]. Dostupné z: http://www.uvucr.cz/archiv/pravni_predchudci_uvucr.html
- GALERIE POD ŠÍRÝM NEBEM. *Znamení na rozdělovských věžích*. [online]. ISSUU. [cit. 19. 9. 2018]. https://issuu.com/haldaknih/docs/znameni_rozdelov_komplet
- SLÁDEČKOVO VLASTIVĚDNÉ MUZEUM V Kladně. *Architektonické skvosty Kladna*. [online]. [cit. 1. 5. 2018]. Dostupné z: http://www.omk.cz/dyn/doc/turisticke_kladno

- REGISTR SBÍREK VÝTVARNÉHO UMĚNÍ. Vystrčil Miroslav. [online]. Elektronický katalog sbírek výtvarného umění – pracovní verze. [cit. 1. 5. 2018]. Dostupné z: http://www.citem.cz/promus11/index.php?page=catalogue&table=9¶ms=0%7C8%3B1%3B%7C14%3B4%3B%27%25vystrcil+miroslav%25%27%3B0%3B&promus_id_a=133721&connection_field=promus_id_a&offset=2&savedPrevId=&recsId=&select_checked=
- FIŠER, Marcel. *Věra Janoušková*. [online]. Praha: Centrum pro současné umění 2006 – 2018. [cit. 10. 5. 2018]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/vera-janouskova-1194>
- RAIMANOVÁ, Ivona. *Vladimír Janoušek*. [online]. Praha: Centrum pro současné umění 2006 – 2018. [cit. 10. 5. 2018]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/vladimir-janousek-1193>
- PAVLÍČKOVÁ, Jana. *Střední škola umění a designu a Vyšší odborná škola restaurátorská*. [online]. Brno. [cit. 1. 5. 2018]. Dostupné z: <http://www.ssudbrno.cz/cs/stredni-skola/historie-husova/>
- ŠPIČÁKOVÁ, Barbora. *Ludmila Vachtová 1964–1971: Galerie na Karlově náměstí, Galerie Platýz, Sochařské výstavy v Liberci*. [online]. Praha, 2009. Diplomová práce. VŠ UP. Katedra dějin umění a estetiky. [cit. 10. 5. 2018]. Dostupné z: <http://abart-full.artarchiv.cz/dokumenty.php?IDdokumentu=55874>
- MALÁ, Olga. *Jaroslav Horejc (1886–1983). Mistr českého art deca*. [online]. Praha. [cit. 29. 9. 2018]. Dostupné z: <http://artalk.cz/2016/09/29/tz-jaroslav-horejc-1886-1983-mistr-ceskeho-art-deca/>
- KOKOLIA, Vladimír, DOBIÁŠ, Rudolf a Milan UHDE. *Umění a totalita*. [online]. Česká televize. Praha. [cit. 10. 4. 2018, upraveno autorkou]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10150778447-historie-cs/213452801400006>

Další zdroje:

Evidenční karty děl:

- Muzeum hlavního města Prahy, historická podsbírka, fond: umění, skupina: sochy
- Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem

Video:

- DEDEK, František: *Mistrův Eden, Český klub kinoamatérů, videoklub Praha*, 9 min., 2004
- *Na východ od ráje // East of Eden, USA 1964, režie: Elia Kazan, herci: James Dean*
- Ostatní:*
- *Autorova pozůstalost: díla, fotografie, dokumentace*
- *Z rozhovoru s bratrem J. Vystrčillem 14. 5. 2016*
- *Citace z rozhovoru se synovcem Cyrilem Hančlem 3. 10. 2016 (upraveno autorkou)*

Seznam použitých zkratk:

M. V. – Miroslav Vystrčil
 ATÚ – Automatická telefonní ústředna

SČVÚ – Svaz československých výtvarných umělců
 KSČ – Komunistická strana Československa
 KK – Klub Konkrétistů
 RaJ – Restaurace a jídelny, národní podnik

Seznam výstav:

Kolektivní výstavy:

