

**Československo
na světových výstavách
v Bruselu a Montrealu**

**Od legendárních
počátků k fungujícímu
výstavnímu stroji**

Daniela Kramerová

Ve druhé polovině dvacátého století mají pro Československo zásadní význam tři světové výstavy pořádané v Bruselu, Montrealu a Ósace. Bruselská expozice iniciovala chápání výstavnictví jako autonomní disciplíny s výrazným politickým a ekonomickým potenciálem, která se naplno rozvinula právě v Montrealu. V následujícím textu se věnuji srovnání obou výstav – sleduji na základě přípravných materiálů proměny uvažování o cílech a způsobech výstavní prezentace, krystalizaci expozičních strategií v kontextu situace československého výstavnictví.

V souvislosti s hledáním specifických prezentací na světových výstavách a jejich významu na poli umění se v závěru zastavím i u následující expozice v Ósace.

V českém a slovenském prostředí je Expo 67 v Montrealu i tehdejší expozice ČSSR poněkud zastíněno slávou předchozí světové výstavy, která se díky specifické situaci stala domácí legendou, a dokonce dala vznik a označení první významné poválečné designové vlně. Československá expozice v Bruselu v roce 1958 získala skvělá mezinárodní ocenění (Zlatou hvězdu za nejlepší pavilon, čtvrté pořadí v počtu udělených grand Prix a mnoho dalších cen) a mnohočetné ohlasy v domácím tisku.¹ Viděla ji řada návštěvníků, vznikla o ni výpravná a graficky vyříbená publikace.² Jedním z klíčů k úspěchu československé expozice v Bruselu je moment překvapení. Vstupuje na výstavu jako jeden ze sovětských satelitů.³ Promyšlená, na principech avantgardní tvorby založená expozice dokázala však zabavovat prezentací silného bratra zastínit. Ocenění může být gestem povzbuzení pozapomenuté zemi i výrazem snahy o politicky korektní řešení antagonismu hlavních velmocí.

Brusel byl prvním mlhlikem znovuzrození se západnímu světu, návratu k dědičtí meziválečné kultury a hledání současného designového, uměleckého a životního stylu. Bruselské Expo je legendou o úspěchu, ale i etalonem klamnosti reprezentací hluz, potemkinovské přetvářky.⁴ Bruselský styl je v současné době přednětém sběratelského zájmu, nekritického retro obdivu, i součástí dějin designu, stále je však zároveň nejen starší generaci pamětníků vnímán i jako příklad stylového zplnění a manýry. Montrealská expozice vznikla téměř o desetletí později v progresivnější a uvolněnější atmosféře. Nebyla jako bruselská jedna z řady vzrušujících událostí druhé poloviny 60. let, které provázely politické

a kulturní uvolňování. Jako místně výrazně vzdálenější bylo Expo v Montrealu vnímáno československým publikem méně intenzivně než bližší bruselská výstava, kterou mohlo zhlédnout výrazně více československých občanů.⁵ Ze světové perspektivy se ale patrně, především díky sofiistikovanější rozvinutým audiovizuálním programům, větší ohlasu dočkala československá expozice v Montrealu.⁶

V roce 1967 se oproti předchozím výstavám významně rozrůstá měřítko výstav – rozloha výstaviště se oproti Bruselu téměř zdvojnásobuje a dosahuje hranic zvládnutelnosti.⁷ Stoupá i míra komerčních expozic a atrakcí. Tvůrci československé expozice si však oproti Bruselu museli vystát s výrazně zmenšeným pozemkem (5 000 m² oproti nádejší 12 500 m², zastavěno cca 3 000 m²),⁸ a také rozpočtem, který byl oproti Bruselu skoro poloviční (Brusel 140 milionů Kčs, Montreal původně 70 milionů Kčs posléze navýšeno na 89,5).⁹ Autoři se potýkali nejen s finančními omezeními,¹⁰ ale svazující bylo i vysoké očekávání po bruselském úspěchu. Z hlediska potenciálního kanadského či severoamerického návštěvníka bylo ale primárním úkolem našeho pavilonu už pouze zviditelnění vzdálené a pozapomenuté země.¹¹ V tomto ohledu pracovali autoři obou expozic na podobném úkolu – v Bruselu na propagaci země politicky zasunuté a v Montrealu navíc teritoriálně odlehle.

Přípravná prohlášení k montrealské expozici se oproti materiálům Kanceláře generálního komisaře pro expozici v Bruselu vyznačují věcnějším, pragmatičtějším tónem, zdůrazňován je především komerční aspekt podniku, podpora vývozu zboží, respektive snaha zvrátit nepoměr dovozu a vývozu na severoamerický kontinent.

1 Zprávy o Expo a čs. účastí přicházely doma ale negativní velmi výskvě, vyznačované také články o nezaměstnanosti, chudobě, propustiči apod. Bylo často politizováno s opatření a nedůvěrou. Sialová Jeds, J. Brněnský sen, Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. polovina 60. let, Arbor vitae, Praha 2008.

2 Jindřich Šantar, Expo 58 – Světová výstava v Bruselu, Sílři nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1961. O architekturu architektů také vyšla monografie do velké míry věnovaná právě Expo 58. Otakar Nový – Jitř Šetlik, Cator Hruky, Pokorný, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1962.

3 Ze stáruv komunistickeho bloku své zastoupení připravily vedle SSSR jen Československo a Maďarsko.

4 Mnohé přednětely prezentované v československém pavilonu nebyly na trhu, často šlo o prototypy, které se ani po Expo nedostaly do výroby. Na přípravě některých částí propagační expozice se mimo jiné podíleli i politici vězni – odborníci soustředění v technickém ústavu ministerstva vnitra v Opavě.

5 K ohlasům čs. expozice v Montrealu více v úvodním textu Terezie Nekvindové.

6 Navštívila vystaviště je pojímána jako cesta kolem světa – do Ydenní či měsíci vstupučky ve formě cestovatelického pasu dostávali návštěvníci razítka.

7 Rozloha pozemků SSSR a USA činila cca 16 000 m², Francie a Velká Británie 11 500 m², jen o něco málo větší pozemky než ČSSR obdržely Švédna, Austrálie a Indie, téměř shodné Japonsko nebo Itálie, poloviční pak Jugoslávie.

8 Je třeba ale připomenout, že ČSSR byla jednou z mála zemi komunistickeho bloku (vedle SSSR ještě Kuba a Jugoslávie), která se v Montrealu

9 V Montrealu bylo s Československem 1 100 turistů, viz údaje v materiálech Kanceláře generálního komisaře čs. účasti na Expo 67. Národní archiv, fond KGK 67. Podle zpráv Československé obchodní komory navštívilo Brusel cca 6 000 československých občanů. I z umělců viděla Expo jen hrstka autorů. Bezpodmínečně potřebných k realizaci děl na místě. Sochaře Jiřiho Nováka zde například v pojetí práce s kovem a stábnou ploch v prostoru zasedně ovlivnilo setkání s monumentální plastikou Člověk Alexandra Caldera.

