

**Výstavnictví na vrcholu**

**Pavilon ČSSR na Expo 67  
v Montrealu**

**Terezie Nekvindová**



Účast na světové výstavě v Montrealu dnes není v obecném ani odborném povědomí přitomna nějak výrazně, i když v roce 1967 patřila mezi hlavní kulturně politické události a informacím o ní se nejspíš nevyhnují žádný Čechoslovák.<sup>1</sup> Výstava neměla vliv ani na životní styl, ani na československý design a architekturu své doby, jako její slavnější předchůdkyně Expo 58 v Bruselu.<sup>2</sup> Nevzdala se ani cestou ke koherentní prezentaci soudobého umění jako následující Expo 70 v Ósace, z něhož se navíc stalo víchem pohnutých dějinných události i silné politikum a jakési memento začátku normalizace.<sup>3</sup>

Přesto si montrealská výstava zaslouží bližší pozornost hned z několika důvodů. Díky audiovizuálnímu exponátům se právě náš pavilon v Montrealu paradoxně cituje v zahraniční literatuře jako zástupce československého vystavnictví víc než třeba Zlatá hvězda z Expo 58, bruselské ocenění Československa za nejlepší pavilon, která byla spis než pro kontext světových výstav důležitější pro naše prostředí.<sup>4</sup> Zmínka o montrealském pavilonu se objevuje i v jednom z manifestáčních textů postmoderny, *Poučení z Las Vegas* (1972) Roberta Venturho a jeho kolegů, jako doklad nového pojetí architektury. Po stránce architektonické podle nich „níčka“, ale v užité pohyblivě obrazu vizionářský, ač se – na rozdíl od jimi vyzdvihovaného Las Vegas – jednalo o novomediální „řetování“ vnitřního prostoru, ne vnější fasády.<sup>5</sup>

Vedle toho, že se na pavilonu ČSSR podílela řada kvalitních umělců, architektů a vystavních specialistů své doby, je to také tvar výrazně vypovídající o kulturní politice státu. Československo využívalo světové výstavy především k navazání ekonomických styků a k politické demonstraci vládnoucí ideologie. Zcela jistě si uvědomovalo, že jsou důležitým prostředkem masové komunikace, jak to bez příkras vystihl v roce 1966 tehdejší generální komisař pro Expo 67 Miroslav Galuška: „Výstava zahrnuje stejně architekturu, stavebnictví, průmyslovou výrobu jako ideologii, estetiku, diplomacii, zahraniční obchod a propagandu.“<sup>6</sup> Z dobových reportáží, knih a filmů o Československu na Expo 67 cítíme, že i do takovéto

oficiální státní prezentace prosakuje jistě uvolnění konce 60. let a tehdejší víra v moderní variantu socialistického státu, která se o pár měsíců později přerodila v optimismus a naděje Pražského jara, se všemi svými rozpory a otázkami.<sup>7</sup> Posléze měla výstava i jeden neplánovaný efekt: pomohla prosazovat dobré jméno československých (nejen) architektů, kteří do Kanady emigrovali po srpnu 1968.<sup>8</sup>

V 60. letech se ještě věřilo, že světové výstavy představují určitý řez aktuálním stavem světa a že jsou „všobecnou mírou hodnot, pramenem informací, svědectvím o současné úrovni.“<sup>9</sup> V poválečném období se navíc staly v podstatě jedinými opravdovými příležitostmi, na kterých se mohli protivníci studené války konfrontovat přímo a představit své odlišné vize.<sup>10</sup> Světové výstavy jako „agenti modernizace a imperialismu“<sup>11</sup> byly od svého začátku v 19. století spjaty s modelováním vizi budoucnosti, včetně nejrůznějších utopií. Modernistická myšlenka, že se ubíráme ke stále lepšímu zítřku, však začala postupně slábnout. Zpětně viděno, 60. léta 20. století znamenají přechodové období, světové výstavy se začaly postupně proměňovat v audiovizuální jarmark. Právě v roce 1967 zformuloval Guy Debord svou tezi o světě jako akumulujícím se spektaklu, kdy „vše, co bylo dříve prožíváno přímo, se vzdálo v reprezentaci.“<sup>12</sup> A jak ukázal sémiotik Umberto Eco, výstavy začaly v době konání Expo 67 vystavovat především samy sebe. Zřejmě i na základě vlastní zkušenosti (koncipoval tehdy prezentaci Itálie) postřehl, že národní pavilony už neukazují průmyslovou produkci, jako tomu bylo o sto let dříve, ale především předvádějí, jak chytře jsou v ukazování toho, co produkují.<sup>13</sup> O prezentování novinek už dávno nejde, soupeření přechází do symbolické roviny, což se projevuje právě technikou vystavování, respektive celým komplexem vystavnictví. Expozice je tak zprávou o hodnotách, které jednotlivé národy chtějí zprostředkovat, užítková funkce vystavního pavilonu se ocitá až na druhém místě.<sup>14</sup> Ecovo přemýšlení o výstavě jako aktu komunikace koresponduje s úvahami –

1 Základní publikace o českém umění Socialistik Švachna – Marie Pletosová (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI (1958–2000)*, I. a II. díl, Academia, Praha 2007, tuto událost uvádí jen v letním záměru, a ani nedávny projekt Budování státu, který se mi, zabýval zahraničními prezentacemi, se výstava Expo 67 Bartoň, Jindřich Výchla i kol., Budování státu. Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu, Vysoká škola uměleckopédagogická v Praze, Praha 2015.

2 Daniela Kramarová – Vanda Škalová (eds.), *Bruselský sen, Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let, Arbor vitae*, Praha 2008. Srv. text Daněly Kramarové v této knize.

3 Miroslav Marák – Terezie Nekvindová – Markéta Prazdňáková (eds.), *Viktor Růd, Osařa, Česká komora architektů*, Praha 2011, Terezie Nekvindová, Umělci

4 Kurátory, ještě k pavilonu ČSSR na Expo 70 v Ósace v kontextu československých výstav v zahraničí, *Buletin Moravské galerie v Brně*, 2015, č. 71, s. 30–47.

5 John Allwood, *The Great Exhibitions*, Studio Vista, London 1977, s. 189; Wolfgang Friebe, *Buildings of the World Exhibitions*, Edition Leipzig, Leipzig 1985, s. 193; Erik Mattie, *World's Fairs*, Princeton Architectural Press, New York 1998, s. 230, nebo Anna Jackson, *Expo. International Expositions 1851–2010*, V&A Publishing, London 2008, s. 86. Srv. Terezie Nekvindová, Zamysli se nad sebou – nepřítel či chvála!, *Stavba*, 2008, roč. 15, č. 6, s. 8–9.

6 Robert Venturi – Denise Scott Brown – Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge 1977 (Revised Edition), s. 151.

7 Miroslav Galuška, *Dopis Jozefa Lenártovi z 29. 4. 1966*, Národní archiv, Kancelář generálního komisaře Expo 67 Montreal, Praha, nezpracovaný fond.