- 1953** Členská výstava II. krajského střediska Umělecké besedy 23. 1. – 22. 2. 1953, Slovanský ostrov, Praha
- 1955** Deset let Československé lidově demokratické republiky ve výtvarném umění prosinec 1955 – únor 1956, Jízdárna pražského hradu, Slovanský ostrov, Mánes, Praha
- 1955** Výstava jedenácti, 4. – 31. 3. Ars Melantrich, Praha
- 1957** Mladé umění/Tvůrčí skupina Máj 57, červen 1957, Obecní dům, Praha
- 1958** Umění mladých výtvarníků Československa, květen 1958, Jízdárna Pražského hradu
- 1958** 2. výstava skupiny Máj 57, květen 1958, Palác Dunaj Praha
- 1958** Krzywe kolo se skupinou Máj 57, Varšava Polsko
- 1964** Socha Liberec, červenec – září 1964, Zahrada Oblastní galerie Liberec, kurátorka: Ludmila Vachtová
- 1965** Plakate aus der Tschechoslowakei 16. 2.–20. 3. 1965, Münchner Stadtmuseum
- 1966** Jarní výstava, 17. 6. – 17. 7. 1966, Mánes, Praha
- 1966** Výtvarné antiteze 5. 9. – 29. 9. 1966, Galerie bratří Čapků, Praha
- 1967** 1. Pražský Salon 20. 7. – 25. 8. , Bruselský pavilon, Praha
- 1967** Klub der Konkretisten Forum Alpbach 20. 8. – 30. 8. 1967, Alpbach, Rakousko
- 1968** Klub Konkrétistů a hosté, 14. 1. – únor 1968, Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava
- 1968** Kov a šperk Praha, 25. 1. – 25. 2. 1968, Galerie na Betlémském náměstí, Praha
- 1968** Socha piešťanských parkov 21. 6. – 15. 9. 1968, Kupaľný ostrov, Piešťany
- 1968** Symposium Hořice, červenec – srpen 1968 (trvání sympozia), trvalé vystavení v galerii na vrchu sv. Gotharda, Hořice
- 1968** Klub Konkrétistů 5. 7. – 28. 7. 1968, Galerie Václava Špály, Praha
- 1968** 300 malířů, sochařů, grafiků 5 generací k 50 létům republiky, 5. 11.–8. 12. 1968, Mánes a Obecní dům, Praha
- 1969** Česká a slovenská medaile 1508–1968, 7. 10. – 16. 11. 1969, Belveder, Praha
- 1969/1970** Česká a slovenská medaile 1508–1968, 27. 11. – 1. 1. 1970, Vodné kasárne, Rázusovo nábrežie
- 2007** Francouzská filmová klasika v československém plakátu, 1. 9. 2007 – 1. 10. 2007, Francouzský institut v Praze

2009 Americký film v československém filmovém plakátu, 1. 2. 2009 – 31. 3. 2009, Americké centrum, Malá Strana, Praha

2010 Československý filmový plakát 1959–1989 17. 6. – 12. 9. 2010, Slovácké muzeum, Uherské hradiště

2013 Czech Posters for Film, From the Collection of Terry Posters 28. 8. – 1. 12. , National Film Center. National Museum of Modern Art, Tokio

2014 Czech Posters for Film. From the Collection of Terry Posters, 21. 3. – 11. 5. 2014, National Museum of Modern Art (MoMAK), Kyoto

2016 William Shakespear 400, 1. 6. 2016 – 31. 8. 2016, Bio Oko, Praha

Samostatná výstava

1970 Sochy, říjen 1970, Galerie Fronta, Spálená 51, Praha

Miroslav Vystrčil, monografie

MgA. Petra Widžová

Publikaci vydala Fakulta umění a designu
Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2018

Text vznikl jako diplomová práce autorky
s názvem „Miroslav Vystrčil – monografie“,
Katedra dějin a teorie umění, FUD UJEP 2017
(vedoucí práce PhDr. Ludvík Hlaváček)

Řada:
Monografie

Odpovědný redaktor:
doc. PhDr. Tomáš Pavlíček, Ph.D.

Grafická úprava:
David Mysliveček
Monika Myslivečková

Jazyková úprava:
David Novák

Recenzenti:
PhDr. Ludvík Hlaváček
doc. PhDr. Tomáš Pavlíček, Ph.D.

Vydání první
Počet stran: 133
ISBN 978-80-7561-167-3

© Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně
v Ústí nad Labem, 2018

Pasteurova 9, 400 96 Ústí nad Labem
+420 475 285 187
klara.mrkusova@ujep.cz

www.fud.ujep.cz