10 Hlavní komisař expozice Miroslav Galuska při řešení finančních problémů přicházi mimo jiné i s tzv. Montrealskou loterií, která vynesla téměř 3,5 milionu Kčs. Viz Miroslav Galuska, Váření z Montrealu, Čs. novinař, Praha 1968, s. 36.

11 „What is our image in the West? asked one official from the foreign ministry. „I'll tell you: it's no image at all. This country used to be world famous for its glass for the Stoda works, for its beer, for its scenery, for its castles. Today, if you ask someone from the West what our image is, they can't tell you a thing.“ Neidentifikovatelný článek z MacLeans, leden 1967. Propagační pracovníci nejprve podnikali řešení ohledně obrazu ČSSR v Kanadě – v materiálech KGK nalazáme vystřížky článků o čs. kultuře, památkách či průmyslu. V národních článcích je zdůrazňována náboženská svoboda v ČSSR (The Montreal Star, 10. 1964), ekonomické reformy (The Montreal Star, 24. 10. 1964) – v článku je ale i kritizováno uzavřená hranice, oprýskanost měst, frustrace a nevolnost občanů. Články, jejichž bibliografické údaje se nepodařilo bíže dohledat, jsou součástí monitoringu tisku KGK (Národní archiv, fond KGK 67).

Obchodní středisko ve spolupráci s podniky zahraničního obchodu¹² připravilo prodej a prezentaci širokého spektra výrobků v československém pavilonu, na dalších místech Expo i mimo něj. Reprézentační prodejna suvenýrů zaznamenala oproti Bruselu téměř dvojnásobný obrát.

K subtilnější agitaci

Světové výstavy jsou od jejich počátků ve druhé polovině 19. století prostředkem prezentace, přesvědčování a získávání publika, manipulace. Země či společnost ukazuje svůj obraz, jak se vidí, nebo spíše jak by rády byly viděny, propagují svůj světový názor. Ideologický výstavní boj se přiroditelne uměrně napětí politické situace. Na světové výstavě v Paříži v roce 1937 šel sousední expozice Německa a Sovětského svazu trumfovaly monumentální, cenily na sebe zuby plastických politických symbolů. Politický boj výstavními prostředky pokračuje během studené války, tentokrát je opozice soupeřících mocností nastavena trochu jinak, dualita zápasu ale přetrvává.

Na bruselské světové výstavě, která mohla být uspořádána až v období zklidnění, celých třináct let po skončení 2. světové války, Sovětský svaz soupeřil symboly, výrobky a především důkazy kosmického prvenství, s americkou prezentací životní úrovně a technologických novinek. Přes prohlášení generálního komisaře bruselské výstavy, barona Moense de Ferniga: „Doufáme, že výstava přispěje ke sblížení národů, a soupeřit se bude jen v technické dokonalosti a kulturní vyspělosti.“¹³ byl ideologický boj v Bruselu poměrně výrazný. Tvořící expozic předem sledují soupeře a brosí zbraně k reprézentačnímu souboji. Přípravné materiály československé expozice citlivě vyjadřují komisaře americké expozice Howarda S. Cullmana: „Společně státy svým rozhodnutím účastnit se světové výstavy přijaly výzvu k soužití s komunisty, kteří nechtějí žádné námahy, aby prodali své ideologické zboží.“¹⁴

Ideologický význam si velmi dobře uvědomují i autoři československého pavilonu: „...Kolem expozice [sic] Sovětského svazu se soustřeďují expozice [sic] ostatních lidských demokracií a kolem USA ostatní státy kapitalistické. Tím dojde k prvnímu vážnému střetnutí pro druhé světové válce a na takovéto platformě, protože toto rozdělení poskytuje jak vnějším, tak i vnitřním velké možnosti srovnávací (...). Výstava je jedinečnou příležitostí dokumentovat všechny úspěchy socialistického budování a socialismu vůbec proti kapitalistické soustavě.“¹⁴ V přípravných materiálech kanceláře generálního komisaře se misi několik vystav – od podobných obecných prohlášení a požadavků formulovaných stranickými orgány na rovině

prezentace režimu, po strategii autorů, jak vytvořit moderní expozici zahrnující umělecky progresivní díla. Politické působení československého pavilonu v Bruselu je z dnešního pohledu markantní. Náraz ideologie zasáhl návštěvníky nejméně je z úvodní mistnosti, ve které bylo pomoci tematických sousoší, působení úspěšných materiálů, velkorysého prostorového řešení a citátů komunistických politiků adorováno socialistické zřízení státu.¹⁵ Kromě bezprostřední ideologičnosti celá bruselská expozice vytváří iluzi – obraz dokonale společnosti úspěšné v různých sférách lidského života.¹⁶

V Montrealu pokračují Sověti ve strategii ohromení mohutností architektury a ideologických symbolů a zahlcení výčtem výdobytků. USA sází vedle progresivní ekologické i efektní architektury do velké míry na působení současného volného umění. Přístup k prezentaci Československa se oproti Bruselu v kanadské expozici proměňuje. Není tu již podobně komplexně prezentační ambice – pavilon nemá vytvořit kaleidoskopický obrazek z tisíců zlomků.¹⁷ Expozice staví jednak na pečlivě vytipovaném a pro cílovou skupinu zajímavém kulturním a historickém dědictví a na moderních softistikovaných audiovizuálních prezentačních prostředcích.

„Z vystavářského hlediska nemůže čs. účast na Světové výstavě v Montrealu 1967 opakovat bruselské pojetí a uplatňovat nereseriozní nebo encyklopedickou formu, která by ohromovala kvantitou exponátů a popisem všech oblastí lidské činnosti...“¹⁸ Ve zprávě o působení expozice šéf oddělení propagace československého pavilonu Vilém Havelka uvádí „...nebylo zapotřebí příliš zdůrazňovat naše socialistické vymoženosti, naopak – čím subtilnější bylo působení našeho pavilonu, tím bylo silnější.“¹⁹ Úvodní síň montrealského pavilonu tak nemusí být jako v Bruselu cele věnována propagaci socialistického zřízení. Po úlitbě úvodního móta „Vstupujete do pavilonu Československa, země, která výstavbou socialismu naplňuje odkaz svých dějin“ následuje působivá expozice historie a uměleckého dědictví. Posun od kvantitativního výčtu a přímého ideologického působení k softistikovanějším formám prezentace vyplývá jak z proměn dobového politického nastavení, kdy se

15. Propagandistický charakter čs. pavilonu zdůrazňuje například souborná publikace o bruselské výstavě Gonzague Pluvinage, *Expo 58: Between Utopia and Reality*, Lanoo Uitgeverij, Trait 2008, s. 90.

16. V. V. Šlech na poradě ke světové výstavě 5. 1. 1955: „Každá výstava je trochu švindl, předstírá se něco, co není. Na druhé straně je to mezník, k němuž by se mělo ve státě dojit.“ In: Benešová – Šimůnková 2008, s. 87.

17. Ale i v Montrealu stále do jisté míry jde o vytvoření obrazu – iluze, kterou kritizuje např. blize neidentifikovatelný článek v časopise CUE. New York, zahrnutý v monitoringu ohlasů čs. expozice v materiálech Kanceláře generálního komisaře (Národní archiv, fond KGK 67), jinak naši expozici chválí: „...neexistuje téměř žádná podobnost s nesmírně méně elegantním Československém současné doby...“

18. Důvodová zpráva k ideovému námětu, libretu a stavebnímu programu pro architektonickou soutěž čs. účastí na Světové výstavě Montreal 1967, Národní archiv, fond KGK 67.

19. Závěry z čs. účastí na EXPO 67 pro oblast propagace, zprac.: V. Havelka, Národní archiv, fond KGK 67. Alespoň z pohledu některých návštěvníků byla tato snaha úspěšná – viz Wälgrenville, Sennelid, Märine, 14. 7. 1967, zahrnutý v monitoringu ohlasů čs. Národní expozice v materiálech Kanceláře generálního komisaře (Národní archiv, fond KGK 67): „...Je-li politická ideologie této středoevropské země vůbec přítomna, v jejím imaginacním pavilonu, pak je tak subtilní, že ji prakticky nelze objevit.“ Přesto se na několika místech objevují i první politická prohlášení – např. výňatek ze socialistické ústavy a poselství prezidenta Antonia Noroninho v úvodu do Síne tradice.

12. Propagaport, Keramika, Art Centrum, Centrolek, Artia, Silexport, Jablonka.

13. Emilia Benešová – Karolína Šimůnková, *Expo 58: Příběh československé účasti na Světové výstavě v Bruselu*, Národní archiv, Praha 2008, s. 35.

14. Ibidem.

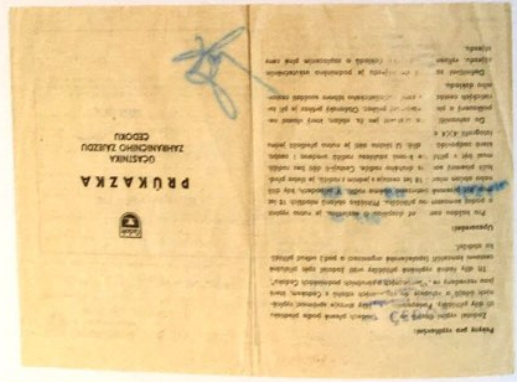
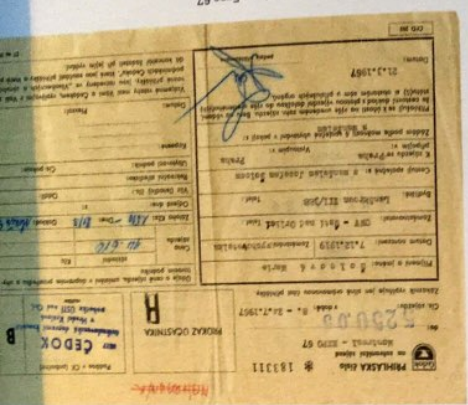
pro Altheda Hadova z Expo 58 v Bruselu, diplom, foto: wctiv Danieľ Krámerová.



Jindřich Šantar, Expo 58 – Světová výstava v Bruselu, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1961.



Dokumenty kanceláře Čedok k zájezdu na Expo 67, Foto: soukromý archiv.



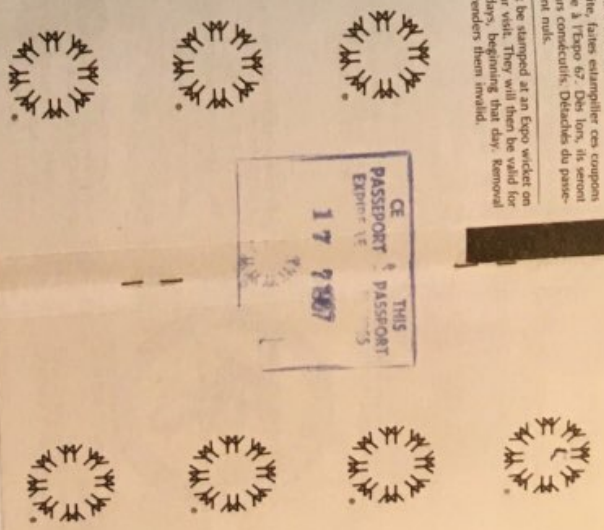
Priloha ke jízdnímu lístku, která obsahuje informace o cestovních výstavách v Bruselu a Montrealu. Tato příloha je součástí cestovního lístku a musí být předložena při nástupu na výstavu. Každá příloha je platná pouze pro jednu výstavu a musí být předložena před vstupem na výstavu.

ČESKÁ
ČESKOSLOVENSKÁ DELEGACE
KONEČNĚ

Priloha ke jízdnímu lístku, která obsahuje informace o cestovních výstavách v Bruselu a Montrealu. Tato příloha je součástí cestovního lístku a musí být předložena při nástupu na výstavu. Každá příloha je platná pouze pro jednu výstavu a musí být předložena před vstupem na výstavu.



IMPORTANT
A votre première visite, faites estampiller ces coupons à un guichet d'entrée de l'Expo 67. Dès lors, ils seront valides pour sept jours consécutifs. Délivrés du passeport, les coupons sont nuls.
These coupons must be stamped at an Expo wicket on the first date of your visit. They will then be valid for seven consecutive days, beginning that day. Removal from this passport renders them invalid.



Ce coupon n'est valide qu'à la date estampillée à un guichet d'entrée de l'Expo 67. DETACHÉ D'AVANCE. IL EST NUL.
This coupon is only valid for the date stamped on it at an Expo wicket. PRIOR REMOVAL INVALIDATES COUPONS.

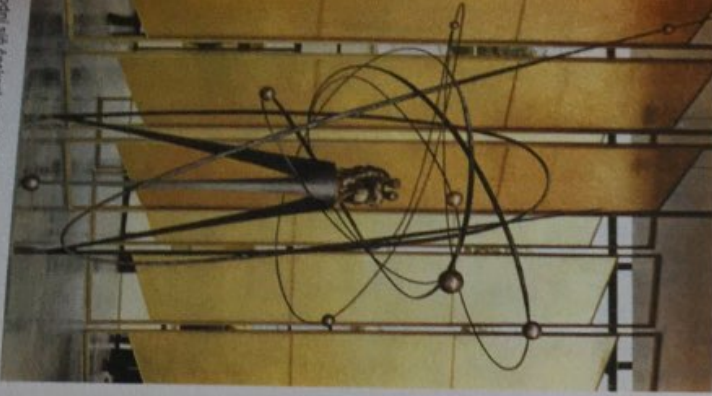
Ce coupon n'est valide qu'à la date estampillée à un guichet d'entrée de l'Expo 67. DETACHÉ D'AVANCE. IL EST NUL.
This coupon is only valid for the date stamped on it at an Expo wicket. PRIOR REMOVAL INVALIDATES COUPONS.