8 Zprávy z Kanady informují např. o krajaných spojích československých imigrantů (i když konkrétní příběhy se zmiňují jen o těch, kteří přišli do Kanady za první republiky, stát se hlásí k aktuálnímu proudům v umění, například v publikaci *Českoslovenští Ancient and Modern*, Orbis, Praha 1967 (koncepte Oldřich Beneš, texty František Šmahel, Jiří Sekera, Václav Peříšleky, vydané při příležitosti výstavy jako oficiální prezentaci tiskovina v angličtině a francouzštině, se objevily informace o filmové nové vlně, divadelních mejkách torem nebo o moderním výtvarném umění (např. Mikuláš Medek, Jifí John) atd.

9 Irena Žantovská Murray (ed.), *Na hraně. Česká architektura v zahraničí, Architect Pair Franta / On the Edge. Czech Architecture Abroad, Architect Pair Franta*, katalog výstavy, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 2000, nesir.

10 Srv. Jackson 2008, s. 36.

11 Robert W. Rydell – Nancy E. Gwinn, Introduction, in: Robert W. Rydell – Nancy E. Gwinn (eds.), *Fair Representations. World's Fairs and the Modern World*, VU University Press, Amsterdam 1994, s. 3.

12 Guy Debord, *Společnost spektaklu*, Intu, Praha 2007, s. 3, teze č. 1.

13 Umberto Eco, *How an Exposition Exposes itself*, in: Neil Leach (ed.), *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, Routledge, London – New York 1997, s. 202–204. Srv. Umberto Eco, K znakovosti architektury, jak expozice vystavuje sebe samu, *Era* 21, 2005, roč. 5, č. 2, s. 59, 61.

14 Inkerté české kritice: si v této době věřili, že instalace a vystavnické efekty podléhají důležitosti samotného exponátu. Barbara Splicová, *Problémy vystavnictví, Vývěrná práce*, 1968, roč. 16, č. 15, s. 9; Karel Heřt, *Vystavnictví, Vývěrná práce*, 1970, roč. 18, č. 19–20, s. 3.



v 60. letech velmi vlivnými – kanadského mediálního teoretika Marshalla McLuhana, který odhalil, že způsob sdělení ovlivňuje sdělované.<sup>15</sup> O jeho myšlenkách u nás ve své době informovala i výtvarná periodika, jako ilustraci k nim časopis *Výtvarná práce* použil v roce 1969 symptomaticky záběry z audiovizuálních programů v československém pavilonu na Expo 67.<sup>16</sup>

O to méně jsou dnešní světové výstavy tím hlavním kolbištěm, na němž by se prezentovaly nové výrobky, rodila moderní architektura nebo sváděly ideologické boje. S příchodem postmoderního myšlení a postindustriální společnosti se univerzální a univerzalistický pohled na svět zproblematicoval. S postupující globalizací a vznikem internetu přišly nové způsoby komunikace, i když návrat velkých výstav po roce 2000 naznačuje, že stále sehávají určitou roli. Mimo jiné ukazuje, kam se přesouvají mocenská centra současného světa a který z národů má ambici, sebevědomí i prostředky podobnou megashow zajistit. A stále jsou odrazem toho, jak který stát vidí sám sebe.<sup>17</sup>

Co ovšem také aktualizuje tento historický formát, je rostoucí zájem o médium výstavy, o jeho dějiny, formální aspekty či otázky kurátorství, který se rozvíjí v oblasti současného umění, architektury i v uměleckohistorickém zkoumání.<sup>18</sup> Proces *bienalizace*<sup>19</sup> umění, který bychom si mohli označit jako transformaci provozu současného umění do stavu, jehož rytmus a hlavní témata do velké míry určují rozsáhlé, pravidelně konané přehlídky (nejčastěji ve formátu bienále) připravené kurátorem/kurátorkou, má s formátem světových výstav, tak, jak byl ustanoven v 19. století, společnou řadu prvků, jako jsou internacionalizace, spektakulárta, masovost nebo silny podli politických, ekonomických

a společenských rovin.<sup>20</sup> Namísto uctívání „ fetiše zboží“, jako tomu bylo podle Waltera Benjaminina na světových výstavách v předminulém století,<sup>21</sup> je ale na novodobých „poutních místech“ nejrůznějších bienále předmětem současné výtvarné umění. Vztáhnout se dnes k československé účasti na Expo 67 kriticky nám tedy umožňuje nejen časový odstup, ale i pozice aktuálních problémů umění.

## Výstaviště a významné pavilony

Světová výstava v roce 1967<sup>22</sup> byla jakýmisi „bodem obratu“, od kterého město Montreal, a potažmo i celá Kanada, odvozuje svůj další rozvoj.<sup>23</sup> Stejně jako v jiných případech, jako byly například olympijské hry, i zde posloužilo pořadatelství velké mezinárodní akce k deklarování politické a ekonomické důležitosti – nebo alespoň k usilování o ni. Přípravy se rozeběhly v listopadu 1962 teprve poté, co se převa uspořádat výstavu k 50. výročí Říjnové revoluce zřetka Moskva.<sup>24</sup> Propagační a komerční zájmy, které stály v pozadí především, ospravedlnila i zde významná jubilea: v roce 1967 mělo uplynout sto let od vzniku kanadské konfederace a také 325 let od založení Montrealu. Na organizaci výstavy se podílela federální vláda spolu s městem a vládou provincie. Generálním komisařem se stal Pierre Dupuy, který mimočodem znal dobře československé realie,<sup>25</sup> hybateltem celé události byl starosta města Jean Drapeau.

Billingvní Montreal v provincii Quebec s 2,6 miliony obyvatel představoval jedno z intelektuálních a uměleckých center země, nepatřil ale ještě mezi vlivná severoamerická velkoměsta. V 60. letech se začal více rozvíjet a Expo 67 se stalo vítanou příležitostí, jak ověřit některé předchozí teorie o urbanismu a architektonické podobě moderní metropole.<sup>26</sup> Při příležitosti mezinárodní výstavy musela vzniknout lepší infrastruktura, kromě vlastního výstaviště, které pomohlo zkultivovat zanedbanou část města, to bylo kulturní centrum na náměstí Place des Arts, řada dalších budov, z dopravních staveb především metro. Záměna získaná z jeho hloubení našla své uplatnění při tvorbě výstavního areálu na řece

- 15 „The medium is the message.“ Viz kniha *Understanding Media: The Extensions of Man* z roku 1964, česky *Jak rozumět médiu: extenze člověka*, Odeon, Praha 1991.
- 16 Marshall McLuhan, *Media jako přetvořitelé*, Výtvarná práce, 1969, roč. 16, č. 8-9, s. 4.
- 17 Česká debata viz Radek Váňa, *Expozický koncept státního kabinetu*, *Labirinthe* 2000, č. 7-8, s. 107-110, nebo Marek Pokorný, *Světová výstava bez hlavy, ale s vědomím svých možností*, *archiweb*, 2008, dostupné zde: <http://www.archiweb.cz/news.php?action=show&page=6&id=5647>.
- 18 Z anglicky psané recentní literatury týkající se historie a současnosti výstav viz: Charles Green – Anthony Gardner, *Bienals, Triennals, and Documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art*, Wiley, Blackwell, Hoboken 2016; Ben Zerow, *When Attitudes Become the Norm: The Contemporary Curator and Institutional Art*, Igor Zabel Association for Culture and Theory, The Books, Lubjiana – Berlin 2016; Lucy Steeds (ed.), *Exhibition, Whitechapel Gallery* – MIT Press, London – Cambridge 2014; Bruce Altshuler, *Bienals and Beyond: Exhibitions that Made Art History*, Volume 2.
- 19 *Anglicky bienalizace*. Počet takovýchto podniků vzrostl zejména od 90. let 20. století. Pro místa, kde se konají, znamenají prestiž, ale zároveň jsou i podstatnou součástí turistického průmyslu. Jejich sítnou stránkou je střání rozdílu mezi uměleckými gasty vedoucí ke vzniku internacionální estetiky, která je pro některé její kritiky pouze synonymem vyakulovaného a dobře konzumovatelného umění.
- 20 Současnému umění ve vztahu k formátu světových výstav se věnují např. Bruce W. Ferguson – Reesa Greenberg – Sandy Nairne (eds.), *Thinking About Exhibitions*, Routledge, Oxford 1995 nebo Filipovic – van Hal – Øvsteb 2010.
- 21 Srv. Walter Benjamin, *Paříž*, hlavní město devatenáctého století, in: Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroje*, Odeon, Praha 1979, s. 71-72.
- 22 Základním pramenem o Expo 67 je *General Report on the 1967 World Exhibition*, The Canadian Corporation for the 1967 World Exhibition, 1969, uložený v archivu Bureau International des Expositions (BIE) v Paříži. Publikován byl oficiální průvodce *Expo 67 Official Guide / Guide Officiel*, Maclean-Hunter Publishing Company Limited, New Brunswick 1967. Z recentní odborné literatury např. Rhona Richman Kennealy – Johanne Sloan (eds.), *Expo 67. Not Just a Souvenir*, University of Toronto Press, Toronto 2010.
- 23 „Komplexu méněcennosti“, který převážel severního souseda mocných Spojených států, hovoří
- 24 Tyto peripetie podrobněji viz: Expo 67, *Official Guide 1967*, Miroslav Galuška, Váření z Montrealu, Československý novičar, Praha 1968.
- 25 Původně diplomata a zástupce Kanady v BIE v Paříži, který měl udájet jako kanadský velvyslanec u československé vlády v exilu za druhé světové války u československou dobrou vztah Galuška 1968, s. 10.
- 26 Lortie 2004.



sv. Vavřince čítajícího zhruba 400 hektarů. Již existující ostrov sv. Heleny se navážkou zdvojnásobil, ostrov Notre-Dame vznikl zhruba ve stejné proporcí nově. Oba ostrovy členily klidové zóny z umělých jezer, lagun a kanálů. I přesto někteří návštěvníci výstavu kritizovali jako „chaotické a disharmonické prostředí“<sup>27</sup> jiní jej naopak oceňovali jako velkorysý, urbanistický řešený prostor s přírodními sv. Vavřince, rovněž uměle rozšířeném a s vystavěným spojením nové postaveným mostem Svornosti. Jednotlivé pavilony – národní, tematické či komerční – a další budovy propojovala dopravní síť tvořená vlaky, minirailly, rikšami i gondolami.

Expo 67, které trvalo půl roku,<sup>28</sup> nenabídlo technologické či utopické vize světa budoucnosti v takové míře, jak se dělo na jiných světových výstavách (například ve stovnaní s Expo 70). Jistý druh idealismu – i když musíme mít na paměti, že rozdíl mezi proklamací a realitou byl na světových výstavách už od 19. století značný – se projevil ve stanovení centrálního tématu ušlechtilé myšlenky humanismu a návratu k člověku. Tento motiv byl přítomný už na Expo 58 v Bruselu, v Montrealu se ale ocitl v jiném kontextu, než byla poválečná situace Evropy: konec 60. let znamenal především dobu studentských bouří, hnutí hippies, rostoucího odporu proti válce ve Vietnamu a kulminujícího závodu o ovládnutí kosmického prostoru. Hlavní motto *Terre des hommes* (Země lidí) pořadatelé převzali ze stejnojmenné knihy francouzského spisovatele Antoina de Saint-Exupéryho z roku 1939, u nás se ujal spíše překlad vycházející z anglického ekvivalentu *Man and His World* (Člověk a jeho svět). Z hesla vyšel i grafický znak výstavy, který vytvořil montrealský umělec Julien Hébert: abstrahovaný symbol člověka se zdviženými pažemi, uspořádaný v osmi dvojicích do kruhu, zhmotnil myšlenku jednoty lidstva na celém světě. Humanistický ethos se organizátoři snažili vektornout přímo do struktury vystaviště. Iniciování síť tematických pavilonů zameřeny na různé oblasti lidské činnosti, na jejíž obsahu se podílely mezinárodní týmy.<sup>29</sup> Montrealská přehlídka se tak národů, jakkoliv je realizace této myšlenky obtížná. Ve srovnání s předchozím Expo 64–65 v New Yorku a následným Expo 70 v Osače byla taková koncentrace „národní“ tematických pavilonů výjimekou, stejně jako malá komerčnost celé výstavy, zapřičiněná zřejmě i tím, že severoamerické korporace byly saturovány nedávno newyorskou výstavou. Hlavní téma se stalo také podnětem ke vzniku monumentální, téměř třicetmetrové kovové sochy Člověk Alexandra Caldera. Výtvarné umění a zejména sochařství bylo v Montrealu zastoupeno hojně,

v exteriéru nebo uvnitř pavilonů se objevila řada kvalitních děl poválečného evropského sochařství,<sup>31</sup> až se některým účastníkům mohlo zdát, že se spíše než na světové výstavě ocitli na výstavě „umění z kovu.“<sup>32</sup>

Oficiální oslavy, včetně zahájení a ukončení a tzv. národních dnů, se odehrávaly na Place des Nations architektka André Blouina, umístěném v západní části ostrova sv. Heleny.<sup>33</sup> Jedním z nejamboiciznějších projektů výstavy se stal novomediální pavilon *Labyrinth* připravený National Film Board of Canada, jenž chtěl navázat na obsah Le Corbusierova pavilonu Philips i na úspěch československých audiovizuálních projektů z Expo 58. Mytologické bludiště s Minotaurem a Théseem představilo lidstvo pomocí záběrů ze všech koutů světa, synchronizované promítaných za pomoci zrcadel a skleněných hranolů na projekční plátna umístěná na zdi, podlahu nebo plně obklopující diváka. Se zážitkem z 360° projekce také přišla cirkorama společnosti Walt Disney. Svými díly byl na výstavě zastoupen původně český avantgardní filmář Alexander Hammid (Hackenschmid): v pavilonu Canadian Pacific – Cominco se na šesti plátnech zároveň promítal jeho snímek o kanadské mládeži, v pavilonu OSN Oscarem oceněný film *To Be Alive!*. Obecně byly multimedialní podívané, prezentované zde nebo v československém, rakouském, italském a britském národním pavilonu, jedním z hlavních přínosů přehlídky. Ukázaly architektuře, že se bude muset vypořádat s jiným pojetím prostoru. Radikální vizionářský architekt a teoretik Günther Feuerstein, který se mimo jiné podílel na rakouském pavilonu pro Expo 58, v časopisu *Der Aufbau* tato „iluzivní prostředí“ dokonce hodnotil mnohem výše než architektonickou stránku výstavy, jež mu připadala příliš rigidní a neinvenční.<sup>34</sup> Na tom, čím je Expo 67 výjimečné z hlediska architektury a co jej charakterizuje, se kritici nemohli shodnout.<sup>35</sup> Až na pár výjimek se na výstavě nenašly příklady přelomové experimentální architektury, která by rozšířila stávající slovník nebo přispěla k plánování měst budoucnosti.<sup>36</sup> Ani čeští vystavníci specialisté František Cubr, Josef Hrubý a Zdeněk Pokorný výstavu nepovažovali za převratnou (s výjimkou tematických pavilonů a Hackenschmidových filmů): „Pokud jde o přínosy související s teorií vystavování, zdá se, že nejen bruselská, ale i „divoká“ světová

27 Ferdinand Milučký, *Člověk a jeho svět, Terre des Hommes, Man nad His World* [sic], Projekt, 1967, roč. 9, č. 7, s. 180.

28 Rozhovory s Vladimírem Peclikem, březen 2008.

29 Přesněji od 27. dubna do 29. října 1967, začastihlo na jej 62 zemí a navštívilo přes 50 milionů návštěvníků. Oficiální název výstavy zněl 1967 *International and Universas Exposition*.

30 *Man as Explorer, Man as Producer* (zde bylo československo představeno jako významný vývoze obráběcích strojů), *Man as Creator, Man in the Community* (kde pojednali Jif Trinka a Vladimír Fukal), *Man as Researcher, Man as Manufacturer, Man and Life, Man and Health, Měly ale kolísavou úroveň, viz Paulhans Peters, Expo 67, Gaunerster, 1967, roč. 64, č. 7, s. 851–865.*

31 Např. Henry Moore a Barbara Hepworth (pavilon Velké Británie, arch. Basil Spence), Alberto Giacometti, Max Bill, Jean Tinguely (Švýcarsko, arch. Werner Gantenbein), Fritz Wotruba (Rakousko, arch. Karl Schwarzen) ad.

32 *Friebe* 1985.

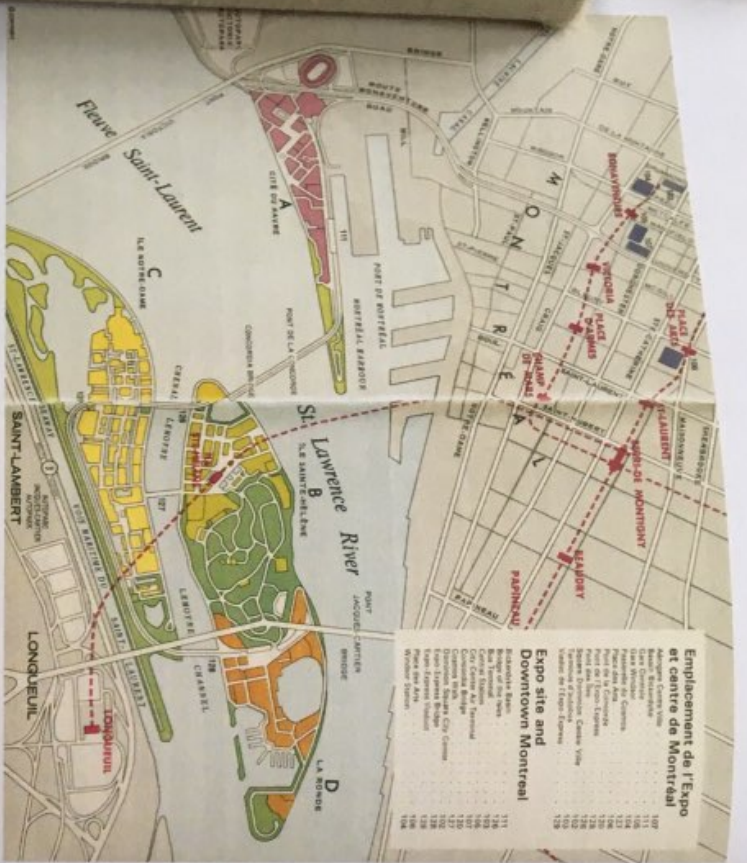
33 Československý národní den se uskutečnil 18. 5., zahájil ho prezident Antonín Novotný. Byla to první oficiální návštěva takto vysoce postaveného čs. politika od II. světové války na severoamerickém kontinentu. Pavilon CSSR rovněž navštívila řada významných osobností, jimiž se československá propaganda ráda prezentovala – např. etiopský císař Haile Selassie, britská princezna Margaret, americký politik Robert Kennedy, vdova po

34 Günther Feuerstein, *What's happening in Montreal, Der Aufbau*, 1967, roč. 22, č. 6, s. 236–241.

35 *Reyner Banham, Luomo all'Expo, Casabella*, 1967, listopad, č. 320, s. 48–50; Slobj Manoly-Nagy, *Expo 67, Montreal, L'Architecture d'aujourd'hui*, 1967, roč. 38, č. 133, s. IX–XI, ad.

36 O nich viz text Henriely Moravkové v této knize.



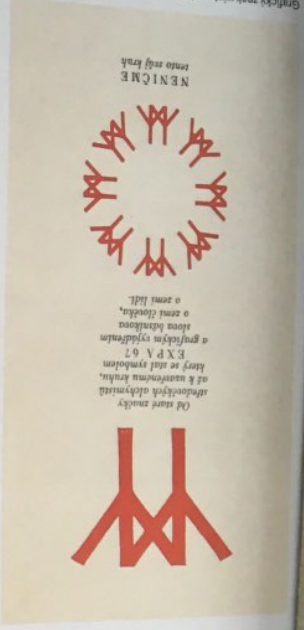


Návy výstaviště Expo 67 v Montreálu z průvodce výstavou Expo 67: Official Guide/Guide  
 Official: MacKenzie-Hunter Publishing Company Limited, New Brunswick, 1967. Foto: archiv  
 Muzeo umění Olomouc: fond Miroslava Řeppy.



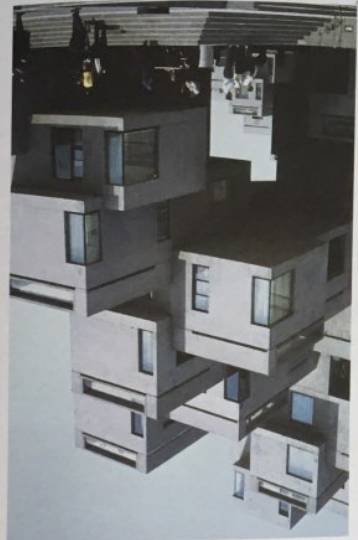


Grifický znak výstavy Juliena Héberta, Repro: Miroslav Horníček, Javorové listy, Olympia, Praha 1968.



Man the Creator, jeden z tematických pavilonů na Expo 67. Foto: Miroslav Masák.

Habitat 67, arch. Moshe Safdie. Foto: Miroslav Masák.



Vystavniční na vrcholů

Pavilion Canadian Pacific - Cominco, kde se promítal film Alexandra Hammida a Françoise Thompsona We Are Young. Foto: Miroslav Masák.



Alexander Calder, Man, slavnost v roce 2009. Foto: Terezie Nekvindová.



Terezie Nekvindová



vystava v New Yorku byly úrodnější.<sup>37</sup> Vklad Expo 67 spočíval spíše v pojímání vystaviště jako celku, zejména v organizaci dopravy a v zaměření se na environment, „instální prostředí“ vystavy.<sup>38</sup> V této souvislosti připomeňme, že se téma „instální prostředí, jakžto předchůdce instalačního umění, a zvýšený důraz na práci environmentu, jakžto rozvíjet také uvnitř výtvarného umění,<sup>39</sup> s celým prostorem začalo v 60. letech rozvíjet také uvnitř výtvarného umění.<sup>39</sup>

Jedním z hlavních témat poválečné architektury byla proměna městského prostředí a otázky bydlení, a proto organizátoři výstavy iniciovali vznik komplexu Habitat 67 mladého izraelsko-kanadského architekta Moshe Safdieho, který měl spíňovat i roli jakéhosi symbolu Expo 67. Technologicky pozoruhodná stavebnice, jež rovněž patří mezi výrazné přínosy výstavy, vznikala přímo na staveništi a jako prototyp měla vést k řešení populační exploze. Dům na nářeží Cité du Havre v sobě vršil byty tak, aby zajistil obyvatelům co nejvíce pohodlí i soukromí, střecha jedné obytné budky zároveň tvořila zahradu druhé.<sup>40</sup> Ambiciózní plán, uskutečněný nakonec ale jen v torzu, v praxi zastihl fotografický pavilon USA, který se stal neoficiální dominantou vystaviště. Průhlednou geodetickou kopuli R. Buckminstera Fullera s průměrem 76 metrů tvořila šestúhelníková pole příhradové ocelové konstrukce, vyplněná vypoulenými pláty ze syntetické pryskyřice. Trojúhelníkové stěny na kulové ploše domu zajistily největší objem při co nejmenším povrchu, a zároveň odolnost vůči vnějším tlakům. Touto synergetickou stavbou se na světovém fóru potvrdila celoživotní snaha tohoto legendárního guru o ekonomii a ekologii stavby vycházející z přírodních zákonů; zde navíc první ve tvaru třítčtverčí koule. Expozice nazvaná přímo do pavilonu, se pyšnila novými technologiemi i současným uměním, které kombinovala s lidovým uměním, filmem nebo výjevů měsíční krajiny. Těmi si kurátor Alan Salomon vytvořil nejspěkulativnější pavilon výstavy, výběr umělců vědomě cílil na představitelé aktuálních proudů, zastoupen zde byl pop art nebo color field painting, kombinovaný s velkoformátovými fotografiemi hollywoodských hvězd.<sup>41</sup>

Jako u všech poválečných výstav se největší očekávání soustředilo i na prezentaci druhé superemoci, Sovětského svazu, svářejícího na světové výstavě jako na

pomyslím bitevním poli studené války s Američany symbolicky boj. Cítilovu otázkou vždy bylo i vzájemné umístění těchto dvou pavilonů, v Montrealu se týčily naproti sobě, ale každý na svém ostrově. Působivý detail můžeme zahlédnout na některých fotografích – Československo se sice nacházelo na stejné „správné“ straně, jako pavilon SSSR, ale ve skleněné fasádě západní části naší restaurace se zrcadlil Fullertův dům. Největší budova na vystavišti, pavilon SSSR, navržena architektem města Moskvy Michailiem V. Posochinem, svou expozici podířidla 50. výročí Říjnové revoluce. Věvodil jí monumentální reliéf s podobiznou V. I. Lenina, v předpoli pavilonu byla umístěna obří socha srpů a kladiva. Prosklená budova v sobě obsahovala přebíjelou prezentaci úspěchu Sovětů ve všech odvětvích za posledních padesát let – statistické informace, diagramy či modely se prolínaly s pelmelem od živého jesetera po vesmírné exponáty, včetně originálu kosmického korábu, v němž Jurij Gagarin obletěl zeměkouli. Ocelová konstrukce se zavěšenými fasádami, jejíž střecha spočívala na dvou podpěrách ve tvaru V a nad hlavním vstupem se šikmě vzdouvala, byla po výstavě přenesena do Moskvy, kde je možné ji navštívit i dnes. Pro severoamerické diváky to byla jedna z mála příležitostí vidět prostředí mytizovaného nepřítelů, a tak pavilon přitahoval velkou pozornost.

Konstrukčně pozoruhodný byl také západoněmecký pavilon architektů Frei Otta a Rolfa Gutbroda. Obří stanovou konstrukci potaženou polyestrem a zavěšenou na kabelech Frei Otto brzy nato zopakoval ještě pro mnichovský olympijský stadion. Budovu otevřenou do všech stran, a nabízející tedy snadný přístup k vlastní expozici, doplňovaly v jejím okolí také více či méně tradiční sochařské práce, včetně kinetických objektů Heinze Macka, Otto Pleneho nebo Günthera Ueckera. Tvarování budovy vyvolalo ještě před otevřením výstavy nepřijemnosti, kdy někteří protivníci z druhé strany železně opony střechu interpretovali jako skrytou nacistickou mapu Německa, zahrnující území Sudet po zřízení Protektorátu. Případ dokonce konzultovala Československá Kancelář generálního komisaře se zástupci sovětského pavilonu; od oficiálního protestu ale ustoupila.<sup>42</sup> Z této marginální příhody je zřejmé, v jakém ovzduší nedůvěry a napětí se světové výstavy v době křehké rovnováhy mezi Východem a Západem připravovaly. Politické otázky se výstavě nevyhnuly ani v jiných případech: proti válce ve Vietnamu se protestovalo před pavilonem USA,<sup>43</sup> v blízkosti kubánského pavilonu vzbudily několikrát magnetové rozbušky, aniž by někoho zranily, Československý dómnil, že se jednalo o provokace kubánských emigrantů.<sup>44</sup> Ani Československo neuniklo kontroverzi, do kanadských novin pronikla informace o roztržce na tiskové konferenci, kdy prezidenta Antonína Novotného konfrontoval emigrant, torontský novinář Lubor J. Zink, s nepřijemnými otázkami, mezi nimiž zazněl i dotaz,

37 Jiri Šmilg, *Montrealský součet* (Rochonov: Franzišek Kubrem, Josefem Hrušym a Zdenkem Pokorným, Vydání práce, 1987, roč. 15, č. 21, květi přehlídce konání pouzra meuznalo BIE za oficiální světovou výstavu.

38 Dorothy Todd Hénaud, *Environmental aspects of Expo 67 / Aspekte der Umweltschaltung an der Gagnis, 1967, roč. 23, č. 132, s. 338–357*

39 Srv. Julie H. Reiss, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, MIT Press, Cambridge

1999, nebo Claire Bishop, *Installation Art. A Critical History*, Tate Publishing, London 2005.

40 Irena Žantovská Murray (ed.), *Moshe Safdie: buildings and projects 1967–1992*, McGill-Queen's University Press, Montreal 1996.

41 Např. Jim Dine, Helen Frankenthaler, Robert Indiana, Elsworth Kelly, Roy Lichtenstein, Robert Motherwell, Kenneth Noland, Tom Wesselsmann, James Rosenquist, Jasper Johns, Andy Warhol, Frank Stella, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Barnett Newman, Michael Ballarín, *Expo 67. Art, Tundra Books, Montreal 1967, s. 54.*

42 Zdeněk Koudelka, *Několik poznámek ke*

*konturám německého pavilonu na Světové výstavě v Montrealu, 4. 2., 1967* Národní archiv, fond KSK 67. Součástí zprávy jsou také výstřižky zameraných novinových článků, dne 21. 1. 1967 o tom informoval i Rudé právo.

43 Jiri Hochman, *Na Expo 67 první rakšševníci, Rudé právo, 1967, roč. 47, č. 119 (1. 5.), s. 71.*

44 Československý pavilon v Montrealu. *Lacek vusou a dvřptou, Rudé právo, 1967, roč. 47, č. 150 (2. 6.), s. 7.*



Vystavatelci na vrcholu



Pavilon USA, arch. R. Buckminster Fuller. Foto: archiv Muzea umění Olomouc (fond Miroslava Řepry).



Detail s jedním z plátů ze syntetické pryskyřice, z nichž se skládala fasáda pavilonu USA. Foto: archiv Muzea umění Olomouc (fond Miroslava Řepry).

Terezie Nekvindová



Minirail: jeden ze způsobů, jak vstoupit do pavilonu USA. Foto: Otakar Binar.



Expozice v pavilonu USA: současné umění i kosmický výzkum, hlavní kurátor Alan Salomon. Foto: Miroslav Masák.







Dominantní vystavistiš, pavilony USA a SSSR. Foto: archiv Muzea umění Olomouc (fond Miloslava Řeppy).



Pavilion SSSR, Michail V. Posochin, vizualizace z doby příprav výstavy. Foto: archiv Muzea umění Olomouc (fond Miloslava Řeppy).



Interiér pavilonu SSSR, autor instalace Rudolf Klíks a kol. Foto: archiv Moravské galerie v Brně.



Předpohl pavilonu SSSR. Foto: Otakar Blinár.



co je pravdivého na tom, že se na interiéru Bratislavské restaurace podíleli českoslovenští političtí vězňi.<sup>45</sup>

Kruhový pavilon Francie architektka Jeana Faugerona z vertikálních hliníkových lamel, který dodnes na výstavě stojí, obsahoval největší kolekci umění ze všech Budova byla podle kritika Michaela Ballantyna doslova „vycpaná“ uměním od románské doby po současnost, včetně řady originálů z galerie Louvre. Pro Francii byla prezentace ve frankofonním Montrealu důležitá, proto chtěla skrz umění přivést bohatství své kultury a historie. Soudobé umění reprezentovali umělci nového realismu i lyrické abstrakce, na střese se nacházely hravé sochy Mikki de Saint-Phal spolu se strojkou Jeana Tinguelyho, podobně jako je tomu dnes v blízkosti Centre George Pompidou v Paříži. Uvnitř pavilonu připravil Iannis Xenakis, spoluautor Corbusierova pavilonu Philips na Expo 58, diaprojekci spojenou se světelnými efekty a hudbou.<sup>46</sup>

Československý pavilon se nacházel mezi budovami Itálie a Venezuely. Tri jednoduché kvádry venezuelského architekta Carlóse Raúlí Villanuevy, v nichž návštěvník mimo jiné nalezl práce op-artového umělce Jesúse Raífraela Sota, lákaly svým barevným zevnějším. Návštěvníci jeho fasády využívali jako kulisu pro porůzno rodinných snímků z výstavy. Italský pavilon s výraznou šikmou střechou patřil mezi konceptuálně pojeté přehlídky. Pracoval na něm celý tým architektů, umělců a vědců, kteří se chtěli vyvarovat monumentální retorické expozice založené na kontrastech, a výstavu pojali jako dialog s historií.<sup>47</sup> Zároveň vznikla pozoruhodná publikace, jakýsi soudobý obraz země, na níž se podílela tehdejší intelektuální elita: Umberto Eco psal o italském způsobu života a hudbě, Giulio Carlo Argan o aktuálním výtvarném umění nebo Bruno Zevi o italské architektuře.<sup>48</sup> Svým zevnějším na výstavě zaujali i dva pavilony, které se skloňují v souvislosti s československou architekturou: izraelský pavilon (Arieh Sharon, David Resnick a Eldar Sharon), dvouúrovňová stádba s výraznou kubickou fasádou, obklopená „biblickou zahradou“, která měla vliv na tvorbu Miroslava Masáka,<sup>49</sup> a kanadský

pavilon Katimavik (Rod Robbie, Colin Vaughan a Matt Stanekiewicz), obrácená pyramida pojmenovaná podle eskymáckého výrazu pro místo setkávání. Souběžně vznikala v Bratislavě podobně tvarovaná budova slovenského rozhlasu Štefana Svetka, Štefana Ďurkoviče a Barnabáše Kisslinga.<sup>50</sup> Vedle pavilonů pravidelných účastníků světových výstav, z nichž jsme zde zmínili pouze některé, zde byly vlastními prezentacemi zastoupeny také země čerstvě vzniklé přepsáním geopolitické mapy světa v důsledku rozpadu koloniálních držav: „A pak je tu hodně nových států – jen z Afriky je jich tu 19 – z nichž v nejednom často ještě nevědí, co si o sobě mají samy vlastně myslet“, reflektoval situaci Karel Hettaš.<sup>51</sup> Návštěvníci je cenili pro exotiku a jinakost, unikátní zdroj informací o dosud nepropojeném světě, pro země samotné ale byly výrazem postkoloniálního vědomí<sup>52</sup> a příležitostí, jak manifestovat svou samostatnost.

Výtvarné umění bylo na výstavě k vidění také v Expo Art Gallery na rozsáhlé přehlídce *Man and His World. International Fine Arts Exhibition*, jež obsáhla téměř 200 děl z dvaceti zemí z období od roku 2500 př. Kristem až po současnost a kterou připravila mezinárodní komise v čele s Alfredem H. Barrem, Československo, které bylo z východní Evropy spolu se SSSR zahrnuto jako jediné, nereprezentoval jediný zřijící umělec. Národní galerie v Praze zapůjčila malbu Rakušana Oskara Kokoschky *Karlův most v Praze* (1934).<sup>54</sup> Další obraz tohoto malíře, tentokrát se salcburským námětem, vystavilo Rakousko ve svém národním pavilonu postaveném zkušenným architektem Karlem Schwarzerem, který už předtím navrhl bruselskou expozici.<sup>55</sup> Toto náhodné setkání připomnělo v době studené války někdejší tekutý prostor zaniklé střední Evropy.

Z československých umělců se v mezinárodní konkurenci ocitl Vladimír Precilík se svou sochou *Staré provenzálské město VI.* (1966) na venkovní výstavě *International Exhibition of Contemporary Sculpture*, situované do parku ostrova sv. Heleny. Jeho zatavení do této přehlídky – v kontextu světových výstav prestižní – bylo ve své době poměrně překvapivé, a ani dnes přesně nevíme, proč a jakým způsobem se tak stalo. Precilík jako vůbec nejmladší autor vystavoval po boku zhruba padesáti klíčových sochařů světa od Rodina po současnost. Československou účast vjednal Miroslav Galuška, který mechal Jiřího Šetlika, aby připravnému výboru výstavy připravil portfolia soudobých českých

45 Journalist in Clash with Antonin Novotny, *The Gazette*, 16. 5. 1967. Úplná informace se nepodařilo ověřit.

46 Ballantyne 1967, s. 24. Vystavovali: Jean Bazaine, Roger Bisire, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Jean Jonckheuy, Hans Hartung, Alfred Manessier, Jacques Bonory, Pierre Soulages, Nicolas de Stael, Yves Klein, Martial Rayss, Jean-Paul Riopelle, Germaine Richier, tapisserie od Alexandra Caldera, Jana Aja, Le Corbusier, Hans Hartung a Janaa Mira. Běreva schémata uvnitř pavilonu navrhl Victor Vasarely. Po Francii měla jednu z největších kolekcí umění Jugoslávie (arch. Miroslav Pesić), s důrazem na soudobé umění.

47 Bruno Zevi, *Urchitecture Italiana et l'exposition de Montreal*, *The Italian Architecture and the Montreal Exhibition / Urchitecture Italiana e l'esposizione*

di Montreal, in: Valentino Bompiani (ed.), *Utanie par elle-mêmes. A Self-Portrait of Italy, Autodipinto dell'Italia*, Bompiani Editore, Milano 1967, s. 194 až 125. Architekti: Giulio Carlo Argan, Michele Gade Franci, Vincenzo, Fausto a Lucio Passarelloni, Bruno Zevi, Expozice: Bruno Munari, Leonardo Ricci, Carlo Scarpa, Emilio Vedova. V pavilonu byly vystaveny malby vrcholných reprezentantů poválečné malířské abstrakce: Alberta Burriho, Lucia Fontini nebo Emilia Vedovy.

48 Bompiani 1967.

49 Marcela Hanačková, *Dolní centrum Liberce, symposium o volném času a obchodní středisko* - *Ještěd*, in: Restislav Svěcha (ed.), *Siln, Arbo, 1980*. Muzeum umění Olomouc, Praha – Olomouc, 2010, s. 79.

51 Karel Hettaš, *Montrealské zrcadlo světa I., Výtvarná práce*, 1967, roč. 15, č. 14, s. 7.

52 Henrieta Moravčíková, *Monumentality in Slovak architecture of the 1960s and 1970s: authoritarian, national, great and abstract*, *The Journal of Architecture*, 2009, roč. 14, č. 1, s. 45–65.

53 Rhona Richman Kennelly – Johanne Swan, Introduction, *Dusting Off the Souvenir*, in: Kennelly – Swan 2010, s. 6.

54 *Man and His World. International Fine Arts Exhibition, Expo 67*, katalog výstavy, National Gallery of Canada, 1967, s. 224.

55 Hans Mukarovský (ed.), *Expo 67 Österreich, Bundeskammer der gewerblichen Wirtschaft, Österreichische Gesellschaft für alle Weltausstellungen*, katalog pavilonu, místo vydání neuváděno (1967).





Pavilion Francie, arch. Jean Faugeron. V pozadí vývo pavilon Velké Británie, arch. Basil Spence. Foto: Otakar Binar.



Hravé sochy Niki de Saint-Phalle a strojky Jeana Tinguelyho na střeše francouzského pavilonu. Foto: Otakar Binar.



Pavilon Venezuely, arch. Carlos Raúl Villanueva. Foto: Otakar Binar.



Pavilion Izraele, arch. Arie Sharon, David Benrick a Eldar Sharon. Foto: Miroslav Masák.



Italský pavilón, arch. Giulio Carlo Argan, Michele Guido Franci, Vincenzo Fauso a Lucio Passarelloné a Bruno Zevi. Foto: archiv Muzea umění Olomouc (fond Miroslava Řeppy).



Vladimir Precilik, Staré provenzálské město VI, jako součást výstavy International Exhibition of Contemporary Sculpture. V pozadí pavilón USA. Foto: (c) ČTK/Jiří Fínda.



a slovenských sochařů.<sup>56</sup> Výběr provedli kurátoři významných galerií, mezi nimi i ředitel newyorského Guggenheimova muzea Thomas M. Messer. Zda to byl právě tento odborník s českými kořeny, kdo stál i o československé sochaře, není zřejmé. Nicméně v katalogu se objevují také zmínky o Zbyňku Sekalovi, Vincenci Vinglerovi, Andreji Rudavském a Rudolfu Uherovi.<sup>57</sup> Kromě ryze uměleckých hledisek je možné, že se Precilik – který byl mimo jiné v poradním sboru pro výběr exponátů do československého pavilonu v Montrealu – hodil i jako zástupce nového formátu sochařských symposií, neboť ta jsou v úvodním textu katalogu vyzdvížena v souvislosti s aktuálním vývojem sochařství. *Staré provensálské město V*, Precilik Expo 67,<sup>58</sup> Dřevěná, organicky tvarovaná socha se z československé sochařské produkce vyjímala nejen pojetím, ale také materiálem. V této souvislosti není bez zajímavosti, že obě zmíněné plastiky v roce 1968 zařadil kurátor Karol Vaculík do československého pavilonu na bienále v Benátkách.<sup>59</sup> I když platformu světové výstavy nemůžeme považovat za nejprestižnější pole, na němž se mohl výtvarný umělec ve své době prosadit, je pozoruhodné, že propojení světových výstav a výstav soudobého umění bylo v 60. letech silnější než nyní – aktuální díla volně migrovala mezi těmito dnes oddělenými světy, jak je patrné nejen z Precilikova případu, ale třeba i u šestnáctimetrové malby Roberta Indiany z pavilonu USA, která se o rok později objevila na IV. documenta v Kasselu.

V Montrealu je dodnes znát, že město vděčí vystavě Expo 67 za mnohé, i když Parc Jean-Drapeau, jak se místo bývalého výstaviště jmenuje, je nyní spíše zapomenutým koutem velkoměsta. Z původní výstavy zůstalo jen pár připomínek. Pavilion USA v roce 1976 vyhořel, takže ocelová konstrukce tvoří pouze ornamentální schránku, v níž je vestavěné muzeum životního prostředí Biosphere. Zachován zůstal i pavilon Francie, v současnosti několikapatrové kasino, pavilon provincie Quebec nebo monumentální socha Alexandra Caldera. Stále v provozu je zábavní čtvrť La Ronde na ostrově sv. Heleny, která už v době Expo 67 nabízela kuriózní zážitky: „Zde najde návštěvník vše: od jarmarečních zábav a stripťů až po vzrušující africké safari, jež vrcholí jízdou na hřebět osedlaného pštrosa,“ informoval v roce 1967 novinář Gustav Křiváček.<sup>60</sup> mezi atrakcemi mohli diváci najít také budovu Laterny magiky nebo dřevěnou restauraci Koliba se slovenskými specialitami, které zde československý stát provozoval komerčně. Stále obývaný je také Habitat, z něhož se – místo předobrazu, jak masově řešit problém bydlení ve městech – stal luxusní areál přístupný pouze svým rezidentům. Překvapivá je ale živá paměť na Expo 67,

kteřá ve městě stále zůstává, řada lidí si také dobře vzpomíná na svou návštěvu československého pavilonu, který patřil mezi hlavní atrakce výstaviště.<sup>61</sup>

## Československo na Expo 67

Expo v Montrealu v roce 1967 bylo první světovou výstavou, které se Československo účastnilo po úspěchu na Expo 58, kde získalo hlavní cenu a řadu diletických ocenění. Na ty, kteří naši expozici připravovali, tato okolnost kladla poměrně velké nároky. V Československu není problém dát celkem hravě dohromady slušnou výstavu, která by neudělala ostudu. Nám však šlo o víc: obhájit vavříny z Bruselu a zase vyhrát. A to už tak snadné nebylo, „62“ vzpomínal generální komisař výstavy Miroslav Galuška. Nutno zde ale poznamenat, že udělování všemožných cen na Expo s výstavou v Bruselu zaniklo, a tedy pro „výhru“, jakkoliv například ovlivněnou s aktuální geopolitickou situací, zde nebyla objektivní měřítka. Podmínky měli tvůrci zřízené také tím, že pracovali se zhruba dvakrát nižším rozpočtem výstavy,<sup>63</sup> i tak ale měla tato akce nejvyšší politickou podporu. Československá vláda rozhodla o účasti 30. 10. 1964,<sup>64</sup> ze socialistických států se ČSSR přihlásila jako první. Pro kanadské organizátory to bylo obzvlášť důležité, báli se, aby se neopakovala situace z Expo v New Yorku v letech 1964–1965, jehož se neúčastnil země východního bloku. Jen s nimi se výstava mohla stát skutečně mezinárodní a univerzální. I tak ale byly socialistické země v Montrealu v menšině, kromě nás je zastupovaly už jen SSSR, Kuba a Jugoslávie.

Podle vládního usnesení měla být československá účast „uvážena a střízlivá“<sup>65</sup> a mělo se dbát na maximální návratnost devizových prostředků. Naše prezentace byla z velké části podmíněna právě ekonomickou výhodností, rozvinutím československo-kanadských obchodních styků (potažmo i vývozu do USA) a přílákáním severoamerických turistů do Československa. Byla to tedy příležitost, jak se prezentovat Spojeným státům americkým na relativně neutrální půdě, nebo alespoň na půdě ne tak horké. Pro přípravu výstavy v Montrealu byla zřízena samostatná Kancelář generálního komisaře (taktéž k 30. 10. 1964), která v svých začátcích složitě hledala své sídlo, až zakotvila ve Valdštejnském paláci v Praze. Na termínovaný úkol také obtížně sháněla zaměstnance, státní podniky je nechtěly uvolnit. Kancelář generálního komisaře podléhala již existující Vládní komisi pro

56 Rozhovory s Jirou Štelikem, květen 2008.

57 Exposition internationale de sculpture contemporaine / International Exhibition of Contemporary Sculpture, katalog výstavy, Expo 67, Montreal 1967, text Guy Robert.

58 Staré provensálské město V, polychromované dílo výška 300 cm. Dvě prdce vyřezání pro pro jistotu, aby měl z čeho vyřezat. Obě

59 I sou dnes ve sbírce Národní galerie v Praze. Rozhovory s Vladimírem Precilikem, březen 2008.

60 Veronika Wolf, *Čeští a slovenští umělci na Bienále v Benátkách 1920–1970*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2005, s. 390 a 418.

60 Křiváček 1967, s. 9.

61 Situace v říjnu 2009.

62 Galuška 1968, s. 35.

63 Celková částka na přípravu výstavy v Montrealu činila 70 milionů Kčs (s 10 milionovou rezervou) při výstavu ploše 3 000 m<sup>2</sup> (tj. třemi pětinami bruselské plochy) na pozemku 5 000 m<sup>2</sup>.

64 Vládním usnesením č. 578. Předtím ještě účast schválil ÚV KSČ, usnesení č. j. P 3545 ze dne 16. 6. 1964, bod l e). Národní archiv, fond KGK 67.

65 Soutěž na architektonické řešení pavilonu a restaurace čs. expozice na Světové výstavě v Montrealu 1967, 29. 1. 1965, podepsán Miroslav Galuška. Národní archiv, fond KGK 67. Přesná citace se drobně proměňuje, ještě před vyhlášením architektonické soutěže například doporučoval ředitel Kanceláře generálního komisaře Zdeněk Koudelka účastníkům, aby se pokusili o navržení konstrukce „střízlivě a uvážlivě“ Zdeněk Koudelka, *Expo 67, Československý architekt*, 1964, roč. 10, č. 24, s. 3. Zdeněk Koudelka, *Expo 67, Československý architekt*, 1965, roč. 11, č. 1, s. 4.



## Výstavnictví na vrcholu

výstavnictví při Ministerstvu školství a kultury (v čele s ministerským náměstkem Františkem Kahudou), která koordinovala práci nejen kanceláře, ale i příslušných ministerstev, jež se na přípravě výstavy podílela;<sup>66</sup> výstavu realizoval národní podnik Výstavnictví.<sup>67</sup> Vládní komise a ÚV KSČ schvalovaly rozhodnutí generálního komisaře, jímž se stal někdejší novinář a velvyslanec v Británii Miroslav Galuška.<sup>68</sup> Jeho zkušenosti z diplomacie byly pro organizování světové výstavy fungující v diplomatickém režimu velkou výhodou. Svou roli nepochybně sehrálo i jeho charisma a vzhled reprezentující spíše moderního gentlemana než komunistického ideologa 50. let. Svým náměstkem jmenoval Vladimíra Štěpánka, ředitelem kanceláře Zdeňka Koudelku, vedoucím pobočky v Bratislavě se stal Jozef Zelina. Světové výstavy byly také vítanou platformou pro proniknutí československých zpravodajských služeb do zahraničí, v Montrealu si StB dokonce zřídila svou rezidenturu, aby především bránila emigraci pracovníků nebo československých návštěvníků pavilonu (plánovalo se vyjetí zhruba 2 500 Čechoslováků), aktivně přitom využívala zhruba desetinu zaměstnanců.<sup>69</sup> Kapitán kontrarozvědky Josef Zeman se stal oficiálně zástupcem ředitele Kanceláře generálního komisaře, a jak je zřejmé z korespondence, přímo se podílel na přípravách výstavy.