

Dizertační práce

**Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění**

Obecná teorie a dějiny umění a kultury, Dějiny výtvarného umění

Iva Mladičová

Jan Kotík 1916–2002 – monografie / Jan Kotík 1916–2002 – A Monograph

Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.

2012

Prohlašuji, že jsem dizertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Iva Mladičová

Obsah

Jan Kotík 1916-2002

Bibliografie

Přílohy:

Soupis výstav

Životopisná data

Soupis výtvarného díla

Jan Kotík 1916–2002

„...nejde o vizualizaci nějakého názoru na svět. Jde spíše naopak o pokus poznat tento svět prostředky, které mám k dispozici.“ J. K.

Následující studie se pokouší zprostředkovat a zhodnotit vývoj celoživotní tvorby Jana Kotíka v její četnosti i různorodosti, i když pozornost věnuje především sféře výtvarné. Bere si na pomoc chronologii soupisu děl, výstavních aktivit a životopisných dat. Na první pohled z poměrně překotné tvůrčí mnohosti malíře, teoretika, průmyslového výtvarníka se postupně vynořují tematické okruhy jasnějších hranic. Vzhledem ke skutečnosti, že jde o prvé souborné zpracování Kotíkova díla, plynule navazující na rozsáhlý, časově náročný soupis, nečiní si nárok na vyčerpávající rozbor tématu, snaží se ovšem podrobněji postihnout jeho klíčové body.

Ač projevy Kotíkovy výtvarné tvorby představovaly velmi široký rozptyl, těžiště sebejistě spočívalo v malbě. Dosavadní odborná literatura tuto skutečnost četně reflektovala, adekvátní pozornost byla věnována také Kotíkovým návrhům skla. Většina textů má charakter převážně příležitostný, objevilo se ale i několik globálnějších charakteristik. Svými katalogovými statěmi či časopiseckými recenzemi aktuálně informovali o Kotíkově tvůrčím usilování například Jiří Kolář, Jaromír Pečírka, Miroslav Lamač, Jiří Kotalík, Ludmila Vachtová, Peter Nestler, Raoul-Jean Moulin, Lucie Schauertová, Eberhard Roters, Petr Spielmann, Arsén Pohribný, Jiří Padrta, Sylva Petrová. Z autorů, kteří podali důkladnější hodnocení umělce tvůrčího vývoje, lze uvést Jiřího Valocha, jenž sledoval především konceptuální aspekt díla. Podstatná je jeho studie sepsaná pro umělce samostatnou výstavu pořádanou Národní galerií v Praze roku 1996, také text publikovaný u příležitosti udělení Fred Thieler Preis für Malerei v Berlíně; příspěvek pro katalog brněnské samostatné výstavy v roce 1991 je věnován sedmdesátým a osmdesátým létům. Dále studie Květoslava Chvatíka, připisovaná Kotíkovým sedmdesátinám, nahlíží zevrubněji malířovo úsilí o moderní výraz v české poválečné situaci. Detailněji se Kotíkovým uměleckým vývojem zabývala i Marcela Pánková, jež připravovala autorovu retrospektivu pořádanou Národní galerií v roce 1992; tehdy bylo díky pozitivnímu politickému vývoji v Československu možno poprvé vystavit dílo v úplnosti. V katalogu podává přehled tvůrčích výsledků do roku 1969, neopomíná souvislosti událostí kulturně politických ani historických. Kontexty Kotíkových projevů v českém prostředí čtyřicátých let zmiňuje Eva Petrová v monografii i antologii Skupiny 42, přičemž monografie současně obsahuje i detailnější zhodnocení kreseb a grafik pohledem

Jiřího Machalického; pozornost je zde věnována i Kotíkově knižní tvorbě, Polana Bregantová svou stat' doplňuje soupisem. Obdobně dílo konce padesátých let a počátku desetiletí následujícího zařazuje do spektra projevů českého informelu v rozsáhlé studii Mahulena Nešlehová. Přínosné jsou nepochybně pohledy zahraniční, především studie Susan Kraneové a Hanse-Petera Rieseho. Kraneová v textu publikovaném roku 1984 sleduje v aktuální Kotíkově tvorbě aspekty minimalismu, konceptuálního umění a neoexpresionistických tendencí, současně zdůrazňuje nezávislost autorova vývoje. Obdobně uměleckohistorické hodnocení z pera Hanse-Petera Rieseho, uveřejněné u příležitosti Kotíkových samostatných výstav v Buffalu roku 1984 a v Berlíně v letech 1986–1987, se věnuje souběžnosti několika klíčových momentů Kotíkovy tvorby s evropským uměním.

Život a dílo

Ke svému pojetí uměleckého tvůrčího procesu Jan Kotík v roce 1992 poznamenal: „Mám snahu o to, aby byl obraz co nejkonkrétnější. Jako třeba kámen nebo židle. Přitom jsem nikdy nechtěl napodobovat přírodu, ale chtěl jsem dokázat to, co ona,“¹ při jiné příležitosti specifikoval vzájemný vztah intelektu a imaginace: „Mám nějakou představu, s níž беру štětec do ruky, ale potom to, co dělám, diriguje mě, a ne naopak.“² Obecně svůj pracovní postup nazval „procesem simultánních proměn“, kdy tvar a jeho prostorová funkce i malba procházejí neustálou transformací.³

Rekapitulace: Jan Kotík vytvořil minimálně 950 obrazů, instalací nebo objektů, 1500 prací na papíře nebo z papíru, 120 volných grafik, 70 realizovaných návrhů užitého skla, graficky upravil či ilustroval minimálně 110 knižních titulů, publikoval za svého života šest knih a 110 textů, připravil 50 samostatných výstav. Systematicky uvažoval o materiálových danostech obrazu, o jeho vztahu ke stěně, jeho významu, trpělivě hledal odpovědi na tázání o linii, malířském gestu, barvě, sledoval časoprostorové aspekty uměleckého díla, na tvůrčí cestě od imaginárního malířského prostoru do prostoru skutečného. Nevěřil, že by Jan Vermeer van Delft namaloval za celý život pouhých čtyřicet obrazů.

¹ Petr Volf, Umění? Lhostejno, kde vzniká. Rozhovor s malířem Janem Kotíkem, *Mladá fronta Dnes*, 3. 6. 1992. – „[...] nejde o visualisaci nějakého názoru na svět. Jde spíše naopak o pokus poznat tento svět prostředky, které mám k dispozici.“ Štěpán Benda, „A všichni dělají, jako by mohly existovat uzavřené systémy.“ Rozhovor s malířem Janem Kotíkem, 1986, strojopis, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A III / 43, f. 275.

² Petr Volf, Náhody mají smysl, *Reflex*, 1999, č. 48, 2. 12., s. 24.

³ Simona Mehnert, Rozhovor s Janem Kotíkem (červen 1989), *Ateliér IV*, 1991, č. 1, 10. 1., s. 2.

Ateliér otce Pravoslava a období studia

Jan Kotík se narodil 4. ledna 1916 v Turnově, kulturním městě se šperkařskou tradicí, kde otec Pravoslav žil od roku 1912 – přijal zde místo suplujícího učitele a asistenta kreslení, modelování a deskriptivy na c. k. vyšší reálce a po necelých dvou letech se zde oženil s Boženou Šrajjerovou, dcerou majitele místního módního krejčovského salonu; měl v té době již za sebou absolutorium Uměleckoprůmyslové školy, kde studoval postupně v ateliérech Emanuela Dítěte, Karla Vítězslava Maška a Jakuba Schikanedra, z Prahy do Turnova jej přivedla pracovní příležitost. Prvé dva roky svého života Jan trávil v Nové Pace, shodou okolností v rodném městě kmenových umělců budoucí Skupiny 42 – Františka Grosse, Ladislava Zívra a Miroslava Háka –, kam se rodina krátce přestěhovala. Po návratu do Turnova tam zůstala do Janových šesti let – jeho dětské roky plynuly v prostředí intelektuálně stimulujícím, v rodině se z otcovy strany prolínal talent výtvarný s talentem hudebním.⁴ Ideální prostředí pro rozkvět Janových bohatých dispozic! Ten možnost jejich plného rozvoje rozhodně nepromarnil, dokladem je jeho pozdější pověstná informovanost a vzdělanost v oblasti filosofie, literatury, historie, výtvarného umění. O otcově vlivu na počáteční orientaci synovy cesty nejen výtvarným životem není třeba příliš pochybovat. V kulturním prostředí Turnova se Pravoslav během svého pracovního pobytu zapojil do sdružení výtvarníků Dílo, spolupracoval s literární revue *Sever a východ*, do okruhu jeho přátel patřil například malíř a grafik Karel Vik, seznámil se zde i se Zdeňkem Wirthem, Josefem Bohuslavem Foersterem, Josefem Vycpálkem, Zdeňkem Nejedlým.⁵ Ludmila Vachtová v monografické studii, publikované roku 1965, charakterizuje Pravoslava jako člověka zvědavého, lačného po konfrontaci, vitálního, pozitivního, paličatého, Jaromír Pečírka jej viděl jako malíře divokého, neklidného, umíněného.

Nemohlo být nijak jednoduché v životním prostoru takto výrazné osobnosti nalézat svůj vlastní autentický svět. Výtvarné umění Janovi tvořilo od samého počátku přirozené životní prostředí, prvé vědomé setkání s touto specifickou realitou umělec přibližuje pozdější vzpomínkou: „Ještě jsem nechodil do školy. Umění bylo všude kolem. Doma nám visely kromě otcových obrazů i obrazy jeho kamarádů, vybavuje se mi moc hezký Sedláček, byl tam

⁴ Pravoslav Kotík se o hudbu zajímal celoživotně, hrál na klavír, pro sebe i komponoval, k jeho oblíbeným autorům patřili B. Smetana, L. Janáček, B. Martinů, P. Hindemith, M. Ravel, S. Prokofjev. Marcela Pánková, *Pravoslav Kotík 1889–1970* (kat. výst.), Praha, Národní galerie 1991, s. 64.

⁵ *Ibidem*, s. 71.

nějaký Rada, Holan, to se mi sice moc nelíbilo, ale vnímal jsem to. Krom nich tam byly knížky. Když jsem měl zájem, vloupal jsem se do otcova ateliéru, vytahoval magazíny, monografie.⁶ Pravoslav Kotík vedl syna poměrně přísně, když ale zjistil, že si i přes zákaz chodí do ateliéru prohlížet výtvarné časopisy a knihy, pochopitelně nikdy výčitku nevyslovil. Samozřejmě mu zprostředkoval zevrubnější povědomí o malířských základech. V paměti Janovi zůstala jedna drobná lekce, kdy okomentoval nezřetelnost námětu reprodukováného obrazu, nahlížeje přes rameno otci čtoucímu článek o kubismu. Od té chvíle mu byly všechny kubistické obrazy jasné, uvědomil si, že vyslovil hloupost. Své prozření potvrdil i později, když docházel k Vincenci Kramářovi učit se z jeho sbírky obrazů.⁷ Uvedená vzpomínka ale jistě již není z období turnovského. Turnov a jeho okolí se v pozdějším Kotíkově životě připomínaly opakovaně: v několika pracích z let padesátých, odkazujících na slavný hostinec U zrcadlové kozy na břehu Jizery, nebo i mnohem později prostřednictvím vzpomínek bratrance Ladislava Nováka (1925–1999), pro něhož byl Jan Kotík nesporně intelektuální autoritou.

V roce 1922 se rodina přestěhovala do Mladé Boleslavi. Pravoslav zde pokračoval ve své pedagogické profesi, současně se stále snažil udržovat živé kontakty s pražským výtvarným prostředím – byl tehdy členem výtvarného odboru Umělecké besedy (členství ukončil v roce 1924), později spoluredigoval i její časopis *Život* a pouhé dva roky jej dělily od založení Sociální skupiny společně s Miloslavem Holým, Karlem Holanem a Karlem Kotrbou. Již od dětství chodil Jan k otci do ateliéru, prohlížel si obrazy, společně hovořili o obsahu, významu, formě. Dle vzpomínání na tyto rané roky si dovedl vždy prosadit své. Zmiňuje poměrně časně vědomí své odlišnosti od vrstevníků, připomíná již tehdejší silnou potřebu vše pozorovat a číst, kreslil všude, kde jen to bylo možné. Uvádí i svůj poměrně brzký zájem o filosofii, blíže jej ale nespecifikuje.⁸ K četbě filosofických knih se opakovaně uchýloval po celý život, s cílem odsunout tíživé myšlenky.

V rámci aktivit v mladoboleslavském Klubu přátel umění uspořádal Pravoslav výstavu Bohumila Kubišty, k desátému výročí malířova úmrtí,⁹ obdivoval jeho umělecký morální postoj, jeho houževnatost. Jedna z návštěv výstavy zůstala Janovi natrvalo v paměti, blížil se

⁶ Petr Volf, *Návraty otce i syna (rozhovor s Janem Kotíkem)*, *Mladá fronta Dnes*, 31. 10. 1991. – Volf, *Náhody* (pozn. 2), s. 22.

⁷ *Ibidem*, s. 24.

⁸ Ivan Bystřina v rozhovoru s Janem Kotíkem, in: Jan Kotík, *Neúplný kompas*, Köln, Index 1986, s. 87, 90.

⁹ Bohumil Kubišta – souborná výstava, Mladá Boleslav, Klub přátel umění, listopad – prosinec 1928.

mu tehdy třináctý rok: „A tenkrát do Boleslavi na tu výstavu přijel Vincenc Beneš, který byl s Kubištou kamarád. Spal u nás. Bydleli jsme v hezké vile, kde jsem měl malý pokojík jenom pro sebe. Beneš neměl nejspíš co dělat, tak se za mnou podíval a zjistil, že mám nějaké obrazy, byly to abstraktní věci – já začínal abstraktně. Asi se mu to nějak líbilo a na druhý den mi řekl, abych s ním šel na tu Kubištovu výstavu. Vincenc Beneš se mnou chodil od obrazu k obrazu a říkal, jak to Kubišta dělal, znal to z první ruky. Já tu výstavu už znal a některé obrazy, které se mi nejprve nelíbily, se mi začaly líbit, protože jsem je chápal. Byla to hodně důležitá lekce: vůbec první, které se mi v umění dostalo.“¹⁰ Zsvěceného poučení mohl využít o řadu let později – z roku 1960 pochází studie, v níž Kotík podává zevrubný analytický pohled na Kubištovy obrazy z hlediska barevné skladby a prostorových koncepcí. Kubištovo dílo kladně zhodnotil i v kontextu zásadní výstavy Zakladatelé moderního českého umění, konané roku 1957 v brněnském Domě umění. V kvalitní recenzi, napsané společně s Ludmilou Vachtovou, malíře označil za „nejsilnější osobnost celé generace“, jež „patří do rodu zákonodárců, jako byl Cézanne či Seurat“.¹¹ K Janovým objevům z otcova ateliéru patřila i publikace o tvorbě Kandinského, také Picassovy krajiny z let 1908–1909. Proto byly jeho první obrazy abstraktní.

Když Jan vyslovil před otcem přání studovat malbu, ten pod vlivem vlastní zkušenosti souhlas podmínil: Syn nejprve vystuduje typografii, jíž se bude schopen uživit! Janovou představou umělecké budoucnosti příliš nadšen nebyl, raději by uvítal rozhodnutí pro obor exaktní – matematiku nebo filosofii.¹² V letech 1930 až 1934 se tedy Jan vyučil typografem, nejprve na nižší střední škole v Mladé Boleslavi, poté přešel do turnovské Müllerovy tiskárny. Stále ale doma pokračoval v důkladném seznamování s výtvarným světem, důležitým zdrojem mu byl časopis *Cahiers d'Art*; obdobně například František Gross zmiňoval jeho zásadní význam pro svůj umělecký vývoj. Patnáctiletý Kotík již poměrně dobře věděl, kdo byli Piet Mondrian, Pablo Picasso, v šestnácti letech začal obdivovat Kazimira Maleviče.

O autorových abstraktních tvůrčích počátcích vypovídá drobný akvarel, datovaný rokem 1932, na němž červená nepravidelná linie rámuje kompozici několika abstraktních prvků, pozornost upoutává centrálně umístěný krystal, tvořený pouze hranami, jemnost zelené

¹⁰ Volf, *Náhody* (pozn. 2), s. 22.

¹¹ „Čím se vyznačují projevy těchto zákonodárců? Je to především určitá konsekventnost ve vidění obecných problémů, které malíř sveřepě uplatňuje ve svém díle. Jejich neefektivnost odrazovala diváky ve všech jmenovaných případech, protože všude zde byl zákon nad líbivost, dokonce nad osobní záliby.“ Jiří Brhlík [společný pseudonym Ludmily Vachtové a Jana Kotíka], *Zakladatelé moderního českého umění*, *Květen* III, 1957–1958, č. 5, s. 261–262.

¹² Volf, *Návraty* (pozn. 6).

a temně červené skvrny dodává práci charakter téměř artificiální, celek současně odkazuje k dobovým abstraktním kompozicím Františka Foltýna a Jiřího Jelínka. Barva, linie a tvar stojí v centru Kotíkovy pozornosti. Do některých nejranějších maleb – asambláží – přidával i dřevěné prvky. Jeho juvenilie zformovala první ctižádost – odlišit se.¹³

Do Prahy přišel Jan v osmnácti letech (rodina zde žila opět od roku 1932, kdy Pravoslav získal místo učitele kreslení na vinohradské reálce Na Smetance), před zahájením studia na Uměleckoprůmyslové škole ale ještě rok pracoval. Do ateliéru Jaroslava Bendy byl Jan přijat v roce 1935, své schopnosti zde rozvíjel především v oblasti grafiky a kresby, vedle toho mohl uplatnit získané typografické znalosti, doma ovšem intenzivně maloval. Částečně byl sice stále odkázán na otcovu finanční podporu, už si ale přivydělával vyučováním, kreslením do novin, návrhy plakátů, vypomáhal při instalacích výstav. V době studia měl příležitost posílit si teoretické znalosti i praxi v grafických technikách, když absolvoval prázdninový kurs na škole uměleckých řemesel v Bratislavě.¹⁴ Již za studia na pražské Uměleckoprůmyslové škole zaznamenal svůj první významnější výtvarný úspěch. Jeho práce vybrané na společnou výstavu školní expozice pro sekci Umění a technika knihy a užité grafiky československé na Světové výstavě v Paříži v roce 1937 získaly ocenění stříbrnou medailí.¹⁵

Z období Janových studijních let se zachovala řada litografií a leptů, také dřevořez. Již od konce třicátých let mladý autor navrhoval obálky a ilustrace pro nakladatele Karla Boreckého, počátkem let čtyřicátých především pro edici Čeští spisovatelé českým dětem. Rokem 1936 je datován soubor šesti litografií – ilustrací k povídkám Edgara Allana Poea, v nichž Kotík často zachycuje dramatické okamžiky příběhů, užívá dynamické kompozice, expresivních výrazů a gest, provedení působí sebejistě. Obdobné formální znaky můžeme nalézt i v cyklu leptů z roku 1938, tematizujícím předzvěst válečné katastrofy, v němž živá gesta postav plných zoufalství umocňuje atmosféra okolní krajiny surrealistického charakteru. Pravděpodobně jde o cyklus nazvaný Testament hořící země, jež zmiňuje ve svém článku Karel Hetteš,¹⁶ současně upozorňující i na velkoryse pojaté malby Vraždy a Pochody

¹³ Ludmila Vachtová, Okolo Jana Kotíka, *Výtvarné umění XVII*, 1967, č. 7, s. 313.

¹⁴ František Dvořák, V aktivitě SČUG Hollar, in: Eva Petrová et al., *Skupina 42*, Praha, Akropolis – Galerie hlavního města Prahy 1998, s. 139.

¹⁵ Kotík ve svých životopisech nejednotně uvádí ocenění i stříbrnou i bronzovou medailí.

¹⁶ Hetteš jej uvádí jako první Kotíkův grafický cyklus.

z přelomu třicátých a čtyřicátých let.¹⁷ Tíže dobových okolností stále silněji pronikala do výtvarných námětů. Uměleckoprůmyslová škola mohla pokračovat ve výuce i během nastupující okupace Československa pouze díky svému statutu školy střední.

Nejstarší Kotíkovy dochované datované obrazy pocházejí z roku 1937. Olejová malba ženského aktu, věnovaná budoucí ženě Pauli,¹⁸ svou symboličností intenzivní červené barvy, vyplňující plochy ohraničené výraznými jednoduchými černými liniemi, vypovídá spíše o expresionistickém charakteru. Patrný je v několika pracích z těchto let vliv rukopisu Picassova, především u kvaše *Žena* z roku 1936 nebo kresby *Akt* datované rokem následujícím, oběma je vlastní velkorysý pojmání tělesných objemů. Z hlediska uvažování o malbě, ploše a prostoru byl pro Kotíka od tvůrčích počátků až do poloviny padesátých let důležitý kubismus.

Picasso, Matisse, Klee, Kandinsky – tato jména poutala pozornost mladého malíře při pařížské návštěvě v roce 1937. V roce předcházejícím navštívil kromě Paříže, kde jej zaujali především Ingres, La Tour a Courbet, i Drážďany. Před plátny reálnými tak mohl oživit a zkorigovat své znalosti světového malířství, jež doposud získával především z knižních reprodukcí. Paula Kleea Kotík opakovaně uváděl jako umělce v jeho počátcích nejdůležitějšího,¹⁹ na tomtéž se shodl později i s ostatními malíři budoucí Skupiny 42 (pro ně

¹⁷ Karel Hetteš, Jan Kotík neboli snažení o současný výtvarný projev, *Tvar* IX, 1957, č. 3, s. 82. – Torzo jednoho z Pochodů lze nalézt na obraze z počátku čtyřicátých let s motivem postavy v interiéru, jenž původní malbu z velké části překrývá.

