

VÝSTAVNICTVÍ V ČESKOSLOVENSKU – EXPERIMENT A POEZIE, OBCHOD I PROPAGANDA

ČESKOSLOVENSKÁ EXPOZICE NA MEZINÁRODNÍ
VÝSTAVĚ EKSPLOZIVNÍ ÚJEHŮ V PARIŽI, 1935
JAKÉ EPICKÉ MĚŘENÍ NA SLOVANSKOU ZEMĚDĚLSKOU
VÝSTAVU V PRAZE, 1945-1948
VÝSTAVNÍ ÚVNA EXPOZICE SLOVANSKÝCH ZEMĚDĚLŮ
PŘI PŘÍJÍZDĚ DO PRAHY
MUSEUM MODERNEHO UMĚNÍ



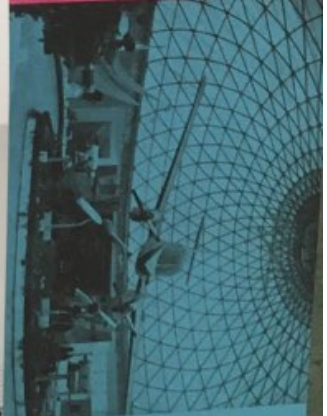
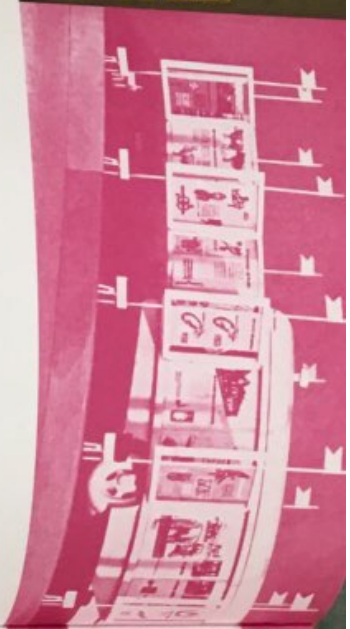
ČESKOSLOVENSKÁ EXPOZICE NA MEZINÁRODNÍ
VÝSTAVĚ ÚJEHŮ A TECHNICKÁ V MODERNÍM ŽIVOTĚ
V PARIŽI, 1937

1. Tímto konceptem se čtyři státní umělci obklopují
prostorůvých a podléhá technickým úkolům, až do
podstaty druzích státní byly výstavou výstav
dokumentace na filmový materiál Fotografické
vše viděly například v roce – jako dříve
dokumentace moderním i jako ilustrace v časopisech
Archiev státního podniku Výstavnictví, v němž
byly složky dokumentace dílčích výstav se
diferenciální obklopují, se technické modernizací.

Vývoj a podoby výstavních prezentací v poválečném Československu i expozice představované na me-
zinárodním fóru jsou spjaté s dobovým politickým klimatem s ideou výstavy jako nositelky
ideologického poselství. K pokusu zachytit jejich proměny a určující tendence je však třeba
přistupovat s vědomím určitých limitů. Výstavy jsou totiž – podobně jako divadlo – synte-
tickým „zážitkem“, na jehož celkovém působení se podílí množství ideových i materiálních
složek – libretto a scénář, prostorový koncept, architektura, výtvarní scenografie, exponáty
a způsob jejich prezentace, vztahů a kinetické efekty a další. S divadlem je spojuje i jeden
výrazný společný handicap – pomíjivost. Krátkodobá výstava po určité době zaniká a při
jejím studiu jsme odkázáni na sekundární dokumentární materiálu. Ten zprostředkovává
do značné míry nezachytitelný a nepřetloupytelný vjem, časové kontinuum pohybu výstavním
prostorem a zážitek s tím spjatý. Jediným běžně dostupným dokumentem, který alespoň
částečně zachycuje celkovou podobu, detaily a atmosféru expozic, jsou fotodokumentace
jejich úrovně, množství a kvalita ale kolísají a v některých případech dokumentace chybí
úplně.¹ Tento fakt, při absenci scénáře a schématu jejich architektonického řešení či podoby
dalších složek, znesnadňuje studium výstav a limituje možnost zhořdnosti je.