Ce coupon n'est valide qu'à la date estampillée à un guichet d'entrée de l'Expo 67. DETACHÉ D'AVANCE. IL EST NUL.
This coupon is only valid for the date stamped on it at an Expo wicket. PRIOR REMOVAL INVALIDATES COUPONS.

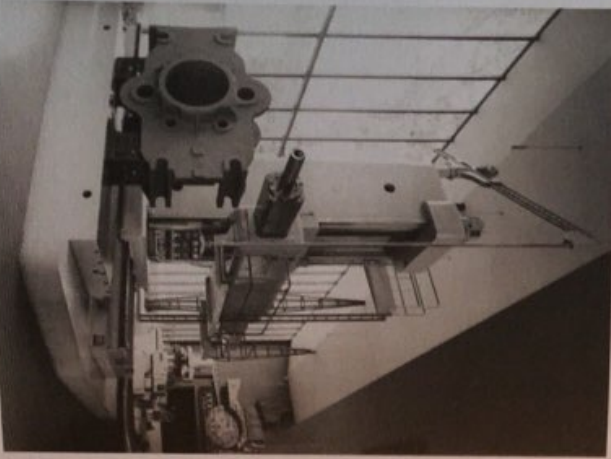




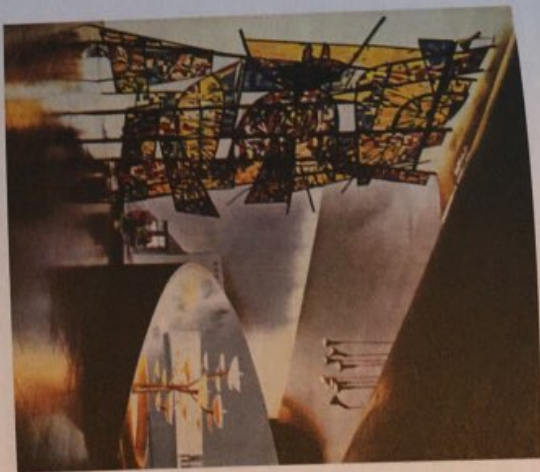
Osmimetrová socha V. I. Lenina věnovací pavilonu SSSR na Expo 58.
Repror: Danieľy Kramerová.



Opisí uří Křížkovského pavilonu Expo 58, vřká Josef Křížek na téma 'Vřchní lidé mají ro na vozíčkách'. Foto: archiv Miroslava Řepry.



Hala strojírenství československého pavilonu na Expo 58 architektůcky navřzná Františkem Tródstrem. Plastické řešení strojů – Zdeněk Kovář, v pozadí malované panneau Ladislava Gudery. Foto: Jaroslav Doletza, Repror: Danieľy Kramerová.



Expo 58, oddíl skla a keramiky – vřivo prostorová vitřáž Jana Kotíka Slunce, vzduch, voda, vřravo interiérová fontána Adolfa Benše, Jaroslava Kadřice a Dany Hřiblové.
Foto: archiv Miroslava Řepry.



Kaplanova turbína – symbol úspěchu československé vodní energetiky před československým pavilonem na Expo 58.
Foto: archiv Miroslava Řepry.



Průčelí československého pavilonu Expo 58 s plastikou Nový věk Vincence Malkovského. Foto: archiv Miroslava Řepry.

oslabuje tlak na politickou agitaci, tak z vývoje výstavnických praktik v průběhu necelého desetiletí mezi oběma výstavami.

Prezentační pilíře – strojírenství a kultura, audiovizize

Tematickým téžistiém bruselské expozice, ztělesněným před vstupem do pavilonu Kaplanovou turbínou, a hlavně pak expozicí následující vstupní halu, bylo československé strojírenství a energetika²⁰ prezentované originálními stroji a přístroji, povrchové estetiky upravenými do podoby uměleckých exponátů²¹ a dynamizované moderní výstavní grafikou, světelnými efekty, projekcemi. Vedle vodní energetiky byl důraz kladen především na jadernou energii v duchu navrhovaného hesle: „Československo, země ležící na uranu“²²

Miroslav Galuška v knize přibližující zrod, podobu a úspěchy československé expozice²³ popisuje, jak zadavatelé a autoři při úvahách o cílové skupině soudobého vyspělého severoamerického či západního publika dospěli k potřebě změny schématu – československé strojírenství 60. let už dávno nedrží krok se špičkou současného vývoje a není možné se o jeho prezentaci opřít. Viz zápis z jednání Kulturního poradního sboru z 5. 8. 1965: „Vzhledem k tomu, že na výstavě máme být reprezentováni tím nejlepší, co máme, je sporné, zda průmysl má být vůbec vystavován.“²⁴ Navíc, jak se začíná ukazovat například na úspěchu funkcích exponátů v americkém pavilonu nebo na oblíbě audiovizuálních atrakcí v Bruselu, a jak je markantní v Montrealu, kdy se státy nepředhánějí výrobky, ale způsoby prezentace, vystavování statických přístrojů je v roce 1967 již anachronismem. Strojírnické je tak v československém pavilonu představeno jen několika málo exponáty v oddílu *Symfonie*²⁵ a v rámci ekologicky tematizované expozice *Proměny*²⁶ a objevuje se jako náplň Svobodova diapolyekranového představení obsahujícího stovky záběrů, tedy v aktuálním audiovizuálním zpracování.

Do velké míry atraktivně prezentovanou průmyslovou tematiku následovala v Bruselu expozice historického i současného skla – dle návštěvnické i odborné

220

reflexe jeden z vrcholů československé prezentace. Působení exponátů umocňovalo dynamické a vzdušné architektonické řešení Josefa Saala a Josefa Svobody pracující s netypickými obrysy a zkosenými tvary. I autoři montrealské expozice sazi na tradiční reprezentační artikl, ²⁷ s nímž se Československo úspěšně představilo již například na *Výstavě dekorativního a průmyslového umění v Paříži* v roce 1925, Světové výstavě v roce 1937, na IX. milánském trienále v roce 1957 i na velké výstavě *Československé sklo* v Moskvě v roce 1959.²⁸ Obecenstvo v Montrealu má opět možnost ocenit vzdušnost, transparentní instalaci skla, misty využívající světelných kontrastů. Díky rektangulárnímu tvarování působí montrealská expozice skla klidnějším a statictějším dojmem než bruselská instalace. Inovativní je prvek prostupnosti exteriéru a interiéru, dosažený instalací skleněných exponátů poblíž celoprosklených stěn pavilonu, kde lze exteriér pozorovat průhledy přes částečně transparentní skleněné exponáty, a především prostupováním sousedí René Roubíčka stěnou pavilonu. Zdůrazněno je tu propojení přírodních prvků (například prorůstáním travnaté plochy do interiéru) s umělým a uměleckým světem umnit.

Poněkud méně dotazena je v Montrealu koncepce průchodu pavilonem (kdy se na několika místech kumulovali návštěvníci), k čemuž došlo možná oddělením architektury pracující na exteriéru od autorů interiéru i změnami a komplikacemi při vzniku scénáře.

Vedle skla Československo v Montrealu staví na odív kulturu především v historické poloze významných uměleckých památek. Ty jsou zde, na rozdíl od Bruselu, představeny oproti dnešním standardům ochrany kulturního dědictví v autentické originální podobě (např. několik deskových obrazů Mistra Theodorika z karlíštejské kaple sv. Kříže, ukázky gotického sochařství, Věstonická Venuše, Braunovy, Bendlovy a Brokofovy sochy, transfer tresky V. V. Reinera).²⁹ Kromě památek a uměleckých děl křesťanského prostředí autoři expozice zahrnují do oddílu *Pozvání* i soubor autentických sakrálních předmětů zapůjčených Státním židovským muzeem v Praze (nástavce na tóru, rituální kořenky, pohár) jako doklad náboženské liberálnosti, bohatších sakrálních tradic a také s ohledem na zástupce komunity

20 Na reprezentativním potenciálu československého strojírenství byla založena již československá expozice v Paříži v roce 1937, kde zabíralo tři čtvrtiny výstavní plochy, a tvořil i hlavní náplň Brněnských veřejných pořádaných od roku 1955.

21 Stroje byly jednoduše povrchově barevně upraveny, batizován – funkční nukleární přístroj – byl opatřen modelným zaobleným sochařsky pojatým pláštěm. O dílce stojanu Kaplanovy turbíny, které technický element poskytl na estetický artefakt a prezentační prvky, Karel Čelák – Jan Wolleber, Modernizace, Československá prostrřednictvím vodní energetiky, in: Milena Bartlová, Jindřich Vybíral a kol., *Audiovizní státní Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Vysoká škola

22 Benešová – Šimůnková 2008, s. 84.

23 M. Galuška, *Československé Expo 1964–65*, kde se seznamoval s preferencemi publika i moderními výstavními postupy, viz Galuška 1968, s. 24–25.

24 Národní archiv, fond KKG 67.

25 Planetová převodovka, tryskový hydraulický stáv, rotor turbíny Skoda Pizeň.

26 Kulový čerčic vody a absorber průmyslových plynů. Tato expozice byla divácky hodnocena jako nejmeně atraktivní.

27 V letech 1970–1985 realizoval n. p. Vystavnickví celkem 2 614 expozic; jejichž jednotlivým prvkem je dominantní úloha vizuální informace a hojně užívaní skla ve výstavním fundusu, Jiří T. Kotálik, *Vystavnickví*, in: Zdeněk Hložek (ed.), *Česká architektura 1945–1995*, Obec architektú, Praha 1995, s. 141.

28 Jej autoři měli za úkol být jistě podřadnou odlišak návštěvníky současně Americké národní výstavě představující úspěchy americké výroby. Viz Susan E. Reid, „Our Kitchen is Just as Good“ Soviet responses to the American National Responses in Moscow, 1959, in: David Crowley – Jana Pavitt (eds.), *Cold War Modern: Design 1945–1970*, V&A Publishing, London 2010, s. 154–161.

29 Už v době montrealské výstavy historici umění vystavování originálů kritizovali, viz Galuška 1968, s. 59. Bohuslav Slánský v dopise adresovaném Kanceláři generálního komisaře z 20. 4. 1967 popisuje hrůzy zážitek z tiskové konference, při níž některé účastníci sáhli na obrazy Mistra Theodorika a jeden se snažil odlopuout reliéfní ozdoby (Národní archiv, fond KKG 67). Ke způsobu vystavování deskových Theodorikových obrazů se kriticky vyjadřovali Jiří Kotálik (Záznam o jednání s dram. Kolářem v záležitosti vystavování pojednávaného celku „SIN STRALET“ ze dne 20. 5. 67) a předala levočského oltáře, zakládající listina Univerzity Karlovy či Janěky kodek byly předány v replice.

z řad severoamerických návštěvníků.³⁰ První prezentační strategii je tak možnost přímého setkání s fyzickou autentickou originálními uměleckých děl a historických exponátů.

Montrealický pavilon je hodnocen vesměs pozitivně pro krásu historických a současných exponátů, kultivovanost a výip instalace, a především pro okouzující, technicky inovativní a zábavné audiovizuální programy, které tvoří druhy pilíř československé výstavní strategie.³¹ V bruselské Laterně magie a polyekranu jde o první významnější realizaci na poli divadelní a filmové syntézy a práce s obrazovou simulací. Již před rokem 1958 se v divadelních inscenacích režiséra Alfréda Radolfa a scénografa Josefa Svobody objevuje filmová projekce, a nová disciplína se tak rodí postupně. V Bruselu už audiovizuální realizace dosahují celistvosti a začínají být chápány jako nový typ uměleckého vyjádření. Ten je pak (do jisté míry umělecky, ale především technologicky) rozvíjen spíše jako samostatný druh představení (laterna magika), nebo jako součást komplexního působení velkých výstavnických podniků. Simultánní projekční prvky se uplatní po Bruselu například na monumentálních propagandistických přehlídkách *Československo 1960* v Moskvě a Praze. Pro pražskou výstavu vytváří František Tröster plastický světelný objekt *Hvězda pěšičky* ve výši třípatrového domu. Pražská i moskevská výstava svou opulentností vzbudila domácí kritiku pro samoučelnou instalační efektnost, kdy světelné a zvukové efekty potlačují samotné působení exponátů.³² Audiovizí je na jmenovaných přehlídkách typicky užívána, jako i v řadě následujících výstavních podniků,³³ v rámci vysoce ideologických, agitáčních výstav.³⁴ Iluzivnost výstavní metody tu vhodné vyjadřuje obecnost poselství i jeho vzdálený vztah k realitě života v ČSSR. Metodu samu je ale možné samozřejmě použít i k prezentaci méně problematické ideologie (kupříkladu humanistické protiválečné poselství Le Corbusierovy, Varéseovy a Xenakisovy expozice objednané firmou Philips v Bruselu v roce 1958) nebo volněji ve službách poezie (například představení *Otvření studánek*, za něž byl ovšem Alfréd Radok v roce 1960 zbaven funkce uměleckého vedoucího Laterny magiky).

Svobody i Činčerovy realizace v Montrealu jsou oproti bruselským počátkům výrazně propracovanější. Diapolyekran mnohonásobně rozvíjí princip multiplikace, polyvizně obohacuje zážitek o práci s prostorem a různými tvary projekčních těles.

30 Na rozdíl od jiných zahraničních prezentací cestovní předemky do Montrealu bez doprovodu odborného pracovníka muzea, Česká tehdejšího ředitele Viléma Bendy byla označena za nezáhodnou. Za informace odklují dr. Magdó Veselešák z Zidovského muzea v Praze.

31 Dokladají například výstavy z La Presse, Montreal, New York Times, Sherbrooke Record, Quebec Montreal Star, Globe and Mail, New York, a mnoho dalších. Národní archiv, fond MKK 67.

32 Tento jev kritizuje např. Miroslav Kivner, *Estetika nových umění*, Svoboda, Praha 1970, s. 50.

33 Např. Československo 1970, Moskva (1970), 50 let KSČ, Praha (1971), 50 let SSSR, Praha (1972).

34 Podobně ale ve službách jiné ideologie fungovala audiovizuální představení Jaroslava Fritce, vytvářené v 70. letech pro prezentaci vládnoucí dynastie a státních reform v Íranu. Viz Daniela Kramarová, *We Sell Dreams: Work Commissioned by the Shah of Iran from Czech Artist in the 1970s*, Umeni, 2013, roč. 61, č. 4, s. 341–355.

Obrazová náplň se pohybuje na hraně sofistikované propagační iluze a poezie. Kincautomat vede paralelismu filmové a herecké akce přináší motiv interaktivity a intenzivnějšího propojení performance s diváky. Oproti estrádnímu představení bruselské laterny tu jde o dějový útlar, který baví humorným podáním a také divákům umožňuje odpočinout si od umění i poezie u obecného civilního příběhu. Jako v Bruselu jsou audiovizí jednou z nejpobulárnějších součástí československé expozice, ale práce s projekcemi a zvukovými prvky se objeví na mnoha místech výstaviště. „Expo 67 je celulóidovým městem,“ hlásá titulok časopisu *Time*, a československé audiovizí tu patří k nejzajímavějším.³⁵ Autoři montrealické expozice tak užívají dva principiálně odlišné výstavní postupy – přímé prezentace uměleckého a historického originálu a vyvolání zážitku virtuálními prostředky pomocí sofistikovaných projekčních a zvukových zařízení. Pokud jde o výstavní stylouvu čistotu, tato dvojdomost ubírá patrně na působivosti celku,³⁶ mohla ale možná pomoci zasáhnout širší spektrum obecnstva světové výstavy.

Od veletrhu k vystavení ideji

Světové výstavy v průběhu 20. století výrazně proměňovaly svůj účel a podobu od veletržních průmyslových přehlídek – ve kterých byly jednoduše aranžovány rozmanité výrobky, stroje i umělecká díla – k expozicím založeným spíše na konceptu prezentovaném komplexními výstavnickými postupy. V Bruselu končí tradice bodování přihlášených exponátů (vedle uměleckých děl především spotřebních výrobků). Přes potřebu prezentovat stovky výrobků, úspěchů, faktů a ideologických postulátů se ale tvůrci do jisté míry snažili o celistvou koncepci a zábavnou podívanou. O to se zasloužili už scénarista Jindřich Santar při komponování návštěvy expozice jako zábavného krátkého výletu do Československa, a především tvůrci interierů se scénografickou zkušenosť (František Tröster, Josef Svoboda), pracující ve svých řešeních expozic s různými smyslovými zážitky, změnou rytmů, zapojením filmových záběrů, moderní výstavní grafiky. Zásadní je promyšlená koncepce vedení diváka expozicí a práce s proměnami podnětů, změnami tempa. Nejen exponáty, ale především způsob prezentace je jedním z klíčů československého úspěchu v Bruselu, z něhož čerpá rodící se československá výstavnická škola prezentující se ve vrcholné formě i v Montrealu.

Na montrealské světové výstavě se i v souvislosti s obecním posunem v umělecké a obecněji teoretické oblasti těžiště posouvá k vytvoření zážitku, prezentaci země, tématu, korporace prostřednictvím kompozice smyslových zážitků, často spoluvytvářených moderními audiovizuálními prostředky. K vidění nejsou především

35 Viz Anna Jackson, *EXPO, International Expositions 1851–2010*, V&A Publishing, London 2008, s. 96.

36 Jeden z týmů architektů čs. pavilonu v Osace Viktor

Rudiš hodnotil například s despektem montrealický pavilon jako mélange (Rostislav Švácha, *Architekt Viktor Rudiš. Uletělí noviny*, 1998, roč. 9, č. 35, s. 10).

ale komponované expozice. V československých přípravných materiálech se objevuje: „Pojem exponát má však širší význam nežli prezentace obvyklého trojrozměrného předmětu, na jakou jsme zvyklí z různých výstav a veletrhů. Zde půjde v prvé řadě o výstavu idejí, nebo lépe řečeno o výstavu zhmotněných idejí.“³⁷ V učebnici výstavní tvorby pro posluchače Fakulty žurnalistiky píše ještě v roce 1984 Lubomír Šilhavý o progresivním pojetí výstav v podobném duchu; hovoří o „čtvrté generaci výstav“, která „je přechodem k, nevýstavní formě“ [kurzíva, L. Šilhavý], v níž rozhodujícím článkem není exponát, anebo jeho komplexní předvedení, avšak ústní, obrazová, zvuková a jiná informace.“³⁸ „K rozvoji této moderní a účinnější výstavní praxe přispěla do značné míry československá výstavní tvorba, která včas přenesla těžiště z vystavování předmětů na vystavování myšlenek.“³⁹ Toto pojetí nazývá „veletrhem idejí a systémů.“

Jak jsme ovšem viděli, v československém pavilonu v Montrealu ideje zhmotnělé audiovizuálními prostředky doplňuje rovnocenným způsobem setkání s faktickou exponátů. Tato dichotomie, nebo dokonce častěji mísení výstavnických strategií, je charakteristická i pro výstavnickou praxi v průběhu 60. let i následujících desetiletí. Silný audiovizuální proud je průběžně podrobován odborné kritice.⁴⁰ Jeden z kvalitních příkladů střízlivější koncepce, založené na působení samotných exponátů, představovala například expozice Československa na XII. milánském trienále (1960, scénář Jan Kotík, architekt Ivan Sova), zdůrazňující funkčnost a čistotu instalace. Primé působení uměleckých děl je klíčové i v Československém pavilonu v Ósace. Ide tu o bezprostřední setkání s dílem, kdy lze zároveň legitimně uvažovat o „zhmotnění idejí“ prostřednictvím artefaktů. Ve výstavnictví následujících desetiletí do současné doby pokračují obě prezentací strategie – audiovizuální, založené na vyspělejších možnostech virtuálních technologií, i proud akcentující nenahraditelnost přímého fyzického zážitku a setkání.

Může být Expo progresivní?

Scénář československé expozice v Bruselu vznikl jako kompromisní útvár spojením prvků původního libreta mladých architektů libereckého Sialu, Miroslava Masáka, Otakara Binara a Lidmily Švarcové, a jimi přizvaných přátel Václava Havla a Pavla Juráčka, s řešením zkušenejší scénářisty dosazeného Kancelářů generálního

37 Viz Zápis ze zasedání Kulturního poradního sboru, 5. srpna, 1965. Národní archiv, fond KSK 67.

38 Lubomír Šilhavý, *Výstavy a výstavní akce. Vybrané otázky metodiky řízení a ideového zaměření výstavní činnosti*, Slatkovičova nakladatelství, Praha 1984, s. 20.

39 Ibidem, s. 30.

40 Už brzy po montrealské výstavě, v roce 1968, Barbara Spitzová vyřizovala výstavám zdůraznění

komisaře, Václava Jasanského, podílel i mimo jiné i na bruselské expozici. Výsledný zkomponovaný scénář byl v jednáních Kanceláře podrobován výrazné kritice – například Sergej Machonin na schůzce kulturního poradního sboru na téma Jasanského scénáře dne 19. 5. 1965 poznamenává: „Když čtu názvy [inspirované Symfonie, trochu mne obestřírají mráčky, protože to je právě ta všeobecná romantická banalita, která nemůže přinést světu nic nového.“ Dále zdůrazňuje neprůbojnost a neaktuálnost koncepce: „A když už jsem u té světovosti, máme přece tak světové zjevy, jako je Hašek, Čapek, anebo v jistém smyslu nám patřící Franz Kafka, máme špičkové výkony v současné kinematografii... A to nemluvíme o našem moderním výtvarném umění, o takových jménech, jako je Kolář, Kotík, Medek, Fuksa, Koblasa, Seydl, Precilík, Janeček atd.“⁴¹ Pokud jde o současné výtvarné umění – bylo v československé expozici zastoupeno velkou kolekcí současného autorského skla v státem oblibené dekorativní poloze setkání uměleckého řemesla s autorským projevem sklářských umělců. Zcela volná tvorba je pak zastoupena sochařskou kolekcí současného aktuálního sochařství v předpoil pavilonu (Rudolf Uher, Vladimír Janoušek, Milošlav Chlupáč, Karel Hladík, Zdeněk Palcer), z boků pavilonu (Eva Kmentová) či na terase (rozměrná pohyblivá plastika Jiřího Nováka, geometrická prostorová kompozice Stanislava Kolibal), filmové umění do jisté míry prezentovaly audiovizuální projekty.

V této souvislosti vyvstává ale obecnější otázka, zda československá expozice byla – a v podstatě zda vůbec mohla být – stejně intenzivním projevem tvůrčího uvolnění, jako se odehrávalo v soudobém filmu či výtvarném umění, zda přes svou úspěšnost a progresivnost především v oblasti audiovizuace nejde o žánr konzervativnější, spojený s komerčními a reprezentativními úkoly. Cílovou skupinou autorů expozic světových výstav je široká veřejnost, principiálně protikladná vůči exkluzivitě avantgardy. Masy návštěvníků mají být informováni, spíše ale přesvědčováni, utvářeni, a především baveni. Informační a ideologický propagační funkci vytěsňuje v průběhu pořádání světových výstav zábavně komerční nastavení.⁴² Projekty nejsou předkládány kritickému úsudku, mají být komplexním smyslovým zážitkem. Snadněji než uměleckou inovaci jsou návštěvníci schopni stráviti méně komplikovanou zábavu podanou v podstatě standardizovanou formou. Překvapení může být drobným oživením známé a srozumitelné struktury. V samotném výstavnickém žánru jde o zvláštní segment – vzhledem k nákladnosti náročnosti a politicko-reprezentativnímu zatížení akci jsou expozice výsledněl mnohostranných a často konzervativních tlaků.⁴³ Finanční prostředky na ně jsou ale většinou s menšími výstavami nesrovnatelné a v případě šťastné konstelace kvalitních autorů, celistvé koncepce a vstřícného přístupu zadavatele může vzniknout svěbytné umělecké dílo.

41 Národní archiv, fond KSK 67.

42 Text Guye Deborda Společnost spektakulu, vydání Poprve právě v roce 1967, připomíná v souvislosti s montrealskou expozicí a posunem od informace k reprezentaci

43 Umělečnost architektonické koncepce dk pavilonu v Montrealu je tak výslednicí střízlivé ekonomické a praktické úvahy.



Reprezentační prodejna v československém pavilonu na Expo 67. V kontrastu k expozici jsou díla k prodeji neinstalována mnohem tradičněji. Foto: (c) ČTK/Jiří Finda.



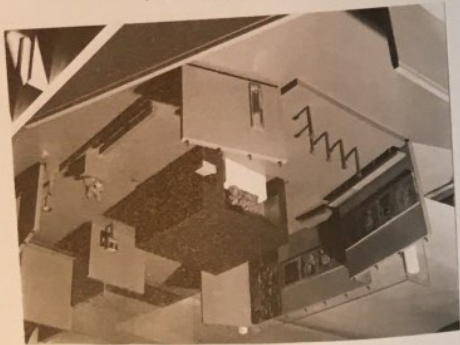
Klub krajanů v pavilonu ČSSR s díly Zbyňka Sekala, Jana Zrzavého a Josefa Šimy. Foto: (c) ČTK/Jiří Finda.



Miroslav Galuška provádí pavilonem Jacqueline Kennedyovou. Foto: archiv Mileny Galuškové.



Delegace prezidenta Antonína Novotného s chotí prochází v doprovodu Viléma Havelky z Kanceláře generálního komisaře Polyvizí v oddílu Symfonie. Foto: (c) ČTK/Jiří Finda.



Model úvodní Sine stáletí. Foto: archiv Mileny Galuskové.

Daniela Kramrová



Kopie gotického oltáře v Sini stáletí. Foto: archiv Muzea umění Olomouc (fond Miroslava Řepy).



Sina stáletí, originál gotických soch a malieb Mistrs Theodorika. Foto: archiv Muzea umění Olomouc (fond Miroslava Řepy).



Československo na světových výstavách v Bruselu a Montrealu



Miroslav Galuška povazí Josefa Lenártu sekcí Inspirace. Foto: archiv Mileny Galuskové.



Prezident Novotný si prohlíží expozici Inspirace v první etře pavilonu. V pozadí dekorativní paneau Antonína Špála. Foto: (c) CTK/Jiří Fínda.



Skleněná plastika Václava Ciglera v oddílu Tradice. Foto: archiv Muzea umění Olomouc (fond Miroslava Řepy).



Vitráž Jaroslavy Brychtové a Stanislava Libenského v Síní státek. Foto: archiv Muzea umění Olomouc (fond Miroslava Řepy).



Rolaž Votrvalost Jiřího Koláře, v popředí, plastika Stanislava Kolbala Pocta Japonsku na Expo 70. Foto: archiv Muzea umění Olomouc (fond Miroslava Řepy).



Vstupní část československého pavilonu na Expo 70 v Ósace, v popředí Skleněný mrak René Roubíčka. Foto: archiv Viktora Rudíše.



Hlavní expozitní československého pavilonu na Expo 70 – Řeka života Jaroslavy Brychtové a Stanislava Libenského. Foto: archiv Muzea umění Olomouc (fond Miroslava Řepy).

To je dle mého názoru případ československé expozice na Expo 70 v Ósace. Architektonické řešení úzce provázané s vnitřní koncepcí a uměleckou náplní kolektivní brnenských architektů Viktora Rudíše, Vladimíra Pally a Aleše Jenčeka před současnými poroty představilo našťásti ve vrcholném období Pražského jara v srpnu 1968, jen několik dnů před okupací. Neohromovalo výrazným gestem, ale subtilností a minimalismem korespondovalo s estetickou hostitelské země, světelností a průzračností tvořilo vhodný rámec plastických, především skleněných exponátů. Filozoficko-literární pojetí námětu básníka Jana Skácela a tehdejšího ředitele brnenského Domu umění Adolfa Kroupy se podařilo vyjádřit vnitřní náplní expozice, koncipované ve spolupráci umělců – Stanislava Libenského, Vladimíra Janouška, Čestmíra Kafky a scénografa Vladimíra Nyvty – společně s podstatě výtvarně na působení uměleckých děl. „Vystava sama není jen souborem zajímavých solitérů, ale je komponována na základě scénáře jako dramatický útvar s určitou myšlenkou, které je podřízen jak výběr, tak i charakter exponátů,“ napsal Čestmír Kafka.⁴⁴ O vztahu k předchozím expozicím hovoří architekt Mikrosław Messák, který se jako člen poroty podílel na výběru architektonického řešení: „Náš pavilon neopakoval vědecké nápady Bruselu nebo Montrealu, vystavili jsme životní pocit, myšlenku.“⁴⁵ V téměr ideální konstelaci umělecko-filozofického propojení tak vznikla existenciální výtvarná meditace na téma času, i aktuálně citěného ohrožení, nikoliv dříve oblíbené lehké nezávažné představení.⁴⁶

Závěr: od jarmarku s počátky stylu přes suverénní rutinu k umělecké koncepci

Po stylové stránce bruselský pavilon charakterizuje mix schematizovaného realismu s abstrahujícími kompozicemi, folklórně inspirovanými prvky, dynamickou grafikou. V pokusu o jednotnou koncepci, prostorové a časové vedení pohybu návštěvníků i v scénografickém pojednání některých celků a zapojení audiovizuálních principů se objevují prvky moderního výstavnického pojetí. Zároveň Brusel přináší širší stylovou vlnu. Ta však není totožná se způsobem prezentace v pavilonu, souvisí spíše s otevřením se západní kultuře a dědičtí avantgardy a s využitím světové výstavy a našeho úspěchu na ní ke vzkrášení aktuálního designu v řadě odvětví.

⁴⁴ Čestmír Kafka, Popis pojetí a obsahu 65. expozice v Ósace, 17. 2. 1969, Národní archiv, nezpracovaný fond KGK, citováno in: Terezie Nekvindová, Výstava umění výtvarníků, Československé pavilony na Expo 1967 v Montrealu a Expo 1970 v Ósace, diplomantní práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, Praha 2014, s. 114.

⁴⁵ Citováno v publikaci Mikrosław Messák – Terezie Nekvindová – Matriála Pražanová (eds.), Viktor Rudíš, Ósaka, Česká komora architektů, Praha 2011, s. 18, kde lze nalézáte reprezentativní informace o československém pavilonu v Ósace, mimo jiné

⁴⁶ I o řadě progresivních umělců, výtvarníků díla pro Československý pavilon, pro něž tato zakázka představovala na dlouhou dobu poslední prezentáční možnost.

⁴⁶ Na výrazném působení aktuálních uměleckých děl je založena i například španělská expozice na světové výstavě v Paříži v roce 1937 podporované vládou jako prostředek mezinárodního uznání španělské republiky, na níž pracovali například Julio González, Joan Miró, Alexander Calder, Pablo Picasso a byli zde promítány filmy Luise Buñuela.

Montreal už podobný informacní a stylový průnik nepřináší a následnou stylovou vlnu nevytváří.

Montrealská expozice vybrušuje výstavnické prostředky, rozvíjí dříve představené audiovizuální instalace. Československé výstavnictví zde od Bruselu zdokonaluje osvědčenou prezentační strategii zábavné prezentace kulturních highlightů, tradici a kapky průmyslu. Poválečná generace návštěvníků Montrealu, uvylá na určitou materiální i estetickou úroveň, ocení vtip a civilnost, individualistickému naladění vyhovuje interaktivita Kinoautomatu (nebo alespoň její iluze). Oproti experimentálnímu duchu Bruselu zde převládá kultivovaná suverenita, dynamiku nadržuje stridná elegance. Tato distingovaná dokonalost je opět svého druhu nahrazuje podobně jako u československé expozice v Bruselu, ale i u většiny prezentací iluzí. Podobně jako u představení s malým vztahem k životní realitě země, Montrealská expozice opouští půdu přímého tvrzení zkrácených faktů a ideologie a posunuje se do subtilnější, umělečtější polohy.

Z výstavnického hlediska je montrealská prezentace rozkročena mezi dvěma expozičními trendy – virtuální iluzivností a autenticitou přímého kontaktu – které své aktuálnosti dodnes nepozbývají. Oproti ósacké expozici není stále koncepce expozice ucelená. Z hlediska důležitosti autonomie uměleckého vyjádření, růstu role uměleckého projevu na úkor veletržní prezentace výdobytků a ucelenosti koncepce, lze na vztah Bruselu a Montrealu pohlížet jako na postupy kvalitativní vývoji se završením prostřednictvím pavilonu v Ósace, koncipovaným jako celistvé umělecké dílo. Oficiální politická propaganda se od Bruselu zjemňuje, výstava z roku 1967 se snaží o potlačení ideologičnosti ve prospěch kulturní prezentace, v roce 1970 pak v Ósace umělečky integrovaná ideologie tvoří obecněji existenciální, a zároveň vzhledem ke změně politické situace aktuální subversivní poselství proti okupaci Československa.

Je možné ale uvažovat, zda se bruselská expozice zapsala do československého po(d)vědomí z uvedených expozic nejvýrazněji jen díky geografické blízkosti a iniciačnímu momentu otevření a prvenství. Počátek oslavované výstavnické éry v Bruselu – oproti suverénnímu až rutinnímu vrcholu v Montrealu – je jako každý začátek přitažlivější svou energií, hledáním, otevřeností. Elán nových začátků, ambice nového komplexního životního stylu spojeného s novou výraznou stylovou vlnou, kontrastuje s montrealskou elegancí a vtipem i existenciálním patosem Ósaky.