¹⁸ Paula (nar. 1921) pocházela z rodiny Hanuše Epsteina a Idy Hoffmanové. Otec se narodil ve Vídni, matka v Bavorsku, od konce první světové války se trvale usídlili v Praze. S Paulou Epsteinovou se Jan Kotík seznámil v roce 1936, za čtyři roky následoval sňatek. Po absolutoriu německého gymnázia ve Štěpánské ulici roku 1939 Paula pracovala v účetní firmě svého otce, od počátku padesátých let do roku 1955 jako účetní v Ústředí lidové a umělecké výroby. Kromě neúnavné organizační podpory výtvarných aktivit svého manžela se velkým dílem zasloužila i o formování umělecké kariéry svého syna Petra (nar. 1942), jenž v letech 1963–1966 studoval na Vídeňské akademii komponování a hru na flétnu. Své manažerské schopnosti uplatnila mimo jiné při prosazování zahraničních koncertů souboru *Musica viva Pragensis* (u jehož zrodu v roce 1961 stál také Petr Kotík). V roce 1964 především díky její iniciativě pozvala agentura Pragokonzert taneční skupinu Merce Cunninghama, společně s Johnem Cagem, Davidem Tudorem a Robertem Rauschenbergem na vystoupení do Prahy a Ostravy. (Pražský koncert se konal ve Sjezdovém paláci Parku kultury a oddechu Julia Fučíka. Rauschenberg, čerstvý laureát velké ceny z benátského bienále, vytvořil během přípravy pódia rozměrnou asambláž, objekt z nalezeného haraburdí, například ze zdeformovaných částí automobilových karoserií). Manželství s Janem Kotíkem trvalo do roku 1967, o rok později se Paula Kotíková odstěhovala do Německa. Tam žila do roku 2008, kdy její životní cesta vedla zpět do rodné Prahy. Z rozhovoru s Paulou Jerusalemovou v Praze dne 12. 10. 2007 a z rozhovorů s Petrem Kotíkem.

¹⁹ Klee zapůsobil na Kotíka ne formou, „ale tím, co se děje mezi obrazem a divákem, včetně toho, že pro Kleea byl obraz hotový až tehdy, když pro něj našel i název. Tedy fakt, že název nebyl před obrazem a nebyl námětem, který by autor pouze ilustroval.“ Arnošt Pacola, Zrušil jsem obraz, abych zachoval malbu. Exkluzivní rozhovor s výtvarníkem, teoretikem a pedagogem Janem Kotíkem,

primární roli dále hráli Picasso, Ernst, de Chirico). Na Kleeově díle si uvědomil sílu imaginativnosti, jež ruší polaritu figurálního a abstraktního. Když později přirovnával svůj tvůrčí proces k pronásledování jistého „fantomu“, jenž současně pronásleduje umělce a nakonec zvítězí, připomínal Kleeův záznam z deníků již o první linii na ploše papíru, vynucující si směr dalšího pokračování.²⁰

Jan Kotík, student UMPRUM, patřil k umělcům sebejistého projevu debutujícím v divadle Emila Františka Buriana, jež Karel Teige v proslovu při zahájení První výstavy označil za výjimečnou oázu pro hledající, výjimečné prostředí, „kde se může avantgardní básnická myšlenka vyslovit bez ohledů a bez kompromisů.“ Burian s představou syntézy literatury, hudby, tance a výtvarného umění neohroženě podporoval výsledky mladých výtvarných umělců, emotivně označoval jejich situaci jako „zaháněných do skalních doupat.“ I za nacistických hrozeb bylo nekonformní umění přece jen možno, ač s rizikem, vystavit. Prezentovaná díla neoplývala převratností, rozvíjela většinou surrealistické východisko, podstatnějším se ale jevílo zaostření na významový akcent.²¹ Cenné byly příležitosti konfrontační, jež umožňovaly tříbit vědomí generační souvislosti, – vystavena byla díla umělců budoucí Skupiny 42, Sedmi v říjnu, skupiny Ra. Již na První výstavě v D 37 vedle sebe představilo své výsledky několik budoucích členů Skupiny 42 – Gross, Háek, Hudeček, Zívr. V září roku 1937 se Kotík – pod pseudonymem Jan Kalan – zúčastnil prvního Salonu na chodbě, zastoupen byl dvěma obrazy, přičemž jeho Červený kůň byl nejrozměrnější ze všech vystavených děl. Premiéru tu měl i Jiří Kolář, vystavoval koláže, zde se s Kotíkem setkali poprvé. Druhá Kotíkova účast na prezentacích na chodbě divadla (v roce 1940), na níž bylo možno dále porovnat díla Grossova, Hudečkova, Zívrova s tvorbou členů skupiny Sedm v říjnu, vyvolala negativní reakci v časopise *Vlajka*, v článku nazvaném Surrealistické podhoubí se opět rozrůstá; kritizovány v něm byly práce Kotíkovy, Vitíkovy a Hudečkovy.²²

Region T., 8. 6. 1993, s. 4. – „Od začátku jsem měl k surrealismu ambivalentní vztah. Líbil se mi Max Ernst [...] nebo Klee. [...] A Paul Klee pro mě byl příkladem malíře, který z podvědomí, nebo spíš nevědomí, dokáže něco zajímavého vytáhnout. A ještě to interpretuje.“ Ivan Wernisch, Jako byste to nevěděli. Rozhovor s malířem Janem Kotíkem, *Literární noviny* VII, 1996, č. 37, 11. 9., s. 3.

²⁰ Jan Kotík, O významovosti a tvorbě ve výtvarném umění, *Ateliér X*, 1997, č. 13, 26. 6., s. 2.

²¹ E. F. Burian, První „Salon na chodbě“, *Program D 38*, 1937–1938, č. 2, 24. 9. 1937, s. 45. Citace převzata z: Jiří Kotalík, *Karel Souček. Data a svědectví o jeho cestě životem a uměním*, Praha, Odeon 1983, s. 8.

²² E. Petrová, Skupina 42 (pozn. 14), s. 39, 104. – „Názvy se nijak nešetří. Pod ‚obrázek‘ se třeba napíše ‚Úzkost ticha‘, naplácá se na to jakási neforemná koňská hlava se čtyřmi odpornými mátohami a už si za to pan Kotík nadiktuje tisíc pět set korun! Nebo za jiné plátno, nazvané ‚Osudné příběhy‘,

Salony na chodbě pokračovaly až do roku 1940, kdy bylo 12. března, v důsledku nacistického tažení proti umělecké avantgardě, proti takzvanému „zvrhlému umění“, tažení odsuzujícího výtvarný projev expresionistický, kubistický a surrealistický, divadlo uzavřeno. Ovšem nebyla to jen příležitost výstav v Burianově divadle, co hrálo roli při krystalizování vzájemnosti budoucích členů Skupiny 42, v únorovém čísle *Programu D 40* byl uveřejněn Chalupeckého text „Svět, v němž žijeme.“²³ Obdobně důležitý význam při formování Skupiny 42 měl i výtvarný odbor Umělecké besedy, do něhož řada budoucích členů Skupiny v letech 1941–1942 vstoupila. (Kotík se členem stal až v roce 1946.²⁴)

Kotíkovy obrazy z přelomu třicátých a čtyřicátých let, tematizující tíseň doby, zaplňují figury objemově plné, jednoduchých kubizovaných tvarů, sochařsky stavěných, tlumené barevnosti. Forma je plastická, tvarová kompaktnost až kubištovského typu. Malby svědčí o vyzrálosti autorova projevu, dodnes oslovují svou intenzitou, díky přesvědčivosti tematické i řešení formálnímu. Racionální forma zprostředkovává zpracování tématu existenciálního charakteru. Později se autor od této, dle něho rigidní formy, odklání a směřuje k výraznějšímu vyjádření vnitřní dynamiky malby, jež výstižněji pojednává vitalitu lidského světa samotného.²⁵ V obraze *Příběhy* (1939) upoutává pozornost zoufalství postavy se skloněnou hlavou, jež má jistě kompenzovat dvojice v zadním plánu obrazové plochy, snad vzpomínka, obklopuje ji vybledlé sluneční světlo. Architektura navozuje atmosféru zastaveného času prostranství z obrazů Chiricových. Postava je umístěna na barevně vymezeném ostrově, čímž je samota smutku umocněna. Poměrně výrazná kompoziční dominance horizontál a vertikál podporuje tíseň psychické nehybnosti. V malbě *Útěk* z roku 1940 obrazovou plochu zaplňuje prchající pár, kubizovaných sochařských tvarů; v témže roce Kotík použil obdobnou kompoziční sestavu v maloformátové malbě dvojice, nyní ovšem ne v barvách evokujících ponurost válečné atmosféry, ale v životanosném trojzvuku žluté, červené, modré. Autor tematickou závažnost vyeskaloval v olejové malbě *Apokalypsa války* (1940–1941), na níž v předním plánu u nohou stojící postavy s výrazným patetickým gestem leží schoulená figura.

kde visí nějaké utržené ucho na kousku shnilé kůže, se může klidně žádat tři tisíce korun; či dokonce malba jakýchsi zelených sloupovitých chuchvalců, pojmenovaných skromně ‚Žebráci‘, dosahuje ceny deseti tisíc!“ Fabry, Surrealistické podhoubí se opět rozrůstá. Výstava „obrazů“ v D 40, *Vlajka X*, 1940, č. 63, 17. 3., s. 7.

²³ V tomtéž čísle *Programu D 40* byla reprodukována Kotíkova malba *Známe píseň*.

²⁴ Jan Kotík přijal členství v Umělecké besedě i po obnovení její činnosti v roce 1990.

²⁵ Susan Krane, Jan Kotík: Other Dimensions, in: *Jan Kotík. The Painterly Object* (kat. výst.), Buffalo, Albright-Knox Art Gallery – The Buffalo Fine Arts Academy 1984, s. 10.

Z oblé křivky jejích zad lze vycítit napětí těla, snad ještě živého. Děsivě působí hlava stojícího, spíše lebka s poryvem několika pramenů vlasů. Atmosféru posiluje temná modř postav, jejich nafialovělé siluety, olivová zeleň pusté krajiny v hlubokém zadním plánu. Zmíněné obrazy jsou stále silně neseny vlnou postkubistické estetiky, patrné je i doznívání surrealismu.

Pouze „odvaha provésti důsledně svoje umělecké přesvědčení bez ohledu na konflikty, které vyvolá,“ může vytvářet opravdové umělce a opravdovou uměleckou generaci. Takto podmiňuje v katalogu Pavel Kropáček existenci kolektivního generačního vědomí, jež shledává jako nejdůležitější znak mladých autorů vystavujících v Melantrišské mansardě v květnu roku 1940.²⁶ Již na této přehlídce mladého umění, pořádané časopisem *List mladých*, si všiml Kotíkovy tvorby Jiří Kotalík, budoucí teoretik Skupiny 42. Ve své recenzi čtyřiačtyřicetiletého autora označil za „smělý výtvarný talent“.²⁷

Několik Kotíkových prací bylo možno spatřit také na Konfrontaci v roce následujícím v salonu Výtvarného díla na Jungmannově náměstí. Koncepti výstavy, prezentující aktuální výtvarné tendence připravil Lev Nerad; ve srovnání s výstavou Mladých představila vyhraněnější pohled na generační projevy. V průvodním textu katalogu zmiňuje evidentní snahu děl „o nové definování člověka v celém jeho životním kontextu“, kdy námět již neslouží jako příležitost ke zkoumání formy. Kotík dle katalogu vystavoval dva oleje – *Cyklista a Nábřeží*, oba z roku 1940, a jeden kvaš *Rozmluva* z roku 1939. Patřil k několika nejvýraznějším autorům. Jiří Kotalík jej nazval, obdobně jako Grosse a Hudečka, zajatcem formy s konstruktivní vůlí, jenž „dynamiku tvarů dovede zákonitě spínat pevnou vazbou v čisté malířské akce“, majícím „prostorovou přemýšlivost i skladebnou koncepci barev“, kladně hodnotil nekonvenčnost a přímočarost jejich vystavených děl.²⁸ Otakar Mrkvička Kotíka označil za „silný malířský intelekt“ a jeho projev spíše za extenzivní než intenzivní.²⁹

²⁶ Vystavovali zde umělci skupiny Sedm v říjnu – Václav Hejna, František Jiroudek, Josef Liesler, Václav Plátek, dále malíři z budoucí Skupiny 42 – František Gross, František Hudeček a Jan Kotík – představovali formou radikálnější výtvarný projev, za třetí okruh lze považovat individuální projevy Zdeňka Sklenáře, Václava Boštíka nebo Jána Želibského, za čtvrtý pak malíře realistického zaměření. Kotalík, Karel Souček (pozn. 21), s. 10.

²⁷ kot. [Jiří Kotalík], *Tvář mladého umění*, *A-Zet*, 1940, č. 103, 30. 5., s. 4. – Kotík vystavoval obraz (olej) *Známe píseň* z roku 1938 a studii (kvaš) *Den v dešti* z roku 1940.

²⁸ Jiří Kotalík, *Několik poznámek o Skupině 1942*, *Život XX*, 1946–1947, č. 4–5, říjen 1946, s. 114.

²⁹ kot. [Jiří Kotalík], *V saloně Výtvarné dílo profily mladých výtvarníků*, *A-Zet XIII*, 1941, č. 37, 25. 2., s. [4]; – om [Otokar Mrkvička], *Konfrontace. Výstavka skupiny malířů a sochařů v salonu*

Po vlně prací tematizujících atmosféru války se ke slovu začala přihlašovat řeč civilnější, předjímající ikonografii města. Ilustrativními příklady jsou Kotíkovy obrazy *Cyklista* (1940) nebo *Deštivý den* (1940–1941). Figury na nich zpodobené sice stále svazuje dobová úzkost, částečně i barevná ponuřost, jejich staticnost koresponduje se sochařskou modelací těl, obrazy ale přiznávají významný prostor atributům města. Prvá malba podtrhuje opakující se motiv konstrukce, ač barevnost zadního plánu či přítomnost zvláštní drapérie v levé části obrazu, s funkcí především kompoziční, jsou ještě spíše z rodu surrealistického.

Eva Petrová charakterizuje Kotíka dle vystaveného v roce 1941 na pražské *Konfrontaci* i na kladenské přehlídce *Několik mladých – výběr Jiřího Kotalíka* – jako figuralistu s nárokem na velký rozměr. V jeho malbách i kresbách mohutné postavy vyplňovaly prostor expresivními a symbolickými gesty, reagujícími na vzrušené události, jako „patetiční herci na scéně obrazu“.³⁰ Právě v pracích Grossových, Hudečkových a Kotíkových, představených na *Konfrontaci*, spatřuje obrat k nové orientaci na skutečnost „světa, ve kterém žijeme“. Autory samotné vidí jako sílu přebírající iniciativu v celé generaci.³¹ Jak zní přesnější charakteristika uměleckého projevu oné generace, když Jindřich Chaloupecký na stránkách časopisu *Život* z roku 1942 otevřeně píše: „Vše vypadá tak, jako by moderní umění skončilo tezí, že vše je dovoleno – ba co hůře, jako by všeho už si dovolilo?“ Odpověď podává v závěru své úvahy: umění má podněcovat člověka, aby překračoval své „meze“, člověka jako „oblast možného konání, dění“.³² Novou estetiku dle něho zrodí město „ze svého zjitřeného a mnohotvárného rytmu, ze své tragičnosti, ze svého neuhasitelného optimismu.“³³ V poválečné situaci se objevovalo přesvědčení, že překotný běh moderního umění se zastavil, zrodilo iluzi o nástupu nové revoluční kultury, všem srozumitelné.³⁴

Kotíkova potřeba svými znalostmi obsáhnout kromě oblasti výtvarného umění i například oblast filosofie, sociologie nebo politické ekonomie byla poměrně extrémní. Její kořeny lze nalézt již v letech třicátých, kdy – jak Kotík sám vysvětluje – bylo třeba reagovat

Výtvarné dílo, *Lidové noviny* IL, 1941, č. 107, 28. 2., s. 7. – Převzato z přetištěných výňatků in: Zdeněk Pešat – Eva Petrová, *Skupina 42. Antologie*, Brno, Atlantis 2000, s. 94–95.

³⁰ E. Petrová, *Skupina 42* (pozn. 14), s. 54; *Skupina 42* (kat. výst.), Litoměřice, Severočeská galerie 1989, nestr.

³¹ Eva Petrová, *Mýtus civilizace v obrazech malířů Skupiny 42*, *Umění* XII, 1964, č. 43, s. 236.

³² Jindřich Chaloupecký, *Generace*, in: idem, *Obhajoba umění 1934–1948*, Praha, Československý spisovatel 1991, s. 111, 117.

³³ Jindřich Chaloupecký, *Dvě kapitoly k filosofii architektury*, *Život* XVIII, 1942–1943, č. 2, s. 64.

³⁴ Alexej Kusák, *Kultura a politika v Československu 1945–1956*, Praha, Torst 1998, s. 166.

na nacistický odklon od tradice evropského racionalismu. Především poté, co přečetl knihu rakouského vědce Philippa Franka *Rozvrat mechanistické fyziky*,³⁵ uvědomil si nutnost s tématem se vypořádat zevrubněji.³⁶ Již od mládí se zabýval marxismem, představě ideálnějšího uspořádání společnosti zůstal věrný po celý život. S vyhraněnými levicovými názory se setkával doma z otcovy i matčiny strany jako se samozřejmostí. Kotík uvádí, že jeho postoj byl významně motivován ruským a sovětským avantgardním výtvarným a divadelním uměním dvacátých let, tuto avantgardu ve srovnání s italskou nebo německou považoval za mnohem konsekvantnější. V roce 1937 byl osloven, zda by nevstoupil do komunistické strany. Nabídku tehdy odmítl z obavy, aby z politického angažování nevyplývala povinnost ideově podřizovat vlastní tvorbu. Historické okolnosti tehdejší doby nasvědčovaly domněnce, že jedině Sovětský svaz bude schopen postavit se nabývajícím fašistické síle. Marxismus s jeho jistou vnitřní logikou považoval Kotík v době silícího vlivu fašismu za přijatelný. Aktivně se účastnil protifašistického komunistického odboje již od roku 1938 a následně během okupace Československa, čímž se do komunistické strany dostal automaticky. Z období odboje připomíná kontakty například s Vladimírem Kouckým (členem IV. ilegálního ústředního vedení KSČ v letech 1944–1945, od roku 1945 členem ÚV KSČ) nebo historikem umění Pavlem Kropáčkem.³⁷ Do strany oficiálně vstoupil bezprostředně po konci války. Jeho podpis můžeme nalézt na manifestu z roku 1946 nazvaném Májové poselství kulturních pracovníků českému lidu, jenž dokládá nejen četnou poválečnou podporu komunistické strany, ale překvapující široké spektrum ještě nedávného politického původu signatářů, vynikajících představitelů kulturní obce.³⁸

³⁵ Philipp Frank (1884 Vídeň – 1966 Cambridge, USA), rakouský filosof, fyzik a matematik, představitel novopozitivismu. Český překlad *Rozvrat mechanistické fyziky* byl vydán Jednotou československých matematiků a fyziků v Praze roku 1937.

³⁶ Benda, A všichni dělají (pozn. 1), f. 267.

³⁷ „Když byl Pavel spolu s J. Fučíkem a dalšími zatčen Gestapem, měl u sebe rukopis mého článku pro ilegální Rudé právo – a stoček kresby. Pavel ‚nemluvil‘ – a já jsem tudíž nebyl zatčen. [...] Pokud se týká ‚národního výboru inteligence‘: Po zatčení Fučíka (nebo po atentátu na Heydricha? dnes to už nevím) bylo jasné, že členové výboru musí rychle (alespoň na nějaký čas) zmizet z Prahy. Mým úkolem bylo přimět malíře Bedřicha Vaníčka k rychlému odjezdu. Šel jsem za ním a ‚kryl mne‘ Josef Istler. [...] Je jednou ze zásad konspirativní činnosti, že takové věci vyřizují dva. Jeden někam jde (důležitá návštěva či schůzka) a druhý dává pozor, není-li první někým – nějak – sledován. (Vaníčka se mi podařilo přemluvit k odjezdu.) [...] Za nějaký čas po zatčení Fučíka a ostatních jsme opět ‚spravovali poškozenou síť‘. Mým ‚kontaktem‘ se stal Vladimír Koucký. (Ačkoliv jsme se s Vladimírem znali, zapomněl jsem jeho občanské jméno a znal ho pouze pod krycím jménem.)“ Jan Kotík, [Pavla Kropáčka jsem poznal...], strojopis, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A II.

³⁸ Manifest podepsalo celkem 843 kulturních pracovníků (například Ivan Blatný, Josef Kainar, Jiří Kolář, Karel Teige, Emil František Burian, František Gross, Pravoslav Kotík, Ladislav Živý). Kusák, Kultura a politika (pozn. 34), s. 174–175.