HISTORICKÉ OHLEDNUTÍ



Úspěšný koncept a podoba československého pavilonu na EXPO 58 navazují na dlouhou tradici, významné mezinárodní výstavní akce, na zastoupení Československa na světových výstavách i na poválečné tematické a oborové výstavy a reprezentativní akce. Tak jako ostatní umělecké obory se poválečné výstavnictví výrazně opírá o přínos domácí i světové meziválečné avantgardy

K velkému rozvoji výstavnictví, které se pozvolna etablovalo jako samostatná výtvarná disciplína, došlo ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století, kdy narůstal počet různých mezinárodních, národních a oborových osvětových a obchodních přehlídek a výstav. Výstavnictví chápánému jako experimentální oblast na pomezí architektury a scénografie se věnovali avantgardní architekti a výtvarníci. Zkoumali v menším měřítku a levnějších materiálech nové postupy, konstrukce, na státech pavilony ověřovali užité nových materiálů a technologické postupy, konstruovali jako interdisciplinární syntetické kategorie, spojující technické a umělecké prostředky, zadávající typografii, scénografii, fotografii a filmovou projekci, souznívající s avantgardním dírazem na technickou dimenzi skutečnosti a s tendencí k nahrazení tradičních uměleckých prostředků novými technologiemi.² Syntéza nejrůznějších uměleckých výtvarných prostředků v *Pozití pro pět smyslů*³ byla klíčová pro jednoho z hlavních mluvčích české avantgardy Karla Teigeho. Demokratizace bylo výstavní umění blízké avantgardnímu voštiní po likvidaci vysokého umění, vytvoření nového umění přístupného masám, spojeného se životem – snaze dát umění všem. Výtvarníci se vedle návrhů a instalací pokoušeli zpracovat problematiku výstavnictví i teoreticky a snažili se definovat základní pravidla úspěšné výstavní prezentace jak z výtvarného, tak z psychologického a sociologického hlediska. Mezi dvěma póly výstavních konceptů – efektním, orientovaným na scénografické postupy, atrakce a dekorativismus, a střízlivým, racionálním a věcným, podávajícím řešení prezentaci samotné informace a exponátů, – se otevřel prostor pro široké spektrum architektonických a scénických experimentů. Dobové výstavní stavy a instalace zabíraných umělců a architektů Lazara El Lissického, Herberta Bayera, László Moholy-Nagy, Fredericka Kiesera, Le Corbusiera, Waltera Gropia či Miese van der Rohe přinesly v novém dynamickém oboru to nejpokrokovější jak v práci s prostorem, architektonickými a scénickými prostředky, tak v integraci techniky a technologií, filmu, fotografie, fotomont

VÝSTAVNA VYVOU VEŠPERU, ZEMĚ A DĚVČKA V PRAZE 1953-1953 PROSTOROVÉ ŘEŠENÍ JOSEF HEŠOUA, KAREL HOBEVY A KOLEKTIVU PRÁPÁČEKI TROJBY
HODILNÍ FORMA VÝSTAVY – VÝSTAVNÍ AUTORBUS, POKL. 50. LET
MÁJINÍ DÍLODÍČI BERNARDI, DEANICE ZMAČOVANI JAN NOVÁK, JOSEF BURJÁNEK
III. VÝSTAVNA ČESKOSLOVENSKÉHO STROJLIDENSTVÍ V ŘEMĚ – LETECKÝ PAVILON, 1957
INSTALACE ČESKOSLOVENSKÉHO SKLA NA XI. TRIENALE V MILÁNĚ, 1957 PROSTOROVÉ ŘEŠENÍ PRANTISSEK TROJSTER
soukromá sbírka



Československo zjednotilo od svého vzniku účast na zahraničních výstavách mezi významné sociální státní reprezentace.³ Největší podpoře se těšily mezinárodní přehlídky, které měly přiblížit mladou republiku na světovém fóru. Země chtěla demonstrovat svou demokratickou orientaci, otevření se světu a ambiciózní národní program. Bylo třeba vyzvednout to, čím je Československo zajímavé, oblasti, v nichž československý průmysl byl úspěšný. Prvním velkým úspěchem na mezinárodním významném přinos v širším mezinárodním měřítku. Prvním velkým úspěchem na mezinárodním fóru byla československá expozice na *Výstavě dekorativního a průmyslového umění v Paříži v roce 1925*.⁴ Godárův architektonický progresivní výstavní pavilon-rod se Štursovou pláňkou *Užástr* na pldí ve svém interiéru ukryval z výstavního hlediska přehlednou a světlou instalaci skla a tradičně řešenou expozici, připomínající reprezentativní interier vyzdobený šikovými uměleckořemeslnými díly v duchu poválečného eklektického národní-dekorativního stylu – art deco.⁵ V obecném smyslu tato výstava však znamenala zlom v dosavadní výstavní praxi a vedle tradičních obchodně uspořádaných expozic a různých aranžovaných napodobenin interierů přinesla první setkání s výstavním konceptem moderního typu (pavilon Léoni Nouveau od Le Corbusiera nebo Melnikovův ruský pavilon s interierem El Lisického).

Nové avantgardní tendence se v umění i ve výstavnictví šířily rychle. V československém meziválečném výstavnictví se mísily konstruktivisticko-poetické podněty s vlivy německého Bauhausu i funkcionalistickými postupy. Vedle významných zahraničních prezentací (výstavy uměleckého průmyslu a architektury Svazu československého díla v Ženevě, Bukurešti, Stockholmu, Miláno a Zürichu na počátku třicátých let, expozice Československa na světové výstavě v Bruselu v roce 1935, na milánském triennale v roce 1936, v Paříži na mezinárodní výstavě *Umění a technika v moderním životě* v roce 1937 a v New Yorku na světové výstavě v roce 1939) vzbudily pozornost domácího i zahraničního publika nejen s ohledem na expozici, ale i na progresivní prostorové a výstavní řešení některé domácí výstavní podniky. K nejvýznamnějším patřila rozsáhlá *Výstava soudobé kultury* v Brně v roce 1928.

K předním osobnostem, které se věnovaly výstavnictví z koncepčního i praktického hlediska, patřili architekt, malíř a designér Jiří Kroha (autor architektonického řešení *Výstavy svernických Čech* v Miladě Boleslavi v roce 1927, některých expozic na *Výstavě soudobé kultury* v následujícím roce v Brně a úspěšný architekt poválečných propagandistických výstav), čelny představitel brněnské expozice pamětníku Tomáše Bati v Zlíně z roku 1932, tvůrce mnoha pozdějších muzejních expozic a pamětníků a jedna z klíčových postav v pozadí podoby československé expozice v Bruselu), architekt a scénograf Antonín Heythum, podílející se na expozicích Československa v Bruselu v roce 1935, v Paříži v roce 1937. Společně s Kamilem Bočkem a s další věstavnou osobností – typografem, designérem, teoretikem Ladislavem Štursem – připravovali československou expozici na světové výstavě v New Yorku.⁶ Výchilni jinovani tvořivě spojovali zkušenosti ze svých prací v oboru architektury, typografie a scénografie s inspirací progresivními zahraničními výstavními expozicemi. Výjimečné místo mezi nimi zaujímá Ladislav Šturser, jako autor výstav Svazu československého díla a výtvarník největšího počtu významných zahraničních prezentací – jak uměleckých, tak hospodářských a obchodně orientovaných. V souvislosti s racionálním principem funkcionalismu se pokusil stanovit a systematizovat ideální postup při definování tématu, obsahu a podoby výstavy. Teoretické záležitosti uváděl do praxe, vytvářel diagramy výstav – prostorové modely⁷, na nichž si otevíral rozličné sekvence výstav a exponátů tak, aby na návštěvníky působily celk i detaily. Jeho snaha mířila k pojetí výstavy jako funkcionalistického gestaltumstverku, jehož součástí vedle instalace byly i dokonale promyšlené, stylové katalogy.

IDEÁLY A IDEOLOGIE – POWALEČNÉ OBDOBÍ

Po skončení války se v krátkém období regenerace zdálo možné a logické navázat kontinuitu jak s meziválečnou avantgardou, tak se soudobými světovými proudy. Obnova průmyslu i trhu v poválečné Evropě probíhala diferencovaně – už v roce 1946 se ve Victoria and Albert muzeu v Londýně otevřela veřejnosti velká přehlídka designu všech druhů sportovního zboží *The Britain can make it*. Na pověst nejvýznamnější evropské přehlídky užitého umění a designu navázalo v roce 1947 VIII. triennale v italském Miláně. Jeho hlavním tématem byla v souvislosti se svaznou situací rekonstrukce poválečné Evropy problematické životního prostoru, bydlení jako sociální problém, nová výstavba a urbanismus. Na československé expozici se podíleli František Cudr, Zdeněk Pokorný, Evžen Linhart a Václav Hlávský a vedle exponátů z oblasti užitého umění a průmyslového designu byly prezentovány i projekty litvovského koldomu a nové výstavy v Lídčích.

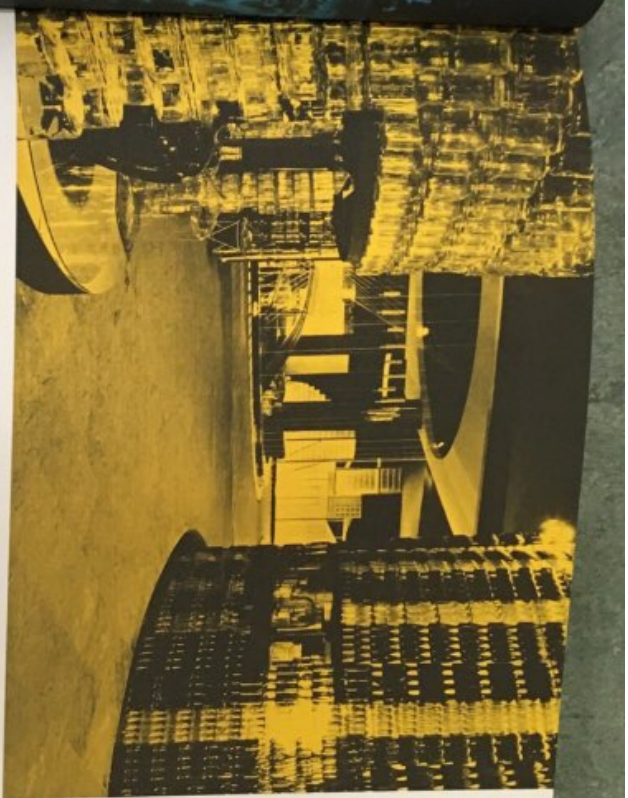
Násilný komunistický převrat přerušil stáží navázanou kontinuitu a direktivně obrátil zájem domácích výtvarníků východním směrem. Vedení strany po vzoru sovětské propagandy chápalo výstavy jako nedílnou součást kulturní a osvětové práce, jako praktickou a ideovou výchovu ke komunismu a jako součást ideologického boje. *„Každá výstava – bez ohledu na téma – je projevem vysoké politické, vedoucí ke zvýšení úrovně myšlení, estetického citění, vzdělání a informovanosti širokých mas.“*⁸ A obzvláště sátem zadávané a organizované populárně-naučné přehlídky byly považovány *„za monumentální formu názorné propagace vůle.“*⁹ Vedle výstav vznikaly k významným příležitostem (svezdy, oslavy svátků) a jubileím různé dekorativní a alegorické krátkodobé instalace a architektury s jasným ideologickým programem.

Výstavní expozitě se stali zejména dokladem pokroku a všechny složky prezentace měly sloužit podpoře a vystěžení ideologického charakteru hlavní myšlenky výstavy. Měly působit při přesvědčování a uvědomování – rychle, pochopitelně a jednoduše, na všechny smysly, na rozum i cit. V souladu s novou orientací došlo i k omezení zahraničních výstavních aktivit, zejména těch směřujících na Západ – Československo se sice dále účastnilo komerčních výstav a veletrhů, ale přednost měly uzavřeno za železnou oponou, bez přirozeného kontaktu se zahraniční konkurencí jak v oblasti výtvarků, tak způsobu jejich prezentace počínaje reklamou až po výstavní instalace.

V roce 1948 proběhla v Praze velká tematická expozice *Slovenská zemědělská výstava*, první velká domácí výstavní realizace s propagandistickým podtextem, úzce spjatým s problémem kolektivizace veskova (připravovaná od podzimu 1947). Její autor – avantgardistický architekt Jiří Kroha¹⁰ – zde ve spolupráci s více než čtyřiceti sochaři a sedmdesáti malíři a dalšími výtvarníky vytvořil expozici složenou z bizarní směsí výtvarných děl v rozptlet od realismu, přes abstrahující tendence k folklorismu dekorativismu. Instalace propojovala architekturu, umělecká díla, hudbu, divadlo a různé „atrakce“. Výstava se jednoznačně odklonila od funkcionalistické střízlivosti a snahy o přehledné a racionálně prezentované informace k co největšímu přístupnosti, zřetelnosti a překvapivým momentům a působila spíš dojemem fantsašnické přístřiznosti. Zdeněk Nejedlý ocenil, že Kroha rezignoval na vědecký přístup a „nahradil diagram obrazem jako ještě neznámým prostředkem, pochopitelně i nepřístupným divákovi“.¹¹ Umělecko-výstavní studio Atelier národního umělce Jiřího Krohy v čele s úspěšným a politicky protežovaným architektem pracovalo i na dalších úkolech, „v oboru architektury mimořádného významu“¹² – na velkých dekorativních zakázkách výstav, slavnosti a průvodů (např. slavnosti úprava Svezdového paláce pro IX. svezd KSC v roce 1949, slavnosti smutčení vyzdoba Španělského



DESIGNÉŘ BENJAMÍNKA NA VÝSTAVĚ ČESKOSLOVENSKÉHO SKLA V MOSKVĚ, 1939



MOZAIKOVÉ VÝSTAVNÍ STŘEDISKO V MOSKVĚ, 1958
 PROJEKTOVÉ TÝM: LEONID BRUNNER, THEODOR MANDELŠTAM, MAČKA, UDOLNIK, SELIMCHIN
 snímek: M. B. S. S.

¹³ Mj. 1952, vývoj reálnou, Zvezť a Zvezť v domě U Hyberntů v Praze, přípravný scénář k brněnské expozici Jiřího Sedláčka
¹⁴ Například poměry přehlídka 49 let KČP, konaná v roce 1963, v domě U Hyberntů, kterou architektury monumentální prezenci Jiří Čížka
¹⁵ Josef Balda, K problematice Estetického výstavby, Trn. A. 1988, 1996, č. 6-7, s. 161.

Poděstata léta probíhala ve znamení celé řady domácích tematických výstav, které měly za úkol po vzoru sovětských agitacích vystavních podniků ve velkých a finančně náročných expozicích „reálnou expozici, převážně obrázkovou a číselnými doklady správně monistický hodnotit vývoj světa“¹³. Expozice však s rostoucími možnostmi a technickými inovacemi zvolna uto- poroval dalším prostředkem vizuální komunikace. Tento trend silně významnou roli hrála nejen allegorická výzvěrná díla a symbolické expozice (např. v roce 1954 skleněný muž a umělec srdce na výstavě Zvezť vítěz nad smrtí), ale i vystavní grafika, která se nakonec v některých případech stala dominantní složkou výstavy (Chemie kolem nás 1958, Od úhli k atomu 1959). Pojetí expozice jako atraktivní komplexní podivné je aplikováno jak na populární-naučné, kulturní a umělecké výstavy, tak na výstavy s čistě politickou tematikou.¹⁴ Roznorodde tema- tické a propagandistické expozice proběhly v Praze i v menších městech, agitate pronikla i do nejzápadnějších koutů republiky. Průmyslnou formou mobilní výstavní propagace byly pojiždné autobusové výstavy nebo dokonce expozice zailaci, tzv. „výstavy do kufru“.¹⁵ Měly za úkol šířit protirealistickým snadno přepravitelného a sestavitelného seřazeného te- matického celku osvětu, zejména do odlehlejších míst a na venkov.

Ceskoslovenští politici si však v průběhu padesátých let stále výrazněji uvědomovali potřebu národní reprezentace, propagace domácích výrobků a komerčního úspěchu republiky v zahraničí. Oborů, v nichž bylo možno uvážovat o konkurenčnosti na západních trzích, nebylo mnoho. Programové mezi ně mělo alespoň v zemích socialistického tábora patřit strojíren- ství, které bylo od roku 1955 každoročně prezentováno na obnoveném brněnském výstavišti

formou strojírenských veletrhů, od roku 1959 mezinárodních. Mezi další perspektivy, kterým podporována oděví patřil především tradiční a úspěšný textilní a sklářský průmysl. Postupný vznik dalších oborových veletrhů v Praze, Českých Budějovicích, Litoměřicích, Plzni, Olomouci, Nitre a Trenčíně jednak přispěl k rozvoju výstavnictví jako specifického výtvorního oboru bezprostředně spjatého s obchodními hledisky, a zároveň pomohl ke i sátem řízení socialistické ekonomiky potřebuje propagaci a mezinárodní kontakty. Výsadní postavení mezi výstavními podniky měly účasti na zahraničních veletrzích. Na konci padesátých let se české výrobky a umění objevují především na řadě zahraničních veletrhů a výstav skla. První významná prezentace českého skla po roce 1948 se uskutečnila na XI. mezinárodním trienále v roce 1957 – po deseti letech od naší poslední účasti v Architekticko-uměleckém trienále v roce 1948. První významná prezentace českého skla po roce 1948 se uskutečnila na XI. mezinárodním trienále v roce 1957 – po deseti letech od naší poslední účasti v Architekticko-uměleckém trienále v roce 1948. První významná prezentace českého skla po roce 1948 se uskutečnila na XI. mezinárodním trienále v roce 1957 – po deseti letech od naší poslední účasti v Architekticko-uměleckém trienále v roce 1948.

Výsadní postavení mezi výstavními podniky měly účasti na zahraničních veletrzích. Na konci padesátých let se české výrobky a umění objevují především na řadě zahraničních veletrhů a výstav skla. První významná prezentace českého skla po roce 1948 se uskutečnila na XI. mezinárodním trienále v roce 1957 – po deseti letech od naší poslední účasti v Architekticko-uměleckém trienále v roce 1948.

První významná prezentace českého skla po roce 1948 se uskutečnila na XI. mezinárodním trienále v roce 1957 – po deseti letech od naší poslední účasti v Architekticko-uměleckém trienále v roce 1948.

První významná prezentace českého skla po roce 1948 se uskutečnila na XI. mezinárodním trienále v roce 1957 – po deseti letech od naší poslední účasti v Architekticko-uměleckém trienále v roce 1948.



ÚSTŘEDNÍ PAVILON VÝSTAVY ČESKOSLOVENSKO BRNO V PRAZE – METODA TŘETÍ METAFY V BRNO
ROZVÍPÁNÍ NA VÝSTAVĚ ČESKOSLOVENSKO BRNO V MĚSTĚ BRNO

Ale spousta část požadavků se splnila. I leden 1961, kdy vládním usnesením na místě dřívějších menších specializovaných organizací a družstev, zajišťujících přípravu celých výstavních podniků nebo jejich oborových segmentů (Výstavnictví, Dům výstavních stánek, Propagační tvorba), vznikl národní podnik Výstavnictví jako samostatná hospodářská organizace řízená ministrem kultury. Ve svých řadách sdružilo složky tvůrčí, organizační a výrobní a do jeho řad vstoupili výtvorní, architekti a scénáristé, kteří formovali podobu výstavních expozic na domnělých zahraničních veletrzích. Mezi nejznámější jmena spjatá s výstavnictvím tohoto období patří Radoslav Mlýnský, Bohumil Ulirch, Josef Jirčík, Vladimír Hora, Václav Šimice, Bohumil Rychlík, Dora Nováková, Stanislav Duda nebo Bedřich Votruba. Zatímco v roce 1960 ustavení podnik zahraničního obchodu Brněnské veletrhy a výstavy měl v kompetenci podniku komerční, národní podnik Výstavnictví se měl nadále věnovat podnikům státní reprezentace, kulturním, politickým i popularizačním výstavám. Toto rozdělení a samo ustavení národního podniku znovu potvrdilo úlohu, kterou vláda připisovala programu ideologického působení a výchovy větví vstev společnosti.

Na úspěchy EXPO 58 a zvláště pak prozatavování a úspěšného sklídkového umění bezprostředně navazovala celá řada úspěšných zahraničních výstav. K vystavnickým nejatraktivnějším patřila velkolepá expozice v moskevské Manež. Vznikla v rekordně krátkém čase na objednávku sovětské vlády jako protiva Americké národní výstavě, zahájené na konci července v moskevské Sokolniki. Sčítá architektonické řešení vzniklé na základě úzké spolupráce Jindřicha Sarraza s Franciskem Trostrem a rozmanitý skleněný materiál (technické, stavební, obalové, umělecké). Rozlišitelné prostory a rozmanitý skleněný materiál (technické, stavební, obalové, umělecké) stáli sklo i soliterní umělecké realizace) si vyzdaly velkorysou práci v monumentálním měřítku. Sklo se stalo stavebním materiálem i exponátem – zvýšené podsvícené komunikace, stavy ze skleněných tvarovek a dynamická světelná režie vytvořily nové skleněné interiéry a scénérie. V expozici byla vystavena čtít úspěšných bruselských děl a celková estetika na bruselskou estetiku navázala – například v podobě závěrečného světelného fotografického poutače Praha-Moskva, v němž výčové diagonály svíraly úzká trojúhelníková pole obklopující ústřední, nyní ne už dynamickou bruselskou, ale pěticipou hvězdu.

Na bruselskou expozici odkazovala všeobecná výstava Československo 1960 v přeneseném bruselském pavilonu v Parku kultury v Praze. Měla představit domácímu publiku celkový koncept i některé úspěšné expozity z Bruselu. Na její přípravě a realizaci se podílela čtít tvůrčího kolektivu EXPO 58, úloha hlavního scénaristy byla však tentokrát přidělena Adolfovi Hoffmeisterovi. Ačkoli výstava se výrazně lišily koncept (v pražské byl pro domácí publikum posílen ideologický akcent), mnohá prostorová řešení a expozity byly totožné nebo přímo navazovaly na bruselskou estetiku. Na úspěchy polyekranu a světelnou Trostrovu neono-technicistní kosmická konstruktivistická plastika propojená s projekci diapozitivů a filmů. Samotný polyekran byl pak promítán na trojúhelníkové plochy kaleidoskopické sítě. Pro exteriér pavilonu – malou rážovou zahradu – navrhli výtvarníci moderní kovové výčové plasty a vesměrně inspirovanou skleněnou fontánu s motívem zeměkoule a oběžnic.

Z převládajícího trendu dynamických multimediálních prezentací s architektonickými a scénografickými efekty se vymyká československá prezentace na XII. trienále v Miláně v roce 1960, které bylo tematicky zaměřeno na školu a dům.³² Libreto expozice vytvořil Jan Kotík a autorem architektonického řešení byl Ivan Sova. Střídma, světlá instalace, prostá výstavníckých efektů působila vizuálně odlehčeným dojmem. Prostor byl členěn vertikálními panely s napjatými dekorativními látkami; expozity ze skla, porcelánu, keramiky, kovu a textilu byly naaranžovaly ve vitrinách a zdi a na nízkých stolicích a pódiiích v prostoru, mezi nimiž stály kusy nábytku. Neokázalost, až nevystavní aranžmá bez efektů odpovídají Kotkovu požadavku nenápadnosti, funkčnosti, elegance a stylovosti předmětů samotných i akcentu na jejich působení. Prostorové ztvárnění expozice svědčilo o jeho přesvědčení, že přípravit efektní výstavní koncept jako „výstavu-podívanou, i když jest to pro útvor pro výstavu vlastně nejlogičtější, zvládnout sám problém primýstového výtvarnictví do pozadí, už proto, že má tendenci, která je právě protichůdně primýstové výrobě.“³³

Stránějíji pojetí vycházelo nejen z kotkova chápaní výstavníckých principů, ale pravděpodobně také z dobové aktuálního odklonu od technicistních a mediálních instalací, které vyvrcholily výstavou Československo 1960. Ta vzápětí vyvolala velkou kritiku pro přílišné okouzlení technikou, nadužívání principu polyekranu, světelných poutačů, instalací a projekcí za kaž-



EXTERIÉROVÉ PLASTIKY NA VÝSTAVĚ
ČESKOSLOVENSKO 1960 V PRAZE. 1960
ČESKOSLOVENSKÁ EXPOZICE NA
XII. TRIENÁLE V MILÁNĚ. 1960
NÁBYTKOVÝ SPOLEH. EVŽENA JINDRY
PROSTOROVÉ ŘEŠENÍ JAN KOTÍK A IVAN SOVA

dozu cenu a pro efektivnost dominující nad expozity. Hlasý vývrvenku volaly po zlehčení a synchronizaci různorodých výtvarných forem ve výstavních prostorech. Znovu se varila otázka po roli expozitu ve výstavě a nutnosti vytvořit výstavní celek jako promyšlený a propomponovaný komplex, kde všechny výtvarné prostředky mají své stanovené místo. V trendu stěžlivějších přehledných expozit pak pokračovaly výstavní podniky v přeneseném bruselském pavilonu. Mezi ty úspěšnější, a i z výstavníckého hlediska reflektované expozice osvědčily kolektivu Cidr – Hrubý – Pokorný, který se za přispění celé řady vývrvenků (negen z oblasti keramické tvorby) pokusil vytvořit výstavní prostor s monumentálními prvky. Vyžaduje spíše splnění intenzity manželů Kyzalových) a světlo přehlednou instalaci. ském trienále než s předchozími výstavními podniky navazujícími na bruselskou expozici. Bruselský pavilon byl dále využíván k řadě oborových přehlídek z uměleckých i sportovních oborů a průběžně pro něj bylo bezvýsledně hledáno vhodné uplatnění.

Na dědictví bruselského EXPO 58 navázaly pozoruhodně československé expozice na dalších světových výstavách v roce 1967 v Montrealu a 1970 v Orlaze. Úspěchy ale nebyly tak jednotně kvantifikovatelné jako v Bruselu (Brusel byl poslední světovou výstavou, na níž proběhly soutěže a hodnocení) a kvalitní československá expozice zde už tak nepřekvapila. Přesto se dárilo ještě celé desítky leti komplexním uměleckým zpracováním, architektonickým řešením a rozvojem filmových experimentů udržet úroveň narostající československým pavilonem na EXPO 58.