Se Skupinou 42

Kotíkův odchod ze školního zázemí a začátek malířské kariéry neprobíhal v době lehké. Od počátku třetího válečného roku se sobotu co sobotu odpoledne začali scházet budoucí členové Skupiny 42 v ateliérech, nejčastěji Hudečkově. Důvod setkávání byl sebezáchovný, účastníky vedla snaha vymanit se z psychické tíže lidské bestiality, jež doléhala v roce pokračující nacistické ofenzívy nesnesitelně těžce. Hovořili o umění, věřili ve smysl umění moderního. Iniciátorem byl Chalupecký, představu pravidelných schůzek navrhl Hudečkovi a Grossovi, postupně se přidávali Ladislav Zívř, Miroslav Hák, Kamil Lhoták, Jiří Kolář, Karel Souček, Jan Kotík, Jan Smetana, Jiří Kotalík, Zdenek Seydl.

27. listopadu 1942 se ve Smetanově ateliéru konalo ustavující setkání „pracovní skupiny“, Kotík byl přítomen (dále tu byli Ivan Blatný, František Gross, Jindřich Chalupecký, Jiří Kolář, Jiří Kotalík, Kamil Lhoták, Miroslav Míčko [do skupiny nevstoupil] a Jan Smetana).³⁹ Na pravidelná ateliérová sezení přicházeli i lidé mimo skupinu, například Zdenek Seydl nebo Otakar Mrkvička. Diskutující se shodli spíše v názoru, co odmítají.⁴⁰ Nepatřili k lhostejným, vždy se snažili zaujmout postoj, což ostatně odpovídalo příměru Chalupeckého o umění skutečnost objevujícím, vytvářejícím a odhalujícím. Filosofie Skupiny 42 mohla být – se svým požadavkem návratu umění do života jednotlivce – pro Kotíka, člověka městského, přijatelná téměř beze zbytku, současně jej vždy přitahovalo prostředí intelektuálně živé. Ludmila Vachtová ovšem poznamenává, že právě v něm se projevila jeho neschopnost přizpůsobit se ortodoxní konfesi či realizovat se v rámci skupiny.⁴¹ Atmosféru uvnitř seskupení Kotík označoval za tvůrčí, ač polemickou. Roli stmelujícího prvku hrálo přijetí základní teze: „umění musí být vždy uměním této doby, světa, v němž žijeme,“ a také vědomí, že nelze opakovat kubismus nebo surrealismus, neboť je třeba vlastní cesty. Kotík roku 1989 ve svém vzpomínání pokračoval: „Začali jsme malovat město, rozježené stovkami komínů, lesem rádiových antén, po jehož ulicích se proháněly automobily, motocykly a bicykly. Tomu jsme se přece nemohli vyhnout. [...] My jsme akcentovali bytí strojové

³⁹ Dle deníkového záznamu Františka Grosse se o „pracovní skupině“ rozhodlo 22. listopadu na schůzce u Hudečka. E. Petrová, Skupina 42 (pozn. 14), s. 67. – Skupina 42 (pozn. 30), nestr.

⁴⁰ Když Kotík o mnoho let později obecně popisoval umělecký tvůrčí proces, jako iniciační moment vzniku nového neuváděl jasnou ideu, ale vždy nespokojenost se stávající tvorbou, v první řadě s její formou. Kotík, O významovosti (pozn. 20), s. 2.

⁴¹ Vachtová, Okolo Jana Kotíka (pozn. 13), s. 313.

civilizace, ale žádný obdiv k ní, vždyť se často jevila až v podobě jakýchsi strašáků.⁴² Nechtěli již pouze „otevírat okna do světa“, chtěli v něm žít.⁴³

Již prvou výstavu Skupiny v aule novopackého reálného gymnázia, na níž byl Kotík také zastoupen, negativně poznamenaly okolnosti doby: trvala jediný den – 21. 3. 1943, poté byla zakázána gestapem. Obavy se opakovaly před následující společnou přehlídkou téhož roku v Topičově salonu. Kotík zde vystavil, i přes námitky některých členů Skupiny,⁴⁴ dvacet kreseb, kvašů, akvarelů a grafik.⁴⁵ Chalupecký při této příležitosti v katalogu zdůrazňuje realismus vystavených děl, později specifikovaný jako drsný a neústupný, spočívající ve schopnosti „činiti [diváka] přítomným onomu třeskutému světlu poesie, jež je schopno spájet živého člověka a jeho živý svět ve velikou, prostou a nade vše krásnou jednotu“; zrušit propast odcizení, jež se projevila jako důsledek vědeckého a technického vývoje moderní civilizace. Eva Petrová charakterizuje tehdejší Kotíkovy kresby, tempery a kvaše, na nichž městským provozem prolínají expresivní postavy, jako kompozice vytvářející dojem syntetického aktivovaného prostoru, celku plynulého dění.⁴⁶ Popis odpovídá představě civilizace, jež se sama stává mýtem, „kdy do jejích úkazů vstupují lidské vztahy, pocity a představy, kdy je transformována plány a projekty v jakýsi ideální svět souhry“.⁴⁷

Z tematického spektra Skupiny Kotíkova tvorba nijak nevybočovala, z hlediska formálních řešení měla ale výrazněji hledačský charakter. Z počátku čtyřicátých let pochází dvě Kotíkovy práce na papíře, tempera a kvaš, s tématem periferie – Konečná stanice (1941), Periferie (1941) –, místa v mytologii města obdařeného specifickým významem – město

⁴² „Teď se mi zdá, že ten duch, který Skupinu spojoval, se u mě projevoval asi nejméně. Když si prohlížím plátna, která jsem naposledy viděl někdy před padesáti lety, okamžitě se mi vybaví doba, kdy vznikaly.“ Petr Volf, Kde jinde než tady! Hodinové interview s umělcem, který desetiletí šíří slávu Československa, *Mladá fronta Dnes*, 23. 12. 1989.

⁴³ Volf, *Náhody* (pozn. 2), s. 22.

⁴⁴ O názorové disharmonii ve Skupině 42 vypovídá úryvek z Lhotákova dopisu Chalupeckému ze 4. 8. 1943: „Včera jsme u Smetany mluvili o Kotíkovi a došli jsme konečně k tomu, že Kotík zcela definitivně s námi vystavovat nebude, což Vám jaksí oznamuji, jestli Vám to už neřekl Gross. [...] Kotíkovo malování je zcela protivné duchu naší malby, ať je samo o sobě jakékoli kvality. Ale s námi nemá společného nic, leda názvy obrazů. Osobně proti Kotíkovi nikdo nic nemá, ale proti jeho malbě jsme všichni. [...] P. S. Kotíkův ‚experiment‘ je tak starodávný a fousatý, že mne to už opravdu rozčiluje a zlobí! Pořád musíme koukat na ty sprásknuté figury bez očí atd., vždyť to nemá význam! Není to ani kubismus, ani dadaismus, ani surrealismus. Je to expresionismus, model 1922 Berlín – Vídeň – Budapešť.“, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A II.

⁴⁵ Názvy děl dle katalogu: Kancelář, Automat, Pasáž, U kadeřnice, Litografická dílna, Vestibul, Nádraží, Obchod.

⁴⁶ E. Petrová, *Skupina 42* (pozn. 14), s. 74.

⁴⁷ E. Petrová, *Mýtus civilizace* (pozn. 31), s. 242.

v něm „transcenduje“, neustále zde vlastním růstem překračuje svou hranici a současně pronásleduje počátek obzoru.⁴⁸ V Kotíkových dílech nalezneme i reflexi představy člověka-mechanismu, člověka-stroje, symbiózy organického a neorganického tvaru, tématu živého již v dadaistické tvorbě, reagujícího na válečný mechanismus, na konci třicátých let opět aktuální.⁴⁹ Zmíněná symbióza je patrná například v malbě Průchod s výkladem z roku 1942. Město samo je složitým důmyslným mechanismem, do něhož člověk vrůstá, „nejsme to již jen my v městě, ale je to i město v nás“.⁵⁰ U Kotíkových stylizovaných figur s náznaky strojového charakteru cítíme konstruktivnost, proměňující se postupně ve znakovou konfiguraci, podobnou kompozicím Grosse, jehož Kotík považoval za nejtalentovanějšího umělce Skupiny 42.

Postkubistické tvarosloví je stále patrné v malbě Kancelář (1942), na níž statická mužská figura v interiéru vyhlíží do prostoru velkoměstské ulice, ta ale nepulsuje životem, dává pocítit jistou melancholii. Realisticky zaznamenané detaily stolní lampy, dynamicky vychýleného psacího stroje a trojúhelníku vedou divákův pohled tak, že interiér a exteriér se vzájemně prolínají. Totéž téma zpracované o rok později vypovídá o formální proměně: plastičnost figur mizí, detaily ustupují jednodušším znakovým obrysům, výjevu dominuje zmnožený motiv příznačného symbolu města – umělého osvětlení. Poetický tón autor výrazněji přiznává v malbách Interiér s výhledem na ulici (1942–1943), jenž zobrazuje prostory krejčovské dílny, zaplněné denním světlem, s průhledem do krajiny velkoměsta, v Městské pasáži (1943), kde do chladu černobílého labyrintu je několika málo chvatnými tahy zasazena mužská figura, nebo v drobném oleji U holiče (1943), barevné hře světla snad umělého, snad lunárního, z něhož vystupují ženská tvář a bělost roušky.

Obdobný námětový rejstřík Kotík zpracoval v médiu grafickém, většinou volil techniku suché jehly, umožňující bezprostřední výraz, nebo lept. Jeho grafické listy tvoří četný kvalitní soubor. Městské interiéry a exteriéry se v nich vzájemně prostupují, vnitřní svět je neoddělitelně prolnut vnějším, v rytmických kompozicích, v nichž jsou často prvky reality lapidárně vystiženy znaky.⁵¹ Takové grafiky odpovídaly přiměru Ivana Blatného: „každý okamžik je hoden básně.“

⁴⁸ Ivan Blatný, *Texty a dokumenty 1930–1948*, ed. Jiří Trávníček, Brno, Atlantis 1990, s. 204.

⁴⁹ E. Petrová, *Mýtus civilizace* (pozn. 31), s. 233–235.

⁵⁰ Miroslav Lamač, *Svět obrazu a obraz světa*, *Literární noviny* XII, 1963, č. 32, 10. 8., s. 1.

⁵¹ Jiří Machalický, *Kresba a grafika*, in: E. Petrová, *Skupina 42* (pozn. 14), s. 117–120. – Jiří Machalický, *Proměnlivé obzory*, in: *Jan Kotík 1936–1996. Kresby, koláže, grafické listy, objekty, obrazy* (kat. výst.), Praha, Národní galerie – Galerie Pecka – Galerie Gema 1996, s. 5.

Kotík patřil do pětice malířů Skupiny 42, jež byla přizvána brzy po válce do Sdružení českých umělců grafiků Hollar; roli při společném rozhodnutí hrálo ilegální vydání sborníku k uctění památky Františka Janouška z roku 1944, v němž Kolářovy verše doprovodily grafiky Grossovy, Hudečkovy, Lhotákovy, Kotíkovy a Smetanovy. Grafika jako další možnost manifestace názoru znamenala v této době silnou motivaci. SČUG Hollar současně představovalo jisté výstavní zázemí, tedy i částečnou podporu finanční.⁵²

Již od první poloviny čtyřicátých let u Kotíka poukazovali na jeho výjimečnou informovanost, jež by mohla brzdit osobitost uměleckého projevu. Karel Hetteš v pozdějším textu obhajuje Kotíkovu snahu experimentovat a vědomě se učit, navazovat na světové umění, jehož vliv byl v době protektorátní systematicky tlumen: „Především měl, jako mladý malíř, plné právo na to, aby si vybral mistry a aby si zopakoval a prověřil to, co ho k nim přitahovalo. Není důležité, kým je ovlivněn, nýbrž jak. A myslím, že nemůže být sporu o tom, že si Kotík ve svých obrazech z oné doby vyřešil mnohé z problémů, které si sám určil, že dokázal vidět po svém a nakonec to i vyjádřit způsobem v mnohém velmi osobitým a původním.“⁵³ Kotík sám na výtky tohoto typu reagoval vždy shodně: umělec by informován měl být, ovšem současně by měl mít schopnost s novým se vyrovnávat, aniž by je musel zákonitě přejímat. „Být ve světě“ znamená zaujímat osobní stanovisko.⁵⁴ Také Arsén Pohribný později potvrdil, že Kotík dovedl svůj encyklopedický universalismus podrobovat kritické eliminaci, takže z pluralistického poznávání získával sílu, ne pochybnosti, nerozhodnost, relativizování.⁵⁵ Obdobně důkladný přehled o soudobém světovém výtvarném dění měl v pražském uměleckém prostředí i Jiří Kolář.⁵⁶ Zatímco Kolář platil v uměleckém

⁵² SČUG Hollar prakticky od svého vzniku (1917) počet svých členů nerozšiřoval. Viktor Stretti, po osvobození zvolený předseda akčního výboru tohoto grafického sdružení, navrhl přijetí několika malířů zabývajících se grafikou (mj. ze Skupiny 42). Situaci promptně reflektoval první poválečný svazek grafického sborníku *Hollar*, v němž byly uveřejněny ukázky z tvorby nově přijatých autorů – Kotík byl zastoupen dvěma díly. Dvořák, V aktivitě (pozn. 14), s. 139–140.

⁵³ Hetteš, Jan Kotík (pozn. 17), s. 83–84.

⁵⁴ Mehnert, Rozhovor (pozn. 3), s. 2.

⁵⁵ Arsén Pohribný, in: *Jan Kotík. Ritualisierung der Zeit* (kat. výst.), Berlin, Amerika-Haus 1975, nestr.

⁵⁶ Ze vzpomínek Josefa Hiršala: „– poznal jsem ho [Jana Kotíka] už před patnácti lety. U Gusty Schorsche? U Urbánků? Nejspíš. To už byl ženat s Paulí a ve stejné době jako Kamilovi a Věře Bednářovým se i jim narodil syn, Petr. Když jsme dnes odpoledne [listopad – prosinec 1956] byli s Kolářem v Kotíkově ateliéru, ukázal nám téměř dvě desítky nových obrazů; jsou povětšinou středního formátu, nefigurativní, jakási kvazigestuální malba, barevně pestrá a velmi svěží. Styl nikoliv ‚stille‘, nýbrž ‚agile‘. Docela se mi líbila, přestože Kamil Lhoták nazývá někdy tohle malování ‚skládací pes‘.

světě za morální autoritu, Kotík si získával respekt svou rolí „neúnavného životabudiče“.⁵⁷ Kotík sice do Slávie k pozdějším diskusím u Kolářova legendárního stolu nedocházel často a pravidelně, do okruhu Kolářových přátel ale patřil, vždy si měli co říci a i když se jejich názory odlišovaly, byli schopni vzájemně se akceptovat.⁵⁸ Setkávali se i později během emigrace, v Berlíně nebo v Paříži. Kolářova pařížská *Revue K* informovala o aktuální tvorbě Jana Kotíka v březnovém výtisku v roce 1981.

Časopis *Život* v říjnovém čísle roku 1946 představil právě z pera Jiřího Koláře portréty členů Skupiny 42, zde je v plném znění Kotíkův: „Člověk s viditelnou duší. Dovede strkat hlavu do oprátky se stejným klidem, jako se dívá z okna, nepřemýšlí o nebezpečí, stojí mimo dobro a zlo; vždy připravený na útok, má čím se bránit, je nevyčerpatelný. Zdědil hlad, jeho paměť je rozsáhlá jako moře, ví, co přečetl. Drží rydlo jako literát pero, nikdy se nerozpakuje, nepodléhá předtuše, ubližuje, aniž chce, miluje, aniž ví, zuřivý hledač své cesty, nedovede se zastavit, neslevuje, ani když nemá co jíst, neumí se vzdát, je umíněný jako kámen, je vždy první, označí svůj rajon, ohradí jej a do krve brání. Dokonale rozumí mase věcí. Od básníka k rozvratníku je krok – je si toho až příliš dobře vědom. Nosí v ústech zrcadlo, jeho srdce je z černého skla, tuto čern nepřestává sytit ve dne i v noci, v očích má výkladní skříně s přístroji všeho druhu. Jakési smutné zvíře je neustále v jeho stínu.“⁵⁹

Jestliže bylo zmíněno téma světových výtvarných vlivů, je zde namístě zastavit se právě u roku 1946, v němž lze sledovat vliv obecnějšího dosahu – Picassův. Jeho malířský rukopis v poválečné době výrazněji oslovil nejednoho člena Skupiny 42. Nepochybně roli sehrála pražská výstava Umění republikánského Španělska, zahájená na konci ledna roku 1946 v Mánesu, na níž byl Picasso zastoupen několika novějšími obrazy. Výstava obecně znamenala pro české výtvarné prostředí událost, zvláště díla Oscara Domíngueze a Picassa zapůsobila svým postupem elementarizace, jehož výsledkem bylo znakové pojetí obrazu.

Vždycky jsem měl z Kotíka dojem, že je spíš estetik než umělec. O současném umění má určitě ze všech malířů, co jich znám, největší znalosti. Ví o trendech, tvůrčích záměrech i principech, zná mnoho jmen i děl protagonistů. Dostane se totiž jako jeden z mála i do zahraničí. A diskutuje o umění velmi vášnivě a rád. I s Kolářem byli v malé chvíli v nekonečné debatě. Mluvili hlavně o Picassovi a problému ‚čtvrtého prostoru‘. Kotík hovořil i o inspirativnosti italských abstraktivistů, hlavně o Vedovovi. Nezúčastnil jsem se.“ Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, *Let let*, Praha, Torst 2007, s. 158. – Kotíkovo přátelství s Hiršalem znamenalo obdobné dlouholeté spříznění jako s Jiřím Kolářem.

⁵⁷ Ludmila Vachtová, Kdyby byla magnetová hora, in: *Nová citlivost. Sborník příspěvků k diskusi o šedesátých letech*, Litoměřice, Galerie výtvarného umění – Praha, Ministerstvo kultury České republiky (1994), s. 21.

⁵⁸ Volf, Náhody (pozn. 2), s. 22.

⁵⁹ Jiří Kolář, Přátel, *Život* XX, 1946–1947, č. 4–5, říjen 1946, s. 129–132. Citace převzata z textu přetištěného: Jiří Kolář, Jan Kotík, in: Pešat – Petrová, Skupina 42 (pozn. 29), s. 34.

Také zmíněné návštěvy Kramářovy sbírky podpořily Kotíkovu znalost Picassova díla. (Janův otec Pravoslav se během svých četných pařížských návštěv ve dvacátých letech osobně s Picassem setkal.) Jan Kotík patřil k umělcům, kteří vystavovali na přehlídce Art tchécoslovaque 1938–1946 v Galerii La Boétie⁶⁰ (představil obraz Interiér), díky níž mohl opět navštívit Francii. Pravděpodobně zhlédl i výstavu v Galerii Louis Carré⁶¹ – zmiňuje ji obdivně Kolář ve svých deníkových záznamech –, kde bylo možno vidět devatenáct Picassových obrazů z let 1938 až 1946.⁶² Díla inspirovaná francouzským červnovým pobytem o rok později prezentovala společná pražská výstava Ze zájezdu českých výtvarníků do Francie.⁶³

Také v Kotíkových uhlových kresbách ze čtyřicátých let, s motivy plováren, interiérů, ženských postav, lze sledovat jistou podobnost tvarového členění objemů s Picassovým rukopisem z konce prvního desetiletí dvacátého století: pevné, jasné jednoduché linie, přehledně členící obrazovou plochu, obdobné analytickému kubizovanému tvarosloví. V Picassově souboru litografií se zvířecími motivy z roku 1947 nalezneme obdobnou abstrahující tendenci jako v Kotíkových tušových gestických kresbách z let padesátých; v Kotíkových obrazech z několika následujících let je patrný i motivický vliv Picassova ikonografického rejstříku.

Během zmíněné studijní cesty do pařížských galerií za uměním starým i soudobým se Kotík zaměřil na aktuální téma monumentalit a téma společenského dosahu díla obecně.⁶⁴

⁶⁰ Zastoupeni byli na výstavě členové bývalé skupiny Sedm v říjnu, skupiny Ra, Skupiny 42, převážně díly z období válečného. Jiří Kolář zmiňuje velkou účast na zahájení výstavy včetně slavných osobností: Aragon, Soupault, Léger, Tzara, Zadkine, přiznává ale jejich nezájem: Aragon „proběhl sály, jako když mu hoří paty,“ Tzara „bloudil výstavou víc s hlavou skloněnou k zemi než k obrazům“. Jiří Kolář, Pařížské dny (14. červen), *Život XXI*, 1948, č. 3, 15. 6., s. 71.

⁶¹ Dix-neuf peintures de Picasso, Paříž, Galerie Louis Carré, 14. červen – 14. červenec 1946.

⁶² „Kdybych uviděl v Paříži jen tuto výstavu, nemohl bych litovat cesty. Picasso je den i noc, moře i souš. Každý tah štětce, každý úder, barva, tvar září samozřejmostí, pokornou samozřejmostí, kterou bych nazval každodenní, obecně lidskou, samozřejmostí právě pro svou veřejnost výjimečnou a nedostupnou menším uměleckým duchům.“ Kolář jmenuje dva z vystavených obrazů: *L'enlèvement d'Europe* (1946) a *Fait à Antibes dans l'appartement Man Ray* (1938). Jiří Kolář, *Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*, ed. Vladimír Karfík, Praha, Odeon 1992, s. 390.

⁶³ Společné cesty v červnu 1946 se dle katalogu výstavy zúčastnili František Gross, Václav Hejna, František Hudeček, Ota Janeček, František Jiroudek, Jan Kotík, Josef Liesler, Evžen Nevan, Zdeněk Seydl, Václav Sivko, Zdeněk Sklenář, Jan Smetana, Jan Kodet, Vincenc Vingler, Jindřich Wielgus, Ladislav Zívr. Jiří Kolář, autor katalogového textu formy deníkového záznamu, uvádí mj. návštěvu ateliéru Josefa Šímy, setkání s Georgesem Braquem a se španělskými výtvarníky. – Kotík se zúčastnil návštěvy Šímovy ateliéru. Za tuto informaci autorka studie děkuje Paule Jerusalemové.

⁶⁴ Hetteš, Jan Kotík (pozn. 17), s. 84.

Své myšlenky formuloval ve stati Monumentální malba, uveřejněné následujícího roku v časopise *Život*. Příčinu nezájmu o monumentální umění spatřuje v individualismu měšťácké společnosti, z něhož vyplývá nezájem o „kolektivní prostor“, v závěru úvahy zmiňuje související téma výtvarného slohu, tedy i politický význam umění.⁶⁵ V témže roce publikoval ještě článek Jacques Louis David, v němž oživil své postřehy z pařížské návštěvy roku 1937: v Davidových dílech vidí i směr k tematizaci reality, charakteristické pro moderní malbu. V jeho tvůrčím vývoji nalézám obraz jako propagaci, reprezentaci, účastníka života, abstrakci idejí, reportáž, jako skutečnost, – je proto současně obrazem pro kolektivního diváka i jednotlivce.⁶⁶

Už před polovinou čtyřicátých let se postavy na Kotíkových obrazech často proměňovaly v poměrně složitou kompozici ploch a linií, což plně odpovídalo dobovému pojetí moderního umění: „[...] již není rozhodující otázka formálního řešení, nýbrž kategorický požadavek nového obsahu, vyplývajícího z člověka poměru k místům a věcem, které svou existencí poznamenává a jež znovu poznamenávají jeho. Vlastní složky tvarové jsou pak závislé na postoji, jaký umělec k realitě zaujímá,“ říká Jiří Kotalík v úvodním textu katalogu prvního veřejného vystoupení Skupiny 42, konaného v Topičově salonu v září 1943. I po válce se v Kotíkově tvorbě objevují náměty z prostředí města (Dvorek, Ulice, Terasa, Telefonista, Obchod na hlavní třídě), pro obrazy je charakteristický živý malířský rukopis, současně směřování k abstrahování od viděné skutečnosti ke grafismu, kde se lidé a okolí navzájem prolínají. Proces výrazného abstrahování v té době Hudeček interpretoval jako „podvědomé noření se do podstaty světa“, k číslu – intelektu vesmíru, ke krystalu jako zhmotnění čísla.⁶⁷

Silná tendence ke znakovosti se projevila již v Kotíkových grafikách z roku 1944, v malbách obdobně v roce následujícím – Postava v interiéru, Interiér s postavou, Pokoj na sluneční straně. V posledním jmenovaném obraze je interiérový prostor zalit teplým světlem, plocha je obdobně dynamicky traktována vertikálami v duchu pokubistické konstruktivnosti, jako u pozdější malby Deště (1947). Právě rok 1947 je u Kotíka důležitý z hlediska pojetí obrazového prostoru. Zatímco v malbách Obchod na hlavní třídě, V ateliéru nebo Parný den hloubku stále konstruují linie respektující zákony perspektivy, u Postavy

⁶⁵ Jan Kotík, Monumentální malba, *Život XX*, 1946–1947, č. 6, duben 1947, s. 148, 157–160.

⁶⁶ Jan Kotík, Jacques Louis David, *Život XX*, 1946–1947, č. 9–10, listopad – prosinec 1947, s. 247–248, 253.

⁶⁷ E. Petrová, Skupina 42 (pozn. 14), s. 86. – Skupina 42 (pozn. 30), nestr.

se zaměřovacím přístrojem se setkáváme s její výraznější eliminací. Mužskou schematizovanou stojící figuru tvoří poměrně komplikovaný soubor geometrizovaných linií a barevně zářivých drobných ploch, téměř kolážovitě komponovaných. Na silný konstruktivní akcent tehdejších obrazů naráží Kotalíkovo hodnocení: „Malovat obraz je [...] Kotíkovi často jakoby ekvivalentem matematické rovnice. Malíř se nepoddává zážitkům, okouzlením a zkušenostem, leč usiluje podmanit si je, aby mu sloužily, přitesány do podoby akcí a prostorových souřazení, jež zamýšlí svým obrazům přikázat. Teprve postupem, snad vlivem uskrovnění se ve formátu, snad na podkladě zkušeností z obdivuhodného seriálu grafických listů, objevují se v Kotíkových olejích symptomy šťastnějšího prolínání viděného se zákonitým.“⁶⁸ V obrazech se původní velké objemy rozestoupily, výraznou roli začala hrát linie, „ještě tvrdá a neohrabaná, zaktivizovala celou plochu obrazu“.⁶⁹

Již u obrazu *Geometr* (1943) nebo na malbách *Teras* (1947) se lze setkat s onou geometričností přímek drátů, komínů, s onou „hranatostí města“, o níž píše Ivan Blatný jako o drsné spleti předmětů, podivných shluků věcí, na které ve městě narážíme.⁷⁰ Luděk Novák porovnává Kotíkova díla z pozdního období Skupiny 42 s obrazy Hudečkových cyklů *Nočních chodců*, poukazuje na Kotíkova „neschopnost překonat protiklad věčnosti a abstrakce“, čímž v jeho dílech nenalézá syntézu a poetičnost jako u děl Hudečkových.⁷¹ V článku publikovaném na stránkách *Výtvarného umění* v roce 1963 u příležitosti pražské výstavy Skupiny 42 po patnácti letech Luboš Hlaváček Kotíka, obdobně jako Grosse, označuje za typ formotvorný. Charakterizuje jej jako malíře bytostného barevného vnímání a jeho pozdější působení v oblasti užitého umění a směřování k nefigurativní tvorbě uvádí jako potvrzení tohoto zaměření.⁷² „Realizoval [...] jakýsi moderní figurální žánr s výrazem cítění městského člověka, který je doma v labyrintu pasáží a na městské dlažbě, v pouličním ruchu a shonu křižovatek. Motivy pasáží a ulic jsou na pohled hravou skladbou, v níž se uplatňuje barevná kresba, mají však zároveň velkou míru racionální úvahy,“ hodnotí Kotíkova tvorbu z období Skupiny 42 Eva Petrová.⁷³ Figurální projev s hlavním tématem

⁶⁸ Jiří Kotalík, *Moderní československé malířství. Esej o jeho provenienci, předpokladech, vývoji, současném rozlivu a perspektivách, Československo II, 1946–1947*, č. 3, s. 200, 202–204. Převzato z přetištěného výňatku in: Pešat – Petrová, *Skupina 42* (pozn. 29), s. 32.

⁶⁹ Vachtová, *Okolo Jana Kotíka* (pozn. 13), s. 315.

⁷⁰ Blatný, *Texty a dokumenty* (pozn. 48), s. 77.

⁷¹ Luděk Novák, *K výstavě Jana Kotíka, Výtvarná práce V, 1957*, č. 8, 27. 4., s. 9.

⁷² Luboš Hlaváček, *Skupina 42, Výtvarné umění XIII, 1963*, č. 9–10, s. 396.

⁷³ E. Petrová, *Mýtus civilizace* (pozn. 31), s. 248.

města se souběžně s existencí Skupiny 42 poměrně hojně objevoval i v díle Pravoslava Kotíka.

Kotíkovo realizace v oblasti knižní tvorby z období čtyřicátých let jsou spíše charakteru příležitostného, obdobně jako u dalších členů skupiny – Kamila Lhotáka, Františka Hudečka a Františka Grosse; jde převážně o ilustrace dětských knih pro renomovaná pražská nakladatelství (například Karel Borecký), často o poměrně konvenční figurální motivy. Kotíkovo invenční působení v typografii se výrazněji projevilo hlavně v letech šedesátých.⁷⁴

Prvá rozsáhlejší veřejná rekapitulace Kotíkovo tvorby proběhla v závěru roku 1947 v pražské Alšově síni Umělecké besedy. Katalogový seznam této malířovy samostatné výstavy uvádí čtyřicet děl z období let 1939 až 1947. Z obrazů je patrné formální kubistické východisko, strojovost figur sestavených z geometrizovaných objemů či linií odkazuje na zmechanizovanost lidského života obecně. Jiří Kolář, autor katalogové stati, dle něhož umělecké dílo má být zárukou samozřejmosti, skrze které si člověk uvědomuje sebe, svět, vesmír, vidí Kotíka předně jako malíře, jehož posláním je promluvit o „zakletí vegetace světa“, jako malíře, který si neklade otázky, ale jehož cosi žene: „Všimněte si jen stromů na jeho obrazech, jsou stejně rostlinné jako kandelábry nebo jiné věci, a co víc, připadá mi, že někdy jsou umělé věci živější, že jsou zřetelněji znamenány osudem svého života nežli rostliny. On opravdu demonstruje nad jiné platněji, že živná půda telefonního kabelu, růže stožáru je asphalt a dlažba. To lze stejně spravedlivě tvrdit o lidech na jeho obrazech, o lidech zvláště, neboť, všimněte si pozorně, jde všude a vždy o lidi, jde všude a vždy o člověka. Ale řeči těchto lidí, tohoto člověka není řeč obilného lánů, ale metaforická řeč výkladů, ne řeč kočího, ale bleskovitá řeč řidiče tramvaje, ne řeč zemědělské ženy, ale roentgenogramická řeč písáčky na stroji nebo telefonistky. Opakuji, jde vždy o člověka a vždy v charakteristickém prostředí, vždy ve světle střetnutí vztahů podnebí železa a cihel a duše bytosti uvnitř.“

Politický vývoj v Československu umlčel poměrně příznivou situaci, jež se během druhé poloviny čtyřicátých let v českém výtvarném umění vytvářela. Generační přehlídka představená na Konfrontaci 2 roku 1945 v Neradově koncepci uvedla díla autorů, jejichž ambicí bylo vyjádřit dobu úplně a v její nejsoučasnější přítomnosti, umožnit divákovi postihnout „vnitřní smysl všech souvislostí“. Vedle členů Skupiny 42 zde vystavovali

⁷⁴ Polana Bregantová, Knižní tvorba, in: E. Petrová, Skupina 42 (pozn. 14), s. 165–168. – Polana Bregantová, Typografie 1939–1948, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958*, V, Praha, Academia 2005, s. 273.

i nejnámennější ze skupiny Ra a Sedmi v říjnu, plus individuality jako Zdeněk Sklenář a Karel Černý. Obdobná sestava byla prezentována o rok později v Paříži, ač s ohlasem ne příliš výrazným. Především v dílech umělců Skupiny 42 se podařilo obnovit ztracenou jednotu člověka se světem. Zájem anglického kritika Herberta Reada o tvorbu Grossovu a Kotíkovu můžeme považovat za stvrzení jisté kvality.⁷⁵ Nutno ovšem připustit, že již v posledním válečném roce se z obrazů téměř všech členů Skupiny začala problematika města vytrácet.⁷⁶ Malířská řeč těchto autorů zůstávala věrná prostoru a formálním strukturám ustaveným pozdním kubismem. Živé přetrvávaly zásady dějovosti a narativnosti založené na tradiční obrazové jednotě námětu daného předem a na klasickém pojetí symbolu a metafory.⁷⁷

Bližícímu se ukončení společné skupinové činnosti, jež zapříčinila konfrontační diskuse na téma socialistického realismu ve výtvarném umění, předcházela příležitost o problematice společně mluvit. Poskytla ji první rozsáhlejší pražská přehlídka sovětského umění – výstava čtyř malířů⁷⁸ konaná v žofínském sálu na Slovanském ostrově v roce 1947, již uspořádala Umělecká beseda. Rozvířila nezvykle živou odbornou debatu, která okomentovala i aktuální téma monumentality ve výtvarném umění. Poměrně jasně kritický názor na předvedené oficiální umění vyslovili například František Kovárna, Otakar Mrkvička, Bohuslav Brouk, Jiří Kotalík. Obdobně Kotík o kvalitě vystavených děl silně zapochyboval: „Patří-li tam [do socialistického realismu] obrazy Gerasimova, Plastova, Sokolova-Skalji, Brodského, pak je socialistický realismus největší brzdou k vytvoření umění socialistické epochy. Toto tvrzení chci opřít o zjištění, že umělecké dílo má mít schopnost ovlivňovat celou výtvarnou (hmotnou) kulturu své doby. [...] Ne-li, rozešla se tvorba obrazů a soch s výtvarnou kulturou a vysunula se vůbec z výtvarné oblasti. Není to potom umění, ale artefakt mající nejvýše cenu historického dokumentu.“⁷⁹ Svou jednoznačnou kritiku Kotík zopakoval před polovinou sedmdesátých let, během berlínského pobytu při formulování

⁷⁵ Hlaváček, Skupina 42 (pozn. 72), s. 9.

⁷⁶ Volf, Náhody (pozn. 2), s. 22.

⁷⁷ Jiří Padrta, Nová formálnost a obsahovost v obrazech Jana Kotíka, *Výtvarná práce XIV*, 1966, č. 5, 17. 3., s. 4.

⁷⁸ Na výstavě nazvané Obrazy národních umělců SSSR vystavovali Alexandr Gerasimov (1881–1963), Sergej Gerasimov (1885–1964), Alexandr Dejneka (1899–1969) a Arkadij Plastov (1893–1972). Publikované příspěvky následné diskuse byly souborně vydány: *Střetnutí. Sovětské malířství a současné umění*, ed. Otakar Mrkvička, Praha, Vladimír Žikeš 1947.

⁷⁹ Z poznámek Jana Kotíka, *Výtvarné umění XVII*, 1967, č. 7, s. 323.

programového textu skupiny Systema, jež svým vznikem reagovala na vlnu tamního „podivného socialistického realismu“.⁸⁰

Diskuse o budoucnosti Skupiny 42 tedy způsobila po únoru 1948 její rozpad (především Gross, čerstvý člen akčního výboru Umělecké besedy, bývá uváděn jako hlavní iniciátor). Proti přijetí socialistického realismu se ostře vymezili pouze Kotík a Jindřich Chalupecký.⁸¹ Skupina se rozešla téhož roku, kdy v Paříži byla ustavena Cobra, v Milánu umělecké hnutí MAC (Movimento arte concreta), kdy pouhé tři roky zbývaly do oficiálního uznání děl abstraktních expresionistů na výstavě Abstraktní malířství a sochařství v Americe, jež se konala v newyorském Muzeu moderního umění.

Dočasnou změnu pro Kotíkův umělecký život znamenalo období po konci války: po působení v protifašistickém odboji a následném oficiálním vstupu do Komunistické strany Československa se Kotík rozhodl přijmout na plný úvazek profesi politickou. Po dobu necelého jednoho roku pracoval na sekretariátu Ústředního výboru Komunistické strany Československa, spolupracoval především s Vladimírem Kouckým.⁸² Realita se ale rozcházela s jeho představami, na podzim roku 1946 proto s funkcí skončil a krátce po únorových událostech roku 1948 ukončil i svá angažmá „v různých komisích“.⁸³ Historik Jiří Knapík zmiňuje dopis malíře Jana Čumpelíka z roku 1948 adresovaný Akčnímu výboru českých výtvarníků,⁸⁴ zasláný i ministru informací Václavu Kopeckému a ministru školství a osvěty Zdeňku Nejedlému, v němž autor protestuje proti zastoupení Aloise Fišárka, Františka Grosse, Jana Kotíka a Vojtěcha Tittelbacha v tomto výboru. Ve svém přesvědčení o nekompromisní podpoře socialistického realismu jako důvod uvádí dosavadní tvorbu

⁸⁰ „Obrazy a plastiky vzniklé z politického nátlaku a pod tlakem nemají ani hodnotu artefaktů. Jsou pouze dokumentem organizované lži a svědectvím toho, jak správné je rčení: „Kde je potlačováno umění, tam jsou potlačováni lidé.“ Společenská situace není uměleckým dílem odrážena, protože to je v ní vsazeno a je její svěbytnou součástí; společenská situace a její proměny nutí umění, aby se samo proměňovalo. Tím vzniká jakýsi způsob samoregulace umění, které umožňuje jeho vznik.“ Jan Kotík, Systema, (1974), strojopis, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, AIII / 43, f. 218–223. – Mehnert, Rozhovor (pozn. 3), s. 2.

⁸¹ Tomáš Pospiszyl, Osudy svobodných umělců, in: idem, *Srovnávací studie*, Praha, Agite/Fra 2005, s. 102.

⁸² Za tuto informaci děkuje autorka studie Paule Jerusalemové.

⁸³ Benda, A všichni dělají (pozn. 1), f. 268–269, 282.

⁸⁴ Akční výbor českých výtvarníků (předsedou byl Adolf Hoffmeister), součást kulturní komise Ústředního akčního výboru Národní fronty, se zabýval koncepčními a organizačními záležitostmi výtvarného života. Akční výbory NF byly zakládány jako zárodky nové mocensko-politické struktury, ÚAV NF byl ustaven 23. 2. 1948.

jmenovaných umělců, která dle něho navazuje na umění kapitalistického západu.⁸⁵ Jako by protest poslušnost Kotíkova rozhodování logicky stvrzoval. Způsob jeho vymanění z činnosti pro ústřední výbor komunistické strany zmiňuje Tomáš Pospiszyl: Kotík dobrovolně nastoupil vojenskou službu do Berouna, našel za sebe náhradu a po několika měsících služby začal pracovat pro Ústředí lidové a umělecké výroby.⁸⁶ Při zpětném pohledu chápal poválečnou angažovanost umělců své generace v politickém životě sice jako nutnost, která byla ale spíše brzdou, pro někoho „dočasnou katastrofou“.⁸⁷

I když měl Kotík k surrealismu ambivalentní vztah,⁸⁸ na počátku padesátých let se dostal do kontaktu s okruhem kolem Karla Teiga. Pravidelně se tehdy, roku 1951 potkávali na úterních diskusích v bytě Josefa a Gerdy Istlerových v Křížíkové ulici Teige, Vratislav Effenberger, Karel Hynek, Emila a Mikuláš Medkovi, Anna a Libor Fárovi, Václav Tikal, občas také Kotík (ten navštívil sám několikrát i Teiga, diskutovali především o tématech filosofických a sociologických⁸⁹). Teige vždy přednášel o nových publikacích, vyslovoval podnětné myšlenky, o nichž se poté společně debatovalo.⁹⁰ (Teigovy intelektuální schopnosti byly „magnetisační silou, která navrhovala masiv erudice, o němž si dnešní člověk těžko může udělat představu,“ připomíná později Effenberger.⁹¹) Patřily sem ale i společné hry „cadavre exquis“ či „živé sochy“. Část mladé tvůrčí generace, a to část z nejkvalitnějších, zde nacházela svobodu a vysokou úroveň myšlení.⁹² Od ledna do října posledního roku Teigova

⁸⁵ Jiří Knapík, *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*, Praha, Libri 2006, s. 18.

⁸⁶ Pospiszyl, *Osudy* (pozn. 81), s. 102–103.

⁸⁷ Bystřina v rozhovoru s Janem Kotíkem (pozn. 8), s. 91.

⁸⁸ „Co se týče mého negativního vztahu k surrealismu: už jako mladému klukovi mi na surrealismu vadilo přesně to, co mě tenkrát již zlobilo i na komunistech, totiž dogmatismus a sektářství. Surrealistické hnutí se v podstatě ex privata diligentia tzn. z pilnosti a hry pouštělo do sporů a bojů, které byly jak nesmyslné, tak nakonec nebezpečné.“ Benda, *A všichni dělají* (pozn. 1), f. 271.

⁸⁹ Jan Kotík, [Karla Teigeho jsem poznal pozdě...], *Jarmark umění*, 1994, č. 9, březen, s. 17.

⁹⁰ Na jednom setkání v Istlerově bytě Kotík během monotematické diskuse o surrealismu vznesl otázku k Teigovi: „[...] nevím vlastně, proč sem chodím – nejsem přece ani surrealista, ani [trockista]“. Teigova reakce byla prosta pochybností: scházejí se zde přece ti, kteří „z přesvědčení o nutnosti a správnosti – dělají dále nezávislé umění“. (V původním textu Kotík místo slova „trockista“ nechává pár teček s poznámkou pro redakci: „[...] Protože ale dodnes patří trockismus v ČSSR k ‚protizákonným názorům‘ a řada účastníků schůzek žije v Praze, bude snad dobře tam nechat ony tečky.“) Kotíkův text přiložený k dopisu Sylvii Richterové, 23. 2. 1984, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A II.

⁹¹ Vratislav Effenberger, *Realita a poesie*, Praha, Mladá fronta 1969, s. 190.

⁹² Alena Nádvořníková, *Poslední rok Karla Teigeho. Sborníky Znamení zvěrokruhu*, in: *Karel Teige. 1900–1951* (kat. výst.), Praha, Galerie hlavního města Prahy 1994, s. 160.

života společně vytvářeli jednou měsíčně pracovní sborník *Znamení zvěrokruhu* v redakci jednotlivých členů těchto setkávání. Měl představovat jejich aktuální uměleckou a teoretickou práci.⁹³ Již v prvním svazku Vratislav Effenberger oslovil v anketě o surrealismu všechny účastníky (Hynka, Istlera, Kotíka, Medka,⁹⁴ Teiga a Tikala), Kotík neodpověděl. Byl přizván k uspořádání únorového sborníku, znamení *Ryb* a dubnového, znamení *Býka*.⁹⁵ Zajímalo jej mimo jiné Teigovo obhájení slučitelnosti utilitaristického funkcionalismu v architektuře a požadavku „totálnosti“ poezie v umění i životě. Teige ale v té době již nebyl příliš vstřícný diskusím, Kotík proto napsal pro sborník znamení *Býka* esej Chvála architektury,⁹⁶ v níž zdůrazňuje možnost tohoto uměleckého oboru tvořit „prostředí existence fyzické i duchovní“, život formovat, nesloužit pouze jeho „provozu“. Uvádí ji kresbou ženské figury, v jejímž sousedství organické linie stromu částečně rámuje architektonická geometrie, navozující současně představu neomezené prostorové volnosti, v duchu formulovaných požadavků na současnou architekturu. Nepodporuje zažitý antagonismus příroda versus civilizace. Před nadpis vkládá kresbu šnečí ulity, aby ve své úvaze opakovaně polemicky vyslovil touhu po bytu největším. Obraz i sochu zde nazývá „architektonickými elementy“, které by ovšem měly mít schopnost (dostatečnou vitalitu) existovat samostatně.⁹⁷ Pro únorový sborník vytvořil výrazný soubor sedmi schematizovaných spontánních tušových figurálních kreseb znakového charakteru.

⁹³ Z rozhovoru s Annou Fárovou o malíři Mikuláši Medkovi a o Portrétu 53, (Jiří Hůla, 18. 10. 2001), in: *Mikuláš Medek* (kat. výst.), Praha, Galerie Rudolfinum 2002, s. 84. – Anna Fárová, *Dvě tváře*, Praha, Torst 2009, s. 704, 714–719.

⁹⁴ O pravděpodobně komplikovanějších pozdějších vzájemných vztazích mezi některými členy okruhu vypovídá poznámka Mikuláše Medka z roku 1957: „Zjistil jsem, že Kotík a vůbec ti starší nemají jakýsi charakter. Já jsem nakonec trochu směšná figura. Věřím v určité věci, které považuji za jediné správné, a to je mi vyčítáno. Podivuhodné na tom je to, že ti, co mi to vyčítají, považují ony věci za úplně správné atp., ale věřit v ně za správné nepovažují, respektive za nevýhodné.“ Mikuláš Medek, *Texty*, ed. Antonín Hartmann – Bohumír Mráz, Praha, Torst 1995, s. 193, 261–262, 383–384.

⁹⁵ V prvním ze *Znamení zvěrokruhu*, *Vodnáři*, který sestavil Effenberger (jako jediný nepředstavuje současnou tvorbu umělců), jsou z Kotíkovy výtvarné tvorby uvedeny reprodukce pěti obrazů z let 1940–1947 a dvě originální grafiky z let 1946 a 1947. Únorový, znamení *Ryb*, obsahuje Kotíkovu uhlokresbu, jež uvádí Teigovu studii Realismus a irealismus kubistické tvorby, dále sedm tušových kreseb znakového charakteru (například Tři figury, Utíká, Duch bílého černocho, Sedí). Do březnového – *Skopec* – Kotík připojil dvě kresby tuší. Červencový – *Lev* – obsahuje několik Kotíkových kreseb soudobých i několik kresebných záznamů staršího data. Nádvořníková, *Poslední rok* (pozn. 92), s. 157–169.

⁹⁶ Kotíkův text přiložený k dopisu Sylvii Richterové, 23. 2. 1984, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A II.

⁹⁷ Karel Honzík – Jan Kotík – Vladimír Sychra – Miroslav Lamač, *Spolupráce architektury, výtvarného a užitého umění*, *Výtvarné umění* IX, 1959, č. 2, s. 54–63. (Jan Kotík, s. 61.)

V souvislosti s kontakty s okruhem kolem Teiga byl Kotík v roce 1952 vyslýchán státní policií, obdobně i někteří další účastníci schůzek, s cílem konstruovat trockistické spiknutí. Vyšetřování trvala několik měsíců,⁹⁸ Kotík se kvůli těmto potížím rozhodl v následujícím roce ukončit pracovní poměr v Ústředí lidové a umělecké výroby, kde zastával místo zástupce ředitele pro odborné záležitosti, obával se dalších výslechů, své profesní těžišť zaměřil na činnosti pro časopis *Tvar*.⁹⁹

Rozporuplně v této souvislosti působí „umění drze politické“, jak označil Josef Hiršal Kotíkův grafický cyklus *Oni*,¹⁰⁰ čerstvě prezentovaný na členské výstavě Hollaru v závěru roku 1952. Věty z katalogového textu Františka Dvořáka objasňují cíle uměleckého usilování vystavujících mladých autorů: „[...] nechtějí být avantgardou bořící zákony minulosti, ale generací nyní tvořivě pokračující v realistické tradici domácího umění. Jejich tvorba opět spojuje v sobě realistický odraz skutečnosti s ideovou náplní doby; opět po desetiletí dostává se jim příležitost, jak lze uměleckou tvorbou sloužit společnosti a nad pouhou výtvarnost získat dílu vyšší smysl.“ Kotík v karikaturním protiválečném, současně protikapitalistickém, cyklu zpodobuje podivná hmyzí smrtonosná monstra (Na lup, To stojí peníze..., Nikomu, než lidem..., Má hlad i doma), zvířecí postavy s atributy lidskými. Nebyl to ovšem pouze pohnutý počátek padesátých let, jenž v Kotíkově výtvarném díle vyvolal kritickou reflexi politických aktualit, z osmdesátých let pochází karikaturní figura Agitátor, jehož slova se mění v proud plamenů, na historické události reaguje například i Pomník zmizelým strašidlům z roku 1989.

⁹⁸ Kotíkův text přiložený k dopisu Sylvii Richterové, 23. 2. 1984, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A II. – „Když jsem šel v roce 1952 do nemocnice na Bulovce, byl jsem zastaven jakýmsi neznámým mladším člověkem, který se vykázal jako příslušník StB, a odveden do úřadovny. [...] Tam jiný, též mladší člověk, se mi nějakým jménem představil a počal mne vyslýchat: „Proč jste se scházeli?“ [...] Ode mne chtěl hlavně mít potvrzeno, že V. Effenberger je ‚trockista‘.“ Jan Kotík, Místopřísežné prohlášení, in: Zdena Salivarová-Škvorecká (ed.), *Osočení. Pravdivé příběhy lidí z „Cibulkova seznamu“*, Brno, Host 2000, s. 184.

⁹⁹ Pospiszyl, *Osudy* (pozn. 81), s. 103. – „Jelikož jsem se k žádné spolupráci [s StB] nezavázal, ani ode mne nebyla vyžadována, nevidím důvod, proč bych se měl ucházet o nějakou soudní rehabilitaci.“ Kotík, Místopřísežné prohlášení (pozn. 98), s. 193.

¹⁰⁰ Ze vzpomínek Josefa Hiršala: „Když konečně diskuse skončila, vytáhl Kotík ještě svůj nejnovější grafický cyklus. A vida – to bylo něco jiného než malby! Suché jehly, dočista figurativní, vlastně zlé karikatury: lidské postavy s hlavami dravých ptáků v generálských čepicích za řečnickým pultem i jinak. Cyklus se jmenuje *To jsou oni*. Nebylo však dost jasné, kdo ti ‚oni‘ vlastně jsou. Tribunové lidu? Fašisti? Američtí? Bolševici? Ani Kolář, ani já jsme tato dílka nekomentovali, ba ani se nezeptali, k jakému účelu je autor vytvořil. Když jsme se s Jirkou u tramvaje rozházeli, řekl jsem mu, že mi ty Kotíkovy grafiky oproti obrazům připadají jako ‚umění drze politické‘. Souhlasně se chechtal. ‚Umění drze politické‘: kde jen jsem tu charakteristiku sebral? Zprvu jsem se domníval, že je to výrok Goebbelsův o určité části ‚entartete Kunst‘. Teď se mi však vyjasnilo. Prohlásil to o Zoščenkových satirách A. A. Ždanov.“ Hiršal – Grögerová, *Let let* (pozn. 56), s. 158.

Výjimečná Kotíkova šíře intelektuálních zájmů v první řadě souvisela se snahou o hloubku výsledku vlastní výtvarné tvorby. Ač Kotík přiznává, že k některým teoretickým oblastem – například k ekonomii, byl doveden spíše okolnostmi doby než cíleným zájmem, průmyslový design a architekturu považoval za směry své podstatě vlastní; po ukončení Uměleckoprůmyslové školy uvažoval ještě o nástavbovém studiu architektury, doba protektorátu jej ale odradila. Oba obory jsou těsně spjaty s praktickou realitou, také Kotíkovu volnou tvorbu lze charakterizovat jako projekční plochu vlastních, neustále se rozvětvujících úvah o realitě uměleckého díla, což jen organicky podporovalo názor o rovnoprávnosti umění volného a užitého.¹⁰¹ Jakmile se po roce 1948 zproblematizovaly možnosti vystavovat odvážnější výtvarný projev (zákaz pro přílišný formalismus postihl i Pravoslava Kotíka), Jan Kotík velkou část svého tvůrčího potenciálu investoval do oblasti umění užitého, práce teoretické a čilé činnosti publikační. Nebyl výjimkou, azyl užitého umění, především v počátku padesátých let, přijalo více výtvarných umělců.

Možnosti umění užitého

Jan Kotík nevěřil v možnost vést mezi volným a užitým uměním přesnou hranici, podřizování uměleckého řemesla a designu umění volnému mu bylo cizí, oblast „hmotné kultury“ ctil jako kontinuum. Jeho působení ve sféře užitého umění bylo převážně spjato s Ústředím lidové a umělecké výroby.¹⁰² (Angažmá v této oblasti organicky navazovalo

¹⁰¹ „[...] a jako typograf jsem si vždy říkal, že je jakási kulturní nespravedlivost, když se tvůrčí činy mimo umění, vědu – a v poslední době též techniku – neoceňují [...] Nemyslel jsem si nikdy, že pouhá produkce obrazů je víc než tvořivá práce v oborech, o nichž se s despektem mluví jako o pouhém ‚uměleckém řemesle‘. S tímto postojem, ale též s nadějemi, které byly vkládány do znovuvýstavby světa po roce 1945, souvisí moje angažovanost v oborech výroby a průmyslového výtvarnictví.“ Bystřina v rozhovoru s Janem Kotíkem (pozn. 8), s. 90–91. – „Já si totiž osobně nikdy nemyslel, že je vůbec možné na základě nějakých druhů předmětů, jako třeba jsou ‚židle‘, ‚obraz‘, nebo ‚plakát‘ a tak podobně rozlišovat, co je a co není umění. Věděl jsem, a v podstatě to musel vědět tehdy každý, že existuje spousta obrazů, které s uměním nemají nic společného, a že na druhé straně existují určité artefakty tzv. užitého umění, které jsou velmi důležité pro celé umění a jeho vývoj vůbec. Proto mi také nepřipadalo v padesátých letech, kdy jsem se musel těmito věcmi živit, že bych se jako umělec nějak zahazoval, či prodával pod úroveň.“ Benda, A všichni dělají (pozn. 1), f. 283. – „Je tedy nutné chápat oblast výtvarné kultury jako celek, jehož součástí a v určitém smyslu vyvrcholením je okruh výtvarného umění.“ Jan Kotík, *Prameny a dosah výtvarné kultury*, *Tvar II*, 1949, č. 2, únor, s. 34.

¹⁰² ÚLUV sdružovalo formou veřejnoprávní korporace soukromé podnikatele, řemeslníky, domácí výrobce a rovněž družstva. V roce 1953 byla z jeho kompetence vyjmuta uměleckořemeslná výroba, instituce se od té doby jmenovala Ústředí lidové umělecké výroby, poté byla převedena z ministerstva lehkého průmyslu do resortu ministerstva kultury. Otakar Štorch-Marien, *Tma a co bylo potom. Paměti nakladatele III*, Praha, Aventinum 1993, s. 342. – Jaromír Pečírka v katalogu Kotíkovy

na dosavadní Kotíkovy aktivity: již po ukončení Uměleckoprůmyslové školy, v letech 1941–1943, vyučoval v kursu užitého umění na pražské soukromé škole.¹⁰³) Instituce existovala již od podzimu roku 1945, Kotík zde začal pracovat o dva roky později, z podnětu architekta Jana Vaňka (1891–1962). Ten jej získal nejprve jako jednoho z hlavních výtvarníků, později jako vedoucího výtvarného oddělení, což znamenalo vést návrhářské ateliéry a vzorové dílny. Díky této funkci se Kotík zabýval navrhováním skla, keramiky, tématem výtvarnickovy role ve výrobě obecně, ekonomickou stránkou, teoretickou reflexí užitého umění a průmyslového výtvarnictví, spoluvytvářel českou terminologii designu. Hetteš zmiňuje jeho počátky závažnějších návrhářských aktivit, spojené především s instalacemi několika výstav – expozice ÚLUVu na pražských vzorkových veletrzích, poté výstavy užitého umění a lidové tvorby v Bukurešti a Amsterdamu, uspořádané ministerstvem kultury.¹⁰⁴ Četné možnosti cestovat (Kotík uměl rusky, francouzsky a německy) s sebou nesly příležitosti studijní, například amsterodamská pracovní návštěva možnost důkladně se seznámit s Mondrianovým dílem.

Kotíkovu zájmu o sklo a keramiku předcházelo během druhé poloviny čtyřicátých let kratší období, kdy se věnoval i navrhování koberců. Spolupracoval, obdobně jako například Hudeček, Gross nebo Istler, s Ludvíkem Máslem, jenž v roce 1945 převzal ve Frýdlantu textilní dílnu a oživil její provoz.¹⁰⁵ Na stránkách *Tvaru* můžeme nalézt několik reprodukcí Kotíkových výtvarných návrhů koberců, tato oblast jeho zájem ale nepřipoutala nadlouho. Autorovo působení v oblasti keramiky z let 1950–1953 charakterizuje Sylva Petrová: zabýval se technologickými experimenty s pórovinou, majolikou, hrnčířskými materiály, stíranými, redukčními, průhlednými, krakelovanými glazurami, barvítka apod.; ač své návrhy rozvinul

samostatné pražské výstavy z roku 1957 zmiňuje malbu z roku 1952, na níž Jan Kotík zobrazil svou pracovnu v ÚLUVu: topné těleso, akvárium, stůl s telefonem a úhelníkem, květiny u okna.

¹⁰³ Škola užitého umění sídlila v budově Platýzu na Národní třídě, jejím majitelem byl architekt J. Svoboda. Večerní kurs malby aktu, který vedli malíři z Umělecké besedy, navštěvovali i studenti z Uměleckoprůmyslové školy. Z rozhovoru s Gerdou Istlerovou v Praze dne 28. 1. 2009.

¹⁰⁴ Hetteš uvádí ještě z Kotíkova období před příchodem do ÚLUVu kromě jeho prací typografických a návrhů koberců realizovaných v dílně Ludvíka Másla (viz dále) návrhy křesel pro Dílo. Za bukurešťské cesty se Kotík seznámil s technikou tkaní a ornamentálním systémem olteňských koberců, za cesty amsterodamské získal přehled o soudobém průmyslovém návrhářství západní Evropy. Hetteš, Jan Kotík (pozn. 17), s. 84–85. – Z pozdějších Kotíkových libret expozic nepochybně stojí za zmínku československá expozice na XII. milánském trienále v roce 1960, již autor založil na nenápadnosti, funkčnosti, eleganci a stylovosti předmětů samotných. Daniela Kramerová – Vanda Skálová, Výstavnictví v Československu – experiment a poezie, obchod i propaganda, in: Daniela Kramerová – Vanda Skálová (eds.) *Bruselský sen. Československá účast na Světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*, Praha, Arbor vitae 2008, s. 198–199.

¹⁰⁵ Dílna se věnovala především výrobě koberců a ubrusů. V roce 1949 byly na výstavě v pražském Topičově salonu představeny realizované návrhy výtvarníků spolupracujících s dílnou.

v celé šíři od designu a dekorů pro dílnu v Malém Přítočně až po velmi volné reliéfy – Kohout (1951) –, tento zájem v dlouhodobou souvislou práci nepřerostl. Vstup do oblasti šperku během let padesátých znamenal také epizodu; šperk Jan Kotík nevnímal pouze jako grafický ornament, ale snažil se zohlednit jeho trojrozměrný charakter.¹⁰⁶

Nezanedbatelnou roli v Kotíkově výtvarném životě představovalo působení v oblasti skla, trvalo s proměnlivou intenzitou sedmnáct let. Mnohé návrhy si mohly udržet progresivní charakter, nebyly, na rozdíl od volné tvorby, ideologickým tlakem systematicky tlumeny. Kotíkovy umělecké invenční vstupy zaregistrovalo užité sklo hutně tvarované, broušené, ryté, lisované, ale i skleněná plastika. Revoluční podnětnost mnoha z těchto návrhů pramenila vesměs z přítomných principů vlastní volné tvorby – doznaly nejedné oficiální vstřícné odezvy.¹⁰⁷

Od roku 1949 Kotík pracoval, spolu s řadou dalších výtvarníků, ve škrdlovické sklárně založené Emanuelem Beránkem,¹⁰⁸ zaměřené na hutně tvarované sklo. I když jde o techniku rukodělnou, kdy výsledný tvar včetně případného dekoru vzniká ve žhavém stavu, za anachronismus ji nepovažoval. V rámci poválečné snahy rozšiřovat působení výtvarníků ve výrobě převzalo Ústředí lidové a umělecké výroby dohled nad touto malou hutí, dobré jméno majitele znamenalo záruku kvalitní produkce a již během roku 1951 se zde při vzorování hutního skla úspěšně vystřídal několik výtvarníků.¹⁰⁹ Sklářský mistr Emanuel Beránek, společně s Milenou Veliškovou a Janem Kotíkem intenzivně pracovali na vývojových vzorech od roku 1950 (Kotíkovy realizované výtvarné návrhy jsou

¹⁰⁶ Sylva Petrová, *Ars – techné Jana Kotíka*, in: *Jan Kotík. 1939-1991. Texty* (kat. výst.), Praha, Národní galerie 1992, s. 30. – Hetteš dále uvádí, že dle Kotíkových návrhů byly ve vzorkových dílnách ÚLUVu vytvořeny kameninové nádoby, hliněné popelníky a zajímavá plastika Kohout (1951). Hetteš, Jan Kotík (pozn. 17), s. 86.

¹⁰⁷ Hetteš v této souvislosti vyjmenovává Kotíkovy kvality: cit pro materiál a techniku jeho zpracování, nápaditost a schopnost teoretické koncepční práce, díky nimž mu bylo nabídnuto od roku 1956 členství v Umělecké radě závodu Lobmeyr, později ve stálé komisi pro sklo a keramiku. *Ibidem*, s. 86–87.

¹⁰⁸ Emanuel Beránek se po záboru Sudet (ukončil zde činnost v Rudihuti na Polevsku u Nového Boru) přestěhoval do Škrdlovic, kde v roce 1941 založil sklářskou huť. ÚLUV převzalo škrdlovickou sklárnu do své správy od roku 1949 (původně spadala pod ministerstvo průmyslu), po jejím znárodnění, čímž ji zachránilo před likvidací. Od roku 1952 se sklárna stala Vzorovou a pokusnou dílnou ÚLUVu, od roku 1953 spadala pod Výzkumný ústav výtvarné hodnoty, ekonomie a technologie. Ministerstvo místního hospodářství mělo svůj pokusný závod ve škrdlovické sklárně v roce 1954 (Výzkumný ústav místního hospodářství, sklárna ve Škrdlovicích) a od roku 1955 spadala pod Krajský národní výbor Jihlava. V letech 1955 a 1956 byla huť přejata Ústředím uměleckých řemesel Praha. *Škrdlovické sklo* (kat. výst.), Pardubice, Východočeské muzeum 1968, nestr.

¹⁰⁹ Milena Velišková, Ludvika Smrčková, Zdeněk Juna, Vlasta Lichtágová, Věra Lišková a Milena Korousová. *Škrdlovická sklárna a její výtvarníci* (kat. výst.), Brno, Moravská galerie 1977, nestr.

v zákresových knihách sklárny datovány roky 1950–1955 a 1962¹¹⁰). Především díky Beránkově schopnosti zprostředkovat vlastní zkušenosti se Kotíkovi podařilo do světa hutního skla hluboko proniknout. Sklárna od roku 1952 sloužila jako vzorová dílna ÚLUVu a Jan Kotík ze své tehdejší pozice vedoucího výtvarného ateliéru ÚLUVu¹¹¹ vstupování autorské kreativity do produkce škrdlovické huti neúnavně podporoval. Záslouhou Beránkovy vstřícnosti se zde zásada přímé účasti výtvarníka při vzorování návrhu stala samozřejmostí.¹¹²

Již z rané fáze Kotíkova pobytu ve škrdlovické huti lze zaznamenat několik jeho vlastních nápadů: dóza na kávu se zatavenou slídou¹¹³ (1952), miska ve tvaru listu (1952) nebo čtyřčetného květu (1952). Oceňovány jsou nejčastěji jeho pozdější návrhy dynamických a asymetrických tvarů, vyjadřující povahu žhavého skla (1953–1955). Stávají se plastikami.¹¹⁴ Jan Kotík vnesl do hutního skla excentricitu, což bylo proti duchu dosavadní sklářské práce, založené na symetričnosti vyplývající z rotace.¹¹⁵ Josef Vydra charakterizoval v roce 1955 na stránkách *Tvaru* jeho škrdlovické návrhy: „soustřeďuje sklovinu a tím také promyšleně pohled divákův na jeden kompoziční střed objektu, odkud sklovinu zhuštěně rozvíří jedním směrem, pracuje s ovíjením silných pramenů skla, které nechává buď na povrchu jako plastická žebra či uvnitř skloviny, kde vytvářejí barevné nebo bublinové efekty. V poslední době došel k sochařskému pojetí váz hladkých tvarů, odvozených z jednoduchých kapek skla,“ plných asymetrie.¹¹⁶ Živost hybných tvarů hutně formovaného skla vyhovovala takzvanému organickému směru, jenž byl od čtyřicátých let ve světovém designu aktuální. Zvláště v prostředí skandinávském je vliv organické abstrakce patrný; k výrazným představitelům tendence patřil finský architekt a designér Alvar Aalto (1898–1976), s nímž se Jan Kotík údajně setkal v roce 1946.

Kotíkova permanentní snaha přizpůsobit daný předmět soudobému životnímu stylu se projevila také při navrhování nápojové soupravy, jež měla odstranit přílišné tvarové diferencování.¹¹⁷ Porozumění nápojovému sklu a vztahu formy k výrobnímu postupu

¹¹⁰ Nejrozsáhlejší soubor Kotíkových realizovaných návrhů hutního skla se v současné době nachází v Regionálním muzeu města Žďáru nad Sázavou, ne příliš vzdáleného od Škrdlovic.

¹¹¹ Pozici vedoucího výtvarníka v ÚLUVu zastával v letech 1951–1953.

¹¹² Jan Kotík, *Vzorování hutnického skla*, *Tvar IV*, 1952, č. 5–6, duben, s. 129–137.

¹¹³ Petrová kladně hodnotí nadčasový charakter návrhu. S. Petrová, *Ars – techné* (pozn. 106), s. 29.

¹¹⁴ Dušan Šindelář, *Současné umělecké sklo v Československu*, Praha, Obelisk 1970, s. 25.

¹¹⁵ Z rozhovoru s Reném Roubíčkem v Praze dne 7. 1. 2010.

¹¹⁶ Josef Vydra, *Výsledky práce škrdlovické huti*, *Tvar VII*, 1955, č. 2, s. 51.

¹¹⁷ Karel Hetteš, *O problémech užitkového skla*, *Výtvarná práce VII*, 1959, č. 22, 16. 11., s. 6.

Kotíkovi zprostředkoval Stefan Rath, jenž do roku 1951 vedl ateliér firmy Lobmeyr v Kamenickém Šenově; také on podnítl Kotíkův intenzivní zájem o sklo obecně.

Geneze Kotíkových sklářských návrhů vychází z tvaru určovaného charakterem žhavé hmoty samotné, postupně jsou ale jeho vnější vrstvy uměle formovány broušením. Dalším z invenčních návrhů – z roku 1956 – je typ vázy ze silného vrstveného skla výrazného barevného kontrastu, broušeného do ostrých hran.¹¹⁸ Byl prezentován v kolekci národního podniku Borské sklo na XI. milánském trienále – mezinárodní přehlídce užitého umění a průmyslového výtvarnictví, období benátských bienále volného umění – v roce 1957.¹¹⁹ Díky úspěšnosti tohoto návrhu René Roubíček mohl vázu-objekt přibližně o deset let později uvést za vhodný příklad, jak se umělcova progresivní výtvarná představa může za poměrně krátkou dobu stát výrobním programem: novoborské sklárny tehdy při finálních přípravách kolekce skla pro montrealské Expo 67 navštívila ministryně Božena Macháčová a vyjádřila nesouhlas s abstrakcí u návrhu s rytinou ženského aktu od Václava Ciglera.¹²⁰ Příprava účasti na zmíněné milánské trienále podnítila Jana Kotíka i k pokusu převést dobový motiv z vlastní volné tvorby do média skla,¹²¹ jehož výsledkem byl poměrně radikální návrh křišťálové vázy s reliéfní řezbou tří výrazně stylizovaných figur – realizoval jej národní podnik Borské sklo, dekor provedli Čestmír Cejnar a Kurt Bischof. Přestože při hodnocení mezinárodní přehlídky jedna ze skupinových porot navrhla ocenit tři Kotíkovy vázy medailí stříbrnou, hlavní porota to neodsouhlasila. Kladně přijato bylo v soudobé odborné literatuře především Kotíkovo

¹¹⁸ Realizační postup tohoto poměrně obtížného výtvarného zadání vyřešil a uskutečnil novoborský sklář Josef Rozinek. Z rozhovoru s Reném Roubíčkem (pozn. 115). – (Experimentem broušení tvaru tvořeného silnými vrstvami skla s malou vnitřní dutinou se později zabývali i Pavel Hlava a Adolf Matura.)

¹¹⁹ René Roubíček zmínil i vystavení návrhu na bruselském Expu 58. Ibidem.

¹²⁰ Tehdejší ministryně spotřebního průmyslu přijela společně s ředitelem Skloexportu a s několika zástupci ministerstva kultury. René Roubíček v té době vedl výtvarné středisko podniku Borské sklo v Novém Boru a zodpovídal za přípravu montrealské kolekce. Ibidem.

¹²¹ Karel Hetteš, O umění našeho řezaného skla, *Výtvarné umění XIII*, 1963, č. 6–7, s. 258. – Československá expozice skla obstála v roce 1957 ve výjimečně silné konkurenci (20 zahraničních expozic) na milánském XI. trienále, představujícím pravidelně již od roku 1923 umělecky nejprogresivnější výsledky v oboru užitého umění, průmyslového výtvarnictví a architektury. Zastoupeni byli mj. Pavel Hlava, Miloslav Klinger, Jan Kotík, Stanislav Libenský, Věra Lišková, René Roubíček, Ludvika Smrčková a Jiřina Žertová. Emanuel Poche, Československo na XI. Triennale v Miláně, *Výtvarná práce V*, 1957, č. 18, 21. 9., s. 1–2. – Umělecké sklo československé expozice získalo čtyři stříbrné medaile, v zahraničním odborném tisku se objevily četné kladné ohlasy.

celoplošné výtvarné pojetí skleněného tvaru, jeho odvážné aplikování aktuálních tendencí z volné tvorby.¹²²

V roce následujícím Jan Kotík uspěl se svou monumentální prostorovou vitráží Slunce, vzduch, voda (1957–1958), vytvořenou pro bruselské Expo 58, světovou tematickou přehlídku technického, společenského a kulturního pokroku „pro svět lidštější“, na níž bylo Československo představeno jako země skla. Jeho práce – oceněná čestným diplomem – patřila k dlouhé řadě kladně přijatých výtvarných počinů, jež organicky prolínaly expozicí nazvanou „Jeden den v Československu“, která byla koncipována dle scénáře Jindřicha Santara a celkově ohodnocena Zlatou hvězdou. Sklo, jehož prezentace vsadila na takzvané solitéry – rozměrné skleněné instalace, získalo ocenění nejvíce.¹²³ Kotík zvolil kombinaci železné konstrukce s mozaikou z plochých skel,¹²⁴ pod jeho dohledem téměř dva roky přicházela na svět v ateliéru národního podniku Borské sklo a v dílně Ústředí uměleckých řemesel v Praze prostorová vitráž.¹²⁵

Samotný osud vitráže je poměrně zajímavý: Autor byl vyzván Aloisem Fišárkem a Františkem Adámkem, generálním komisařem pavilonu, k návrhu instalace – téma zadáno nebylo, pouze prostor. Vitráž byla vyrobena a ač pohoršila stranickou schvalovací kontrolu svým abstraktním charakterem, vzhledem k vysokým výrobním nákladům¹²⁶ její vystavení již zákaz nepostihl. „Výtvarné pojednání okna však vychází z principů umění abstraktního a nerepresentuje tak vůdčí ideové principy našeho současného výtvarného umění. [...] Po vysvětlení, že nejde o umělecké dílo obrazového tematického pojetí, ale o dekorační exponát bez jakéhokoliv obrazového záměru, založené pouze na efektivním skládání barevných skel naší nové výroby, rozhodl s. ministr: a) aby exponát byl převzat, b) doporučit

¹²² Šindelář, *Současné umělecké sklo* (pozn. 114), s. 63. – Roland Kirsch et al., *Historie sklářské výroby v českých zemích. II. díl / 1. Od konce 19. století do devadesátých let 20. století*, Praha, Academia 2003, s. 204.

¹²³ Daniela Kramerová, *Otevírání cesty – světová výstava Expo 58 v Bruselu*, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000*, díl VI/1, Praha, Academia 2007, s. 71–72, 75. – Sylva Petrová, *Sklo a keramika 1958–1970*, in: ibidem, s. 329. – Sylva Petrová, *České sklo*, Praha, Gallery 2001, s. 50.

¹²⁴ Kotíkova prostorová vitráž mohla být realizována díky tehdy nově vyráběnému lepidlu na sklo. – Sylva Petrová ji popisuje jako „malované vitraile“ zavěšené na kovový skelet. Ibidem, s. 52.

¹²⁵ Oldřich Palata, *Sklo na Světové výstavě Expo 58*, in: Kramerová – Skálová, *Bruselský sen* (pozn. 105), s. 125.

¹²⁶ Kotík uvádí výši nákladů na výrobu cca 250 tisíc korun a výši autorského honoráře 20 tisíc korun. Daniela Kramerová, *Rozhovor s Janem Kotíkem*, in: eadem, *Expo '58. Světová výstava v Bruselu. Dokumentace českého výtvarného umění po roce 1945* (interní tisk), Ústav dějin umění AV ČR, Praha 1996, s. 188–193.

projektantům přemístit exponát tak, aby situováním nebyl ústředním exponátem sklářské produkce,“ uvádí zpráva o činnosti komise ministerstva školství a kultury pro přejímání uměleckých děl československé expozice na Světové výstavě.¹²⁷ Mezinárodní porota původně navrhovala ocenění nejvyšší (Grand Prix), českoslovenští a francouzští zástupci ale vyjádřili námitky, druhá cena (Diplôme d'honneur) proto znamenala přijatelný kompromis. Vitráž byla po Expu 58 uložena v pražském Uměleckoprůmyslovém museu,¹²⁸ v roce 1960 byla ale nevratně poničena během transportu na přehlídku československého skla do Buenos Aires. Zbylé fragmenty posloužily jedné argentinské škole jako okna kaple.¹²⁹

Dnes si tedy její vizuální a prostorové kvality můžeme pouze představovat. Kotík ve svém článku Úloha vitráže v architektuře, publikovaném v časopise *Umění a řemesla*, vysvětluje: „pokusil jsem se [...] o vytvoření plasticky rozvinuté vitráže, která může být samostatným architektonickým elementem a která může využít jak zcela umělého světla, tak i světla jen přírodního, nebo obou.“ Pouze v takové formě nebo v podobě reliéfu může dle něho vitráž, nahlížena v kontextu celé stavby, v moderní architektuře obstát.¹³⁰ Kotíkova vitráž byla osvětlena i zdroji umístěnými přímo do její konstrukce, přičemž světlo prozařovalo současně více různě zbarvenými skly, každou stěnu tvořila vlastní výplň, na niž byla nalepována další barevná skla (šlo o postup použitý prof. Ungerem ve Vídni).¹³¹ Oživený zájem o vitráž v architektuře během první poloviny šedesátých let, kdy tradiční pojetí okna někteří architekti považovali za anachronismus, přinesl i obavu, zda vitráž, která již není světelným filtrem, ale volnou nefigurativní skladbou, nepozbývá schopnosti vyjádřit ideový obsah.¹³²

Monumentalita Kotíkovy plastické vitráže, ale i zvolené téma odpovídaly dobovému entuziasmu hledícímu k budoucnosti smíření lidského a technického potenciálu. Tehdejší výtky na její míru abstrakce, která se ve volné tvorbě zapovídala, se zdá z dnešního pohledu

¹²⁷ Citace převzata z: Daniela Kramerová – Vanda Skálová, Realita bruselského snu, in: Kramerová – Skálová, Bruselský sen (pozn. 104), s. 28.

¹²⁸ Vitráž byla po Expu 58 vrácena Uměleckoprůmyslovému museu nekompletní, proto byla v roce 1960 z jeho majetku odepsána. S. Petrová, České sklo (pozn. 123), s. 53.

¹²⁹ Jan Kotík, *Tzv. bruselská vitráž*, strojopis, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A III / 51-5.

¹³⁰ Kotík vytvořil kromě vitráže „bruselské“ ještě dva modely nerealizované. Jan Kotík, Úloha vitráže v architektuře, *Umění a řemesla*, 1960, č. 5, s. 183–184.

¹³¹ Karel Hetteš, Sklo v monumentálním umění, *Výtvarná práce X*, 1962, č. 5, 30. 3., s. 6.

¹³² Stanislav Richter, Vitráž a její výtvarná podstata, *Výtvarné umění XIII*, 1963, č. 1, s. 1–13.

neopodstatněná; odvážný charakter měla instalace Roubíčková.¹³³ Helmut Ricke považuje Kotíkovu prostorovou vitráž, ve své době nedocenenou, za významný doklad počátků individuálních sklářských projevů v Evropě.¹³⁴ Sylva Petrová ji zařazuje mezi nejtroufalejší počiny českého skla té doby.¹³⁵ V dobovém interním materiálu ministerstva školství a kultury, takzvaném ideovém zhodnocení československé účasti můžeme číst: „Nejvíce diskutované práce výtvarníka Jana Kotíka a akademického malíře prof. Jana Baucha zasluhují hluboký kritický rozbor, avšak v oblasti užitého umění měly své dekorativní opodstatnění a uplatnění a splnily svůj úkol,“ obdobně pak: „Nelze dopustit, aby jako program zvláště mladé generace výtvarné bylo na základě vysokého ocenění v Bruselu vyzdviženo abstraktní umění Jana Kotíka [...] Takové umění má, jak se ukázalo v Bruselu, své opodstatnění pouze v naprosto jasně vytčené dekorativní funkci.“¹³⁶

Skutečnost systematického znemožňování svobodného výtvarného projevu v padesátých letech nepřiměla k náhradní seberealizaci v oblasti užitého umění pouze Jana Kotíka, obdobně situaci řešili například Václav Tikal nebo Josef Istler. Výraznější ovlivnění užitého umění tvorbou volnou má ale v českém prostředí kořeny již v období války, kdy byli na Uměleckoprůmyslovou školu přijati studenti, kteří by za normálních okolností studovali na Akademii výtvarných umění, za války uzavřené.

Tématem vitráže se Kotík zabýval i v letech následujících. Na druhé přehlídce Skupiny průmyslových výtvarníků při Umělecké besedě v únoru roku 1961 vystavoval studii nástěnného reliéfu ze železa a skla pro hlavní kuloár paláce Organizace spojených národů v New Yorku.¹³⁷ V první polovině šedesátých let se také zúčastnil soutěže na dvojici oken

¹³³ Roubíček využil příležitosti invenčního návrhu pro prostor trojboké vitríny uprostřed sálu, vytvořil „ideovou představu, jak by se mohlo sklo nejdokonaleji reprezentovat jako výtvarný prostředek v této nové době.“ Objekt sestával z ručně kované železné plastiky, do níž byly nalévány skleněné elementy. Získal nejvyšší ocenění (Grand Prix). Jan Kotík pro tento Roubíčkův objekt navrhl název Sklo – hmota, tvar, výraz. Z rozhovoru s Reném Roubíčkem (pozn. 115).

¹³⁴ Helmut Ricke, *Neues Glas in Europa. 50 Künstler – 50 Konzepte* (kat. výst.), Kunstmuseum Düsseldorf 1990, s. 26. Informace převzata z článku: S. Petrová, *Ars – techné* (pozn. 106), s. 29. – Zatímco čeští skláři se dali na cestu individuální tvorby, svět zůstal pod vlivem orientace na design ovlivněný Bauhausem. S. Petrová, *České sklo* (pozn. 123), s. 53.

¹³⁵ *Ibidem*, s. 52.

¹³⁶ Převzato z: Daniela Kramerová, *Expo '58* (pozn. 126), s. 162, 167.

¹³⁷ Hetteš ji označil za zajímavou. Karel Hetteš, *Bilance 1960, Výtvarná práce IX*, 1961, č. 4, 28. 2., s. 6. (Místo uložení této studie není známo.)

kaple svatého Václava na Pražském hradě, vypsané v rámci její rekonstrukce v letech 1961–1964.¹³⁸

Kotík byl zastoupen na většině přehlídek českého skla, jež se po bruselském úspěchu konaly na konci padesátých let v různých místech světa – v São Paulu, Corningu, Moskvě (následoval zájem i v argentinském Buenos Aires a kolumbijské Bogotě). Expozici v Muzeu moderního umění v São Paulu opět dominovaly objekty z bruselské premiéry – Kotíkův a Roubíčkův.¹³⁹ Úspěšná prezentace v americkém Corningu názorně předvedla progresivní charakter českého skla – jeho samozřejmý vstup do sféry volné umělecké tvorby.¹⁴⁰ Sklem se Kotík zabýval i teoreticky, vždy ve vztahu k realitě života.

V šedesátých letech se již experimentování se sklářskými technikami stalo normou. Dalším úspěšným realizovaným Kotíkovým návrhem řezaného skla – tentokrát s abstraktním kaligrafickým motivem, doplněným drobným dekorem –, byla číška, jejíž vyvzorování uskutečnilo v roce 1963 Karlovarské sklo, rytinu provedl Ivan Chalupka.¹⁴¹ Opět je zde invenčně převeden motiv z volné umělecké tvorby celoplošně na povrch skleněného tvaru. Kotík patřil k výtvarníkům, kteří se spolupodíleli na inovaci produkce karlovarské sklárny Moser, rytému sklu byla po jisté době ideologicky zaviněného útlumu znovu věnována náležitá pozornost, posílená snahou o současný výtvarný projev.¹⁴² Z Kotíkova podnětu, ale také zásluhou Jiřiny Medkové, se uskutečnila v roce 1965 první přehlídka soudobého rytého skla (pořádala ji brněnská Moravská galerie), jež následně pravidelně pokračovala jako Trienále řezaného skla.¹⁴³

Pro československý pavilon montrealského Expa 67 – s mottem „člověk a jeho svět“ – Kotík připravil ve spolupráci s Reném Roubíčkem¹⁴⁴ křišťálovou reliéfní skleněnou stěnu,

¹³⁸ S. Petrová, *České sklo* (pozn. 123), s. 94–95.

¹³⁹ Oldřich Palata, *Československé sklo po Světové výstavě Expo 58*, in: Kramerová – Skálová, *Bruselský sen* (pozn. 104), s. 279.

¹⁴⁰ S. Petrová, *České sklo* (pozn. 123), s. 54.

¹⁴¹ Hetteš, *O umění našeho řezaného skla* (pozn. 121), s. 258. – Další exempláře byly realizovány Karlovarským sklem, n. p., řezbu provedl Luboš Metelák v roce 1964. S. Petrová, *České sklo* (pozn. 123), s. 71.

¹⁴² Alena Adlerová, *Zpracování výtvarné historie sklárny Moser* (interní tisk), Ústav bytové a oděvní kultury, INOGLAS 1981, s. 37.

¹⁴³ Jan Mergl – Lenka Pánková, *Moser 1857–1997* (kat. výst.), Karlovy Vary, Moser, a. s. 1997, s. 246.

¹⁴⁴ Kotík díky Karlu Hettešovi získal fotografii Roubíčkovy vázy, použil ji jako průvodní reprodukcí ke svému článku *Výtvarná stránka předmětu* publikovaném v časopise *Tvar* v roce 1948 (č. 4, s. 65–70). Poté se Roubíček s Kotíkem poprvé setkal. Z rozhovoru s Reném Roubíčkem (pozn. 115).

založenou na prvcích gestické malby, úzce související s tehdejšími Kotíkovými obrazy. Na plochem skle jsou nalepeny abstraktní prvky hutního skla, ve světovém dobovém kontextu šlo o poměrně mimořádnou záležitost.

Ideové zázemí výše uvedeným aktivitám v oblasti užitého umění významně spoluvytvářel *Tvar*, časopis pro průmyslové výtvarnictví a lidovou tvorbu.¹⁴⁵ Vydáván byl Ústředím lidové a umělecké výroby od počátku roku 1948 a promptně se vyprofiloval v odbornou revue nepřehlédnutelného vlivu.¹⁴⁶ Kotík byl do *Tvaru* přijat jako grafik-designér, od poloviny roku 1948 byl již členem redakce.¹⁴⁷ Kromě grafické úpravy se tak velkou měrou podílel na obsahu a celkovém zaměření časopisu, především jeho zásluhou nabylo periodikum čerstvé progresivnosti. Ve svých článcích se Jan Kotík vždy snažil o vyjasnění pojmů, zabýval se vztahy návrhářství a ekonomie, návrhářství a filosofie, zajímala jej ale i organizace provozu, distribuce, propagace. Paralelně s reflexí aktuálního dění v oblasti průmyslového výtvarnictví psal o tématech obecných: ve středu jeho pozornosti stály například „věcnost“ charakterizující výtvarné umění („smyslem výtvarné tvorby je [...] tvoření buď prostoru nebo předmětu“¹⁴⁸), otázka „standardu“¹⁴⁹ nebo jednota výroby a spotřeby, vyplývající z jejich vzájemné závislosti, o níž autor uvažoval i ve vztahu k Platónově tezi o reprodukování ideje.¹⁵⁰ Řadu z textů publikovaných v *Tvaru* autor opětovně uveřejnil ve své knize *Hrách na stěnu házeti aneb O užitečnosti věcí*, již vydalo nakladatelství Obelisk v roce 1969. Designem se zabýval především proto, že jedině tak mohl veřejně formulovat názory, aniž je podroboval vnitřní cenzuře; to v oblasti výtvarného umění možné nebylo, mnoho jeho textů

¹⁴⁵ Cíle časopisu deklarované na stránkách prvního ročníku: zabývat se návrhářstvím pro průmyslovou, řemeslnou a lidovou výrobu, kritickým hodnocením nových výrobků z hlediska jejich účelnosti, ovladatelnosti, udržovatelnosti, tvarové dokonalosti. Adolf Cink – Josef Grus – Karel Herain – Karel Hetteš – Anton Hollý – Jan Kotík – J. E. Koula – Karel Koželka – Karel Langer – František Molík – Jan Vaněk, Společný cíl – společná cesta, *Tvar* I, 1948, č. 7, říjen, s. 141. – Karel Hetteš, šéfredaktor časopisu (*Tvar* redigoval od druhého čísla prvního ročníku do konce ročníku třetího), spolupracoval na přípravě časopisu především s Janem Kotíkem. Jejich spolupráce výrazně formovala i dvouměsíčník *Věci a lidé* (redakci časopisu převzal Hetteš po sloučení ÚLUVu se Svazem československého díla). Štorch-Marien, Tma (pozn. 102), s. 342–343.

¹⁴⁶ *Tvar* vydávalo Ústředí lidové a umělecké výroby v Praze do IX. ročníku (1957) – č. 1–9, od č. 10 poté Svaz československých výtvarných umělců.

¹⁴⁷ Dle údajů v tiráži časopisu byl Kotík členem redakce od roku 1948 (od č. 5–6) do roku 1953, v letech 1954–1963 je uváděn jako spolupracovník.

¹⁴⁸ Kotík, *Prameny a dosah* (pozn. 101), s. 33.

¹⁴⁹ Jan Kotík, Naše současné průmyslové výtvarnictví, *Tvar* VII, 1955, č. 9, s. 257–259.

¹⁵⁰ Jan Kotík, Člověk jako reproduktor a člověk jako tvůrce. Poznámky k X. hlavě Platonovy Ústavy, *Tvar* VII, 1955, č. 10, s. 291–292.

tudíž zůstalo v „nehotové“ formě.¹⁵¹ Pospiszyl Kotíkovo angažmá v oblasti teorie designu, průmyslového návrhářství a výroby nevidí jako činnost únikovou, ale jako pokus realizovat levicové představy o lepším – praktičtějším a krásnějším – světě.¹⁵²

V roce 1954 byla nakladatelstvím Orbis vydána Kotíkova studie nazvaná *Tradice a kultura československé výroby* o historii i současném stavu tradiční lidové, řemeslné a průmyslové výroby na území Československa; autor všechny tři její druhy považuje v rámci evropského srovnání za výjimečně bohaté, mimo jiné díky nepřetržitosti jejich vývoje. Z textu je patrný smysl pro materiál, jeho vlastnosti a z nich vyplývající způsob zpracování; tematizován je vzájemný vztah praktické-užité a výtvarné stránky předmětu. Studie obsahuje i řadu obligátních dobových výtek směrem ke kapitalistickému systému výroby, především k absenci kvality jeho produkce.¹⁵³ (Prameny či základní bibliografii bohužel autor neuvádí.) Právě vědomí nutnosti pečovat o lidovou výrobu stálo u vzniku Ústředí lidové a umělecké výroby; zákon, jenž instituci ustavil, obsahoval i vůli systematicky sledovat výtvarnou úroveň výrobků. Publikace nepochybně oživila válkou přerušenu snahu realizovat představy Williama Morrisa o navrácení kvality výrobku do lidské každodennosti, o což se před první světovou válkou v českém prostředí úspěšně pokusily například Artěl nebo Svaz českého díla. Tento Kotíkův respekt ke kvalitám předávaným tradicí se shodoval například i s dobovými výtvarnými tendencemi skupiny Cobra, s Jorňovým intenzivním zájmem o lidové umění.

Zda se dařilo naplňovat představy o realizování úspěšných výtvarných návrhů ve výrobě, lze sledovat na činnosti Skupiny průmyslových výtvarníků při Umělecké besedě,¹⁵⁴ ustavené na podzim roku 1957. Kotík patřil k iniciátorům jejího vzniku. V katalogu

¹⁵¹ „Na druhé straně musím říci, že to vše nebyla taktika, tím méně ‚diverse‘. Byl jsem (a jsem dosud) přesvědčen o jednotě ‚hmotné kultury‘ [...] To znamená, že jsem chtěl, aby se alespoň v jedné části (průmyslové výtvarnictví) myslelo pořádně a úměrně věci, čímž je dána možnost – per analogiam – myslet podobně i o výtvarném umění.“ Z dopisu Jana Kotíka Thomasi Straussovi, (1988), OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A II.

¹⁵² Pospiszyl, *Osudy* (pozn. 81), s. 104.

¹⁵³ Historii vzniku odstavce o „Stalinově geniálním rozboru ekonomických problémů socialismu“ vysvětluje Ruth Kotíková: Kotík s požadavkem nakladatelství text zařadit souhlasil, ovšem zformulovat jej nebyl s to. Věty údajně pocházejí z pera Karla Hetteše. *Ibidem*.

¹⁵⁴ Skupina průmyslových výtvarníků při Umělecké besedě (nazývaná také *Bilance*) sdružovala více než 50 členů, zastoupeni byli malíři, sochaři, architekti, grafici, fotografové, textilní návrháři, keramici a skláři, teoretici a historikové umění. Karel Hetteš, Ludmila Kybalová a Jiřina Vydrová působili jako teoretici skupiny, dosažené výsledky seskupení vyhodnocovali ve spolupráci s Josefem Kaplickým, Janem Kotíkem a Otto Rothmayerem. S. Petrová, *Sklo a keramika* (pozn. 123), s. 330–331. – *Bilance*

prvé společné přehlídky z přelomu let 1958 a 1959 můžeme číst proklamativní teze, nesené vlnou nadšení z nedávného bruselského úspěchu: „Naše až dosud nesoustavně se vyvíjející technická civilizace začíná být schopna přeměny v trvalý řád, v novou skutečnou kulturu vyvěrající z práce jako základu lidského života. Bude úkolem průmyslového výtvarníka, aby při této přeměně světa pomohl podřídit techniku člověku a znovu porovnal věci s lidmi. Nechceme už výrobu jen pro výrobu samu nebo pro zisk, ale chceme výrobu pro život.“¹⁵⁵ Takové prohlášení lze chápat téměř jako parafrázi „Bilance světa pro svět lidštější“.

Dosahované výsledky prezentované na jednotlivých Bilancích, průběžně hodnotili teoretici Skupiny Karel Hetteš, Ludmila Kybalová a Jiřina Vydrová společně s dalšími členy; předsevzaté ale v podmínkách tehdejšího Československa, jehož průmysl se postupně plně přeorientoval na takzvaný těžký, nemohlo být dost dobře uskutečněno. Převažovaly práce ateliérové povahy, experimenty bez naděje na aktuální uplatnění. Hetteš tuto realitu skepticky komentuje například v textu doprovázejícím pátou členskou přehlídku z roku 1966.

S oblastí užitého umění, konkrétně s keramikou, se pojí pro Kotíka důležitá zahraniční cesta. V roce 1956 navštívili společně s Pravoslavem Radou (znali se díky vzájemnému přátelství Vlastimila Rady a Pravoslava Kotíka) italskou Albu, také Albisolu, město s výraznou hrnčířskou tradicí, kam zásluhou iniciativního dánského malíře Asgera Jorna, jenž zde od roku 1954 organizoval mezinárodní setkání keramiků, přijížděli malovat i tvořit moderní keramiku například Lucio Fontana, Roberto Matta, Karel Appel nebo Guillaume Corneille.¹⁵⁶ Ač se Kotík na počátku padesátých let navrhování keramiky také věnoval, italská cesta pozitivně motivovala především jeho malířské umění. Záměr cesty samotné ale nespočíval v návštěvě poetické Albisoly. Důležitější roli hrálo přibližně 60 kilometrů vzdálené město Alba, kde právě proběhlo (od 2. do 8. září 1956) setkání několika

1961. 2. členská výstava skupiny průmyslových výtvarníků (kat. výst.), Praha, Svaz československých výtvarných umělců 1961, s. 3.

¹⁵⁵ *Bilance 58* (kat. výst.), Praha, Uměleckoprůmyslové museum 1958, nestr. – „Tvůrčí skupina průmyslových výtvarníků Umělecké besedy není zřejmě zformována na základě žádného ‚výtvarného směru‘, neproklamuje manifestačně žádný ‚ismus‘ výtvarný. Jediný -ismus je směrem její práce: *socialismus* jako společnost, jejíž materiální základna je předpokladem rychlého růstu kulturní nadstavby. Socialismus jako společnost zabezpečující co nejplněji organické a rovnoměrné uspokojování jak hmotných, tak kulturních potřeb člověka.“ Josef Raban, *Bilance 1958, Výtvarná práce VI*, 1958, č. 22, s. 12.

¹⁵⁶ Karel Hetteš, *Keramika moderních malířů a sochařů, Výtvarné umění XV*, 1965, č. 2, s. 74. – Pospiszyl, *Osudy* (pozn. 81), s. 107.

představitelů evropské poválečné avantgardy – událost a její kontext podrobně přiblížil ve studii nazvané *Osudy svobodných umělců* Tomáš Pospiszyl.¹⁵⁷

Asger Jorn, člen bývalé skupiny Cobra (1948–1951), se již od roku 1947 znal s Pravoslavem Radou (prvé jejich setkání se událo náhodně v Kodani, za Radova tamního půlročního studijního pobytu, vzájemné přátelství přetrvávalo až do Jornovy smrti roku 1973), v témže roce oslovil i skupinu Ra (v souvislosti s připravovanou uměleckou revuí) a následně na Mezinárodním kongresu revolučních surrealistů, konaném téhož roku v Bruselu (organizoval jej belgický básník Christian Dotremont), se seznámil s Josefem Istlerem (jeho grafiky byly prezentovány v roce 1949 na výstavě skupiny Cobra v Bruselu a Amsterdamu). Oba zmíněné české umělce společně s Janem Kotíkem písemně pozval na počátku roku 1956 na První světový kongres svobodných umělců¹⁵⁸ právě do Alby. Kotíkovi se díky přímlově vlivného komunisty Vladimíra Kouckého podařilo získat cestovní pas, a do Itálie tedy v září odjel. Pravoslav Rada se do Alby dostal několik dní po Kotíkovi, zdržen administrativními komplikacemi s vycestováním. (Istlerovi se odjet z Československa nepodařilo.) Do Alby ale oba přijeli až po skončení kongresu, přítomni zde ještě byli Asger Jorn a italský malíř Giuseppe Pinot-Gallizio, oba organizátoři setkání umělců. Kotík i Rada tedy alespoň dodatečně podepsali rezoluci kongresu. Setrvali v Albě přibližně dva týdny, využili příležitosti pracovat v Experimentální laboratoři Giuseppa Pinot-Gallizia a věnovali se tvorbě užité keramiky i volné plastiky. Pospiszyl zmiňuje, že pravděpodobně během října byly v místním kině předvedeny keramické výsledky, vypálené až po odjezdu obou českých umělců.¹⁵⁹

Italskou cestu Kotík zpětně považoval za osudovou. Byl překvapen přijetím několika nejnovějších kreseb a kvašů, jež si vzal s sebou, tyto práce byly dokonce zařazeny do aktuálně

¹⁵⁷ Ibidem, s. 97–130.

¹⁵⁸ V září 1956 se zde díky kongresu poprvé setkali umělci a teoretici, kteří v roce následujícím založili Situacionistickou internacionálu, umělecké seskupení radikálního avantgardního charakteru. Dále se kongresu zúčastnili zástupci Lettristické internacionály, umělci dříve sdružení ve skupině Cobra, několik budoucích členů Hnutí za imaginistický Bauhaus. Ibidem, s. 97. – K nejdůležitějším účastníkům kongresu patřili Asger Jorn, Giuseppe Pinot-Gallizio, Constant, Gil Wolman a Enrico Baj. Krane, Jan Kotík (pozn. 25), s. 10.

¹⁵⁹ Na fotografii z interiéru albské Experimentální laboratoře (reprodukováno v katalogu výstavy *Jorn in Italia, gli anni del Bauhaus Immaginato* z roku 1997) je i Kotíkův nedokončený obraz. Pospiszyl v souvislosti s italským pobytem uvádí Kotíkův komentář: „U obrazu se mluvilo ne o kompozici, ale o struktuře. S pojmem struktury jako poli vztahů souvisí zájem o topologii, o jejíž univerzálnosti mě Jorn přesvědčoval celé odpoledne v Albisole.“ V Jornově archivu v muzeu v Silkeborgu je uloženo pět dopisů od Jana Kotíka a díky Jornovu přátelství se do uměleckých sbírek Jornova musea v Silkeborgu dostalo šest Kotíkových leptů a akvarelů z let 1956–1960. Pospiszyl, *Osudy* (pozn. 81), s. 106, 110, 113–115.

probíhající výstavy.¹⁶⁰ Jornův tehdejší názor na výtvarné umění mu byl velmi blízký. Oba zůstali v kontaktu i po návštěvě, nespojovaly je pouze myšlenky o umění, ale především levicově idealistické smýšlení obecně.¹⁶¹ Setkali se poté na několika evropských výstavách, jichž se účastnili, v šedesátých letech Kotík Jorna minimálně třikrát navštívil v Paříži. (Kotík se s Radou v roce 1965 snažili uspořádat Jornovi v Praze výstavu, Rada jej opakovaně zval na bechyňská keramická sympozia, ten ale již v důsledku zhoršení zdravotního stavu na jejich dopisy neodpovídal.)¹⁶²

V Kotíkových malbách z let 1956 a 1957 lze zaregistrovat rysy obdobné charakteristickým výtvarným projevům z okruhu skupiny Cobra. Ty upřednostňovaly volnou expresivní malbu vycházející z intuitivních podnětů, inspirující se dětskou spontánností, lidovým uměním nebo výtvarnou tvorbou duševně nemocných. V požadavku absolutní svobody instinktu, jenž měl znovuobnovit integritu člověka s univerzem, narušenou současným civilizačním pokrokem, spatřovali umělci skupiny základní smysl.¹⁶³ Nepreferovali projev abstraktní před figurativním, opovrhovali ale socialistickým realismem, ač byli marxisty. Motivy z Jorňových nebo Constantových maleb připomíná Kotíkův olej z roku 1957, na němž pastózní bílé tahy dynamizují kompozici znaků-zvířecích bytostí. Osvobozené malířské tahy lze sledovat u několika akvarelů z roku 1956, vytvořených pravděpodobně za italského pobytu. Tendence spontánnosti malířského gesta plně odpovídala dobovým projevům amerického abstraktního expresionismu nebo taštickým projevům evropským.

Obraz-věc

Své práce z poměrně dlouhého období od přelomu třicátých a čtyřicátých let Kotík s odstupem času označil jako „obranné“, teprve rok 1955 považoval z hlediska vývoje své malby za moment významný.¹⁶⁴ Vachtová popisuje Kotíkovo počínání s obrazovým

¹⁶⁰ Benda, A všichni dělají (pozn. 1), f. 268–269, 286–287.

¹⁶¹ „Můj styk s Jornem byl přirozeně i plný rozporů, protože jsem všechny jeho názory nesdílel, ale velmi jsem si ho vážil jako malíře a i toho, co psal.“ Ibidem, f. 287.

¹⁶² Pospiszyl zmiňuje čtyři Kotíkovy dopisy zachované v Jorňově pozůstalosti, odeslané po návratu z Alby. Pospiszyl, *Osudy* (pozn. 81), s. 116, 125–126.

¹⁶³ -Ji-, Dědictví Cobry: osvobození instinktu, *Výtvarná práce* XIII, 1965, č. 23, s. 8–9.

¹⁶⁴ Z dopisu Jana Kotíka Ludmile Vachtové a Jiřímu Švestkovi, 15. 8. 1993, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A II. – Valoch uvádí Kotíkův kritický názor na vlastní dílo konce čtyřicátých a počátku padesátých let. Jiří Valoch, *Poznámky k dílu J. K.*, in: Jan Kotík 1936–1996 (pozn. 51), s. 15

prostorem – snahu zachovat obraz jako plochu při jeho současné proměně ve věc, cituje jeho komentář pocházející již z roku 1952: „Objekt popírající tabulový obraz by byl rigorózní řešení. Ať stojí mimo stěnu.“¹⁶⁵ „Obraz = plocha, plocha = věc.“ Kotík připomíná, že již kubisté považovali obraz za rovnocennou součást skutečnosti, nechtěli jej věšet na zeď.¹⁶⁶ Zrušení pokubistické estetiky kolem poloviny padesátých let ale nebylo procesem tak banálním a automatickým, jak by se mohlo z dnešní perspektivy jevit.¹⁶⁷ „Cítil [jsem], jak se mi bortí figura a že už nevystačím s danou stavbou obrazu. Byla to prostě záležitost mého nitra,“ popisuje proces s časovým odstupem Kotík. Pozitivní efekt nepochybně sehrála i větší svoboda v přístupu k zahraničním časopisům v důsledku celkového politického uvolnění po roce 1953. Odvahu Kotíkovi dodal i později Jorn svým tvrzením o nutnosti destrukce jako východiska ke konstrukci.¹⁶⁸ Okno do imaginárního prostoru, vystavěného pomocí eukleidovské geometrie, reflektující svět zákonů newtonovské fyziky, bylo postupně nahrazeno časoprostorovým kontinuem zpochybňujícím pevné hranice mezi hmotným a nehmotným prostorem, jež zrušilo i klasické stanoviště diváka před obrazem.¹⁶⁹

Z počátku padesátých let pochází malba Kancelář (1950) v níž obrazovou plochu živé barevnosti člení řada diagonálních a vertikálních linií, evidentně tlumících původní hloubku perspektivou komponovaných obrazů. Figuru tvoří jakási liniová konstrukce, stále odkazující k pokubistické estetice. Několik maleb téhož data – Kohout (1950), Šnek (1950) – se ale již zřídka prostorovosti a obrazovou plochu proměňuje v mozaikovitou kompozici nesenou liniovou kostrou znakového charakteru. V tomto směru plynule pokračují obrazy Ležící (1951–1952) nebo Malba (1952–1953).

Uvažujeme-li o takzvaném bruselském stylu, odvozeném z abstrakce malířů Pařížské školy a postkubistického znakového elementarismu,¹⁷⁰ charakterizovaném následujícími formálními znaky: plochami barev ohraničenými černými konturami, kompozičním členěním šikmými liniemi, jednoduchými elegantními abstraktními tvary, často trojúhelníkovými, v Kotíkových malbách je nacházíme opakovaně. Samotný autor toto stylové označení

¹⁶⁵ Vachtová, Okolo Jana Kotíka (pozn. 13), s. 317–318.

¹⁶⁶ Jan Kotík, Lützowstrasse Texte, in: Raimund Kummer – Hermann Pitz (eds.), *Lützowstrasse Situation*, Berlin 1980, nestr.

¹⁶⁷ Ad Reinhard popřel iluzivnost plochy plátna v roce 1953.

¹⁶⁸ Z dopisu Jana Kotíka Jiřímu Valochovi, 15. 9. 1996, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A II.

¹⁶⁹ Lamač, Svět obrazu (pozn. 50), s. 1.

¹⁷⁰ Vojtěch Lahoda, Krotký modernismus, in: *Ohniska znovuzrození: České umění 1956–1963* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy – Ústav dějin umění Akademie věd ČR 1994, s. 53.

odmítal.¹⁷¹ Již ve čtyřicátých letech se v jeho pracích objevují znakové konstruktivní figurativní formy.¹⁷² Část kompozice z obrazu *Obchod na hlavní třídě* z roku 1947 nese výše uvedené znaky, obdobně řada maleb desetiletí následujícího, obzvláště několik figurálních kreseb a akvarelů z roku 1956. Zdenek Primus přítomnost zmíněných formálních prvků v Kotíkových dílech charakterizuje jako „estetizující doteky racionálně smýšlejícího umělce s praxí v designu“.¹⁷³

Jan Kotík tak patřil v druhé polovině padesátých let k několika výrazným solitérním osobnostem – vedle Vladimíra Boudníka, Zdeňka Sklenáře, Roberta Piesena a Jiřího Balcara –, jež společně s okruhem kolem Mikuláše Medka znamenaly živá ohniska, v nichž souběžně krystalizovaly abstraktní výtvarné projevy informelního charakteru – tlumočily změnu pohledu na skutečnost, oproštěného od předstírání, předsudků a vši idealizace, umělec se snažil vymanit „ze světa organizovaného tvary a prožívanou existenci prezentoval v její neohraničenosti a neustálé otevřenosti“.¹⁷⁴ Po uvolnění politické situace v roce 1956 logicky vzrostla naděje otevření cesty i pro tyto autentické moderní výtvarné výrazy, o čemž svědčí mimo jiné Kotíkova snaha spoluorganizovat rozsáhlejší výstavu s účastí autorů doposud z oficiální scény odmítaných, například Istlerovou, Medkovou, Piesenovou.¹⁷⁵ Kotíkův tvůrčí vývoj jako by tehdy probíhal plně v souladu s krédem Pravoslavovým „nebát se a mít odvahu k experimentu“ (i otec v té době přistoupil ke zcela nefigurativnímu projevu¹⁷⁶). Motivující význam obecně měla i pro řadu dalších umělců příležitost vidět v rámci návštěvy bruselské Světové výstavy informelní malby například Antoniho Tàpiese, Emilia Vedovy, Alberta

¹⁷¹ Kramerová, *Rozhovor s Janem Kotíkem* (pozn. 126), s. 190.

¹⁷² Vojtěch Lahoda, „Bruselský styl“ mezi „vysokým“ a „nízkým“, in: Kramerová – Skálová, *Bruselský sen* (pozn. 104), s. 345.

¹⁷³ Zdenek Primus, *Umění je abstrakce. Česká vizuální kultura 60. let*, Praha, Kant 2003, s. 39.

¹⁷⁴ Mahulena Nešlehová, *V zorném úhlu informelu*, in: *Informel a skupina COBRA ze sbírek bochumského muzea* (kat. výst.), Brno, Dům umění 1997, nestr.

¹⁷⁵ Z Kotíkova dopisu Mikuláši Medkovi ze dne 26. 11. 1956: Uspořádat výstavu se rozhodlo několik malířů na konferenci Svazu výtvarných umělců, přizvali Istlera, Matala, Medka, Součka, Troupa, Vaculku, Fremunda, Kolínskou, Martina, Piesena. „Ačkoliv je jasné, že výtvarně jsou si navzájem jednotliví malíři často vzdáleni, myslím, že v této chvíli to nemůže vadit společnému vystoupení. Tím spíše, že lidé, kteří donedávna prováděli uměleckou diskriminaci (kterou je dodnes postižena řada umělců), rychle se snaží pomocí díla mrtvých a živých malířů konjunkturálně obnovovat moderní umění – a tím stavět sebe opět do pózy ‚bojovníků‘.“ Medek, *Texty* (pozn. 94), s. 398–399.

¹⁷⁶ Radek Váňa shledává podobnost vitráže Jana Kotíka s obrazem *Nezúčastněná* (1957) od Pravoslava Kotíka. Radek Váňa, *Život v rytmu atomu*, in: *Život v rytmu atomu* (kat. výst.), Praha, Národní galerie 1998, nestr.

Burriho, Wolse: „Obraz přestal být koncepčně vypracovaný, stal se znakem, gestem, událostí, žádnými pravidly nezátíženou konfigurací stop existence, byl přítomností obnažující určitý moment bytí umělce.“¹⁷⁷ Ač pro mnohé návštěvníky mohlo jít vůbec o první seznámení s abstraktním uměním, světové umění již registrovalo tendence pop-artové. Oprávněně bylo zmiňováno občasné nadšené přejímání formy bez hlubšího porozumění původnímu dílu.¹⁷⁸

Také zmíněný Josef Istler, člen bývalé skupiny Ra, jehož Enrico Crispolti zařadil mezi protagonisty evropského informelu, již od druhé poloviny čtyřicátých let svým tvůrčím projevem orientované na spontánnost gesta a malířské textury, v druhé polovině následujícího desetiletí významně posílil hlasitost informelní výtvarné řeči. „V jeho ‚abstrakci‘ nacházíme bohaté způsoby gestické malby (často kombinované s drippingem), výrazovou působivost struktury malířské hmoty provázenou iluzivní malbou, abstraktní obrazové znaky s konfiguracemi složitých útvarů vnitřních vizí.“¹⁷⁹ Mikuláš Medek od roku 1957 do sugestivních maleb výrazněji promítal své nitro. „Celou obrazovou plochu překryly procesy psychických dramát a vytvářely z ní živou tkáň obnaženého vědomí.“¹⁸⁰ Takový projev byl v jeho okruhu vesměs přijímán za autentický, přesvědčivost posilovala autorova intelektuální zralost a vysoký morální kredit. V dílech Jiřího Balcara se v téže době objevovala gestická abstrakce. Soudobá umělecká usilování se snažila být „ahumánními dobrodružstvími“, náročnými zkouškami, hlubokými vnitřními ponory – v duchu tezí o „jiném umění“, formulovaných francouzským kritikem Michele Tapiém na počátku padesátých let.¹⁸¹

Výsledek Kotíkovy cílené cesty k nefigurativnímu projevu představila samostatná výstava v Galerii Československého spisovatele v dubnu 1957, již Arsén Pohribný označil „startovním výstřelem k obrodnému procesu našeho výtvarnictví“. Znamenala nepřehlédnutelnou výtvarnou událost.¹⁸² Katalog uvádí šedesát vystavených obrazů z let 1948–1956, kresby a akvarely z let 1955–1956, návrhy hutního skla realizované

¹⁷⁷ Mahulena Nešlehová, *Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let*, Praha, BASE a ARTetFACT 1997, s. 11.

¹⁷⁸ Primus, *Umění je abstrakce* (pozn. 173), s. 10–12.

¹⁷⁹ Mahulena Nešlehová, *Odvrácená tvář modernismu*, in: *Ohniska znovuzrození* (pozn. 170), s. 174.

¹⁸⁰ *Ibidem*, s. 177.

¹⁸¹ Michel Tapié, *Jiné umění*, in: Nešlehová, *Poselství* (pozn. 177), s. 13.

¹⁸² „– v dubnu jsme se šli podívat do Alšovky na výstavu olejů Jana Kotíka. Poprvé vidím abstrakci; je to pravděpodobně první abstraktní výstava u nás. Trochu šok, ale víc potěšení ze sytých barev a uvolněných, rozmáchlých linií, svobodných gest [...]“ Hiršal – Grögerová, *Let let* (pozn. 56), s. 163.

ve škrdlovické sklárně a návrhy keramiky z první poloviny padesátých let a také knižní tvorbu. Významný podíl na skutečnosti, že se výstava vůbec mohla konat, měly vytrvalost a organizační schopnosti autorovy ženy Pauli.¹⁸³

Jan Kotík byl v té době znám spíše díky úspěšným realizacím návrhů z oblasti užitého umění. O výraznější pozornost se mu nyní nepochybně postaral i odmítavý článek uveřejněný v *Rudém právu*, jenž označil vystavené umění za formalistické, za „planý květ úpadkového měšťáckého světa“, za „výplod čirého subjektivismu, fantasmagorií, abnormalit a chladného výpočtu“, za „pokus přenášet k nám včerejší výboje západního malířství“.¹⁸⁴ Výstava podnítila odbornou diskusi na téma abstraktního uměleckého projevu na stránkách časopisů *Výtvarná práce*, *Kultura* a *Květen*. Nic „odsouzeníhodného z hlediska ideového“ v Kotíkových obrazech nenachází Luděk Novák, „odnaturalističtění uměleckých forem“ v moderním malířství shledává přínosným. Obraz Benjamin, muž ze železa uvádí jako příklad skupiny děl s patrným vlivem kubistického konstruktivismu z moderní abstraktní plastiky, malbu Postava v plném slunci jako odkazující k symbolice přírodních národů, v obrazech obecně nalézají dozvuky vlivu Picassova a poetické znakovosti Kleeovy, celkově Kotíkovu tvorbu nepovažuje za dostatečně osobitou.¹⁸⁵ V rámci zařazení Kotíkových děl do kontextu soudobého abstraktního umění Luboš Hlaváček volí směr imaginativní.¹⁸⁶ Proti tomuto zařazení se ohrazuje redakční komentář *Výtvarné práce* s vysvětlením, že Kotíkovy obrazy s abstraktní malbou souvisejí pouze okrajově.¹⁸⁷ Josef Císařovský Kotíkovy výsledky hodnotí poměrně kriticky, jako projev zájmu především o estetickou stránku formy. Vyjadřuje se i k diskutované abstrakci: zatímco v „umění socialistickém“ nalézají nutné asociativně

¹⁸³ Chalupecký uvádí, že Kotík prosadil tuto první výstavu nového umění díky svým politickým konexím. Jindřich Chalupecký, *Nové umění v Čechách*, Praha, H & H 1994, s. 27.

¹⁸⁴ „Soudruh Kotík dělá určitě pěkné a užitečné věci jako průmyslový výtvarník. Jako umělec lpí na dogmatech abstraktní a formalistické malby, kterou teď křísí někteří mladí Poláci a která je dnes na Západě hotovou epidemií subjektivistické schválnosti, bezvýhodnosti a zmatku. Kotíkova výstava zasluhuje pozornosti proto, že se otevřeně hlásí k takovému pojetí umění, které nám nemůže být blízké, protože vede do slepé uličky. [...] Formalistické umění je umění mimo čas a prostor, bez charakteru a bez rodné půdy. Planý květ úpadkového měšťáckého světa. [...] My toto umění nepotřebujeme ani v ukázkových dávkách, protože pochybujeme, že je s to dát něco našemu lidu. A sotva může dát něco i umělcům.“ Josef Rybák, *Umění životní pravdy nebo libovůle? K recidivám nenávratných včerejšků v našem současném výtvarném umění*, *Rudé právo* XXXVII, 1957, č. 103, 13. 4., s. 3. – Josef Rybák, *O uměníčku pod poklopem*, *Rudé právo* XXXVIII, 1958, č. 143, 25. 5., s. 2.

¹⁸⁵ Novák, K výstavě Jana Kotíka (pozn. 71), s. 9–10.

¹⁸⁶ Luboš Hlaváček, *Ještě o Janu Kotíkovi*. (Příspěvek do diskuse), *Výtvarná práce* V, 1957, č. 10, 24. 5., s. 5.

¹⁸⁷ Red., *Redakční doslov k diskusnímu článku L. Hlaváčka*, *Výtvarná práce* V, 1957, č. 10, 24. 5., s. 6.

postižitelné „vyprávěcí motivy“, Kotíkovy práce dle něho obsahují pouze „čistě subjektivní zážitky a dojmy přetavené specifickým formálním usilováním“, mimo jiné ruší „zákonitosti umělecké obraznosti“ a současně eliminují možné souvislosti mezi subjektem a objektem, mezi vnitřním a vnějším dějem.¹⁸⁸ Zmíněná kritika tak přikládá další z drobných elementů do struktury dobové mozaiky diskuse o hranicích dekorativního a realistického projevu, podmíněně upřednostňováním společenské funkce výtvarného umění. Kategorických soudů se ve své úvaze na toto téma vzdává Dušan Šindelář, zmiňuje chybné ztotožňování dekorativního umění s volným uměním abstraktním, naopak si je vědom experimentujícího, hledačského charakteru Kotíkova (ale například i Kolíbalova) osobitého, originálního projevu.¹⁸⁹

Kotíkova nejaktuálnější díla celkem pochopitelně musela svou výrazovou silou mnohé upoutat a vzhledem ke kontroverzi s autorovými proklamovanými politickými názory i iritovat. Výstava dokumentovala poměrně zásadní formální vývoj. Dřívější iluzivní plastická figurální objemovost je postupně promítána do plošnosti pevně poutané jednoduchými abstrahujícími liniemi – Vypravěč příběhů (1955), jejich významnější uvolnění je patrné až u Postavy v plném slunci (1956). Černé linie, již plně odpoutané od jasně artikulované reality, na pozadí ohnivé barevnosti nabývají na expresivitu. Následně vznikají „živě barevná plátna, plná neklidu a hry nestejnorodých ploch, dynamických linií a prolínajících se tvarů, z jejichž souhry a kontradikce zároveň vyrůstají někdy komické či ironizující, jindy fantastické nebo bizarní figury,“ jak je charakterizoval Zdeněk Felix.¹⁹⁰ Jaromír Pečírka v katalogu označuje nejnovější Kotíkův malířský projev za silný a odvážný, pro nějž jsou charakteristické dramatická a velkorysá formy. Význam roku 1956, během něhož malířův projev odhodlaně směřoval k abstrakci, ještě jednou zrekapitulovala Kotíkova jihlavská výstava v roce 1965: Benjamin, muž ze železa,¹⁹¹ v němž nastává metamorfóza postavy ve znak, Podzimní světlo luny, Postava v plném slunci, jejíž linie nabývají intenzity linie kaligrafické. Již nejde o figuru jako námětové východisko obrazu, ale o „konfigurace postav“, o malířskou akci, jež se sama

¹⁸⁸ Josef Císařovský, Ještě k výstavě Jana Kotíka, *Kultura I*, 1957, č. 17, s. 6.

¹⁸⁹ Dušan Šindelář, Ke společenské funkci současného výtvarného umění, *Plamen II*, 1960, č. 6, s. 21.

¹⁹⁰ Zdeněk Felix, Malířovo ohlédnutí, *Výtvarná práce XIII*, 1965, č. 21, s. 8.

¹⁹¹ Pánková uvádí, že obraz Benjamin, muž ze železa Kotík namaloval po návratu z Albisoly. Marcela Pánková, Aspekt osobního postoje, in: Jan Kotík. Texty (pozn. 106), s. 18.

„figuruje“.¹⁹² Obrazy Benjamin, muž ze železa a Postava v plném slunci lze považovat za díla, jež dovršují vývoj související s pozdním kubismem a současně rozšiřují problematiku znaku: znak jako hra linií navozující představu drátěné plastiky a znak jako impulsivní kaligrafie.¹⁹³ (Autorem názvu Benjamin, muž ze železa je údajně Asger Jorn.¹⁹⁴ O výstavě samotné a jejím ohlasu Jan Kotík Jorna informoval dopisem. V březnu, těsně před výstavou, absolvoval ještě krátkou cestu do Paříže, při níž se setkal s Guy Debordem [1931–1994], v době, kdy se formovala Situacionistická internacionála.¹⁹⁵)

Představu racionální dynamické osobnosti potvrzují postřehy Anny Fárové z návštěvy Kotíkova ateliéru v Přemyslovské ulici¹⁹⁶ z roku 1957: „Snad maluje v bývalé kuchyni. V malé krabici, ve stěsnaném prostoru. Jsou tu okolo jen předměty – dobře vychovaní pomocníci. Žádný záchytný bod, hlavně žádný lyrický ani sentimentální záchytný bod. [...] Sentimentalita starých vzpomínek a starých časů je brzda, strhující zpátky rychlý běh do přítomnosti a zítřka. [...] Lepší je si vytvořit společníky a symboly z ústředního topení, slunce, telefonního aparátu a okna. A pak, nejlepší společnost jsou současníci. Je-li na stěně Picasso a na podstavci odlitek Gutfreunda, je to pozoruhodná snášenlivost. Bývají tací, kteří kromě sebe nesnesou u sebe jiných malířů. [...] Moment klidu, ticha neobývá ani tady, ani v obrazech, nýbrž dynamičnosti. Všechno víří a strhuje nás s sebou ne do chaosu, ale do rozevřených možností. Rozum to tu všechno drží v hrsti a popouští uzdu jen potřebné fantasii.“¹⁹⁷

Zevrubné uvažování o důsledcích odklonu uměleckého výtvarného projevu od popisnosti Kotík publikoval i na stránkách časopisu *Tvar*, díky čemuž se jeho ideje setkaly s aktuálními představami Vladimíra Boudníka, jenž věřil v pozitivní sílu vizuálního vjemu. Oba umělci se poprvé potkali v roce 1957, přičemž detailnější povědomí o Boudníkových výtvarných akcích Kotíkovi zprostředkoval Mikuláš Medek, – s Boudníkem se znal již

¹⁹² Z dopisu Jana Kotíka Ludmile Vachtové a Jiřímu Švestkovi (pozn. 164). – (Tématem „figurace“ se od roku 1959 zabýval teoreticky Hans Platschek. Kotík se ve svých rukopisných poznámkách o jeho úvahách zmiňuje.)

¹⁹³ Miroslav Lamač, Nové obrazy Jana Kotíka, *Literární noviny* XV, 1966, č. 8, 19. 2., s. 5.

¹⁹⁴ Dle Marcely Pánkové byl autorem názvu Giuseppe Pinot-Gallizio. Marcela Pánková, O Janu Kotíkovi, in: *Jan Kotík. Obrazy 1939–1969* (kat. výst.), Karlovy Vary, Galerie umění 1991, s. 6.

¹⁹⁵ Pospiszyl, *Osudy* (pozn. 81), s. 118.

¹⁹⁶ Přemyslovská 17, Praha 3.

¹⁹⁷ Anna Fárová, Jan Kotík, in: Jan Řezáč (ed.), *Pražské ateliéry*, Praha, Nakladatelství československých výtvarných umělců 1961, s. 35–36.

z konce čtyřicátých let. Iniciativa nyní vzešla ze strany Boudníkovy, dopisem ze 14. srpna projevil své zaujetí myšlenkou o zrakové schopnosti rychlého vjemu a asociace představ – „Jsme zrakově citlivější a náš zrak dostal pojednou hlad po formách“ –, publikované v článku Údobí zraku, v němž autor uvažoval o dobovém převažujícím vlivu vizuality – díky fotografii, filmu a televizi – nad dřívější mocí slova.¹⁹⁸ (Jakmile se obraz vymanil z popisnosti, automaticky nabyla na síle jeho výrazovost. Moc zraku ve svém důsledku mimo jiné požaduje kultivaci průmyslového výtvarnictví.¹⁹⁹ I ve společném článku pro polský *Przegląd artystyczny* z roku 1956 Kotík s Istlerem a Medkem poukazují na význam nadcházejícího období imaginace [oproti dosavadní abstrakci], založené na smyslovém poznání, ovládané „instinktem ruky a oka“. „Realitou je pro nás geometrický a biologický tvar, realitou je stejně tak konkrétní předmět jako sen, světlo nebo cokoliv v nás či mimo nás.“²⁰⁰) Kotík poté Boudníka prostřednictvím publikací seznámil s abstrakcí v západním výtvarném umění. V následujícím roce mu nabídl možnost vystavovat v bruselské Galerii d'art contemporain.²⁰¹ „Měl jste nesmírnou pravdu, když jste mě vybízel, abych namísto psaní

¹⁹⁸ Z Boudníkovy dopisu ze 14. 8. 1957 adresovaného Kotíkovi: „Pouliční akce, které jsem pořádal, měly to poslání, že rušily v lidech skrze jejich obrazotvornou schopnost konservativní návyky v hledění na obrazy. Mám dojem, že rozviklat diváka k pozornosti vůči vývoji je prvním předpokladem, chceme-li, aby nové výtvarné formy došly reálného a ekonomického uplatnění v lidské společnosti.“ Alexej Kusák, Hovory 22. Hovoří: Vladimír Boudník (1967), *Literární noviny* III, 1992, č. 40, 8. 10., s. 7. – Z Kotíkovy odpovědi: „Jsem také přesvědčen o myšlenkové asociaci, [...] – schopnosti imaginativního vnímání – že je to dnes hlavní problém a metoda nejen ve výtvarném umění, ale v celé oblasti myšlení [...] Malíř dnes nemaluje námět, ale dešifruje ho ze struktur a tvarů vzniklých náhodně mimo (nalezeně), náhodně zevnitř (automatismus), z formálního pravidla, tj. z konstrukce a také z method destrukce. Tím, zdá se mi, padá přehrada mezi abstraktním a ‚figurativním‘ uměním.“ Jan Kotík, Milý pane Boudníku (19. 8. 1957), *Literární noviny* III, 1992, č. 40, 8. 10., s. 7.

¹⁹⁹ Jan Kotík, Údobí zraku, *Tvar* IX, 1957, č. 1, s. 1–2.

²⁰⁰ Jan Kotík – Josef Istler – Mikuláš Medek, Z československého výtvarnictví, in: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Praha, Academia 2001, s. 215.

²⁰¹ „První výstavu u nás jsem měl v továrně roku 1959. [...] Začalo to však vzbuzovat zájem, a tak jsem výstavu musel za týden svěřit: jedna kompetentní osoba prohlásila, že to budí pohoršení a odvádí lidi od realismu. Rok předtím jsem tytéž věci vystavoval v Bruselu s Janem Kotíkem. Přečetl jsem si kdysi jeho článek ve *Tvaru* a viděl jsem, že jsme si v mnohém příbuzní; samozřejmě že to, co psal Kotík, bylo úžasně moudré a chytré, a doufal jsem, že ten člověk by mi mohl rozumět. Tak jsem mu napsal dopis a poslal manifest; pozval mě na návštěvu, přinesl jsem mu ukázat svoje věci, a tak jsme navázali kontakt.“ Kusák, Hovory 22 (pozn. 198). – „[...] galerie Contemporain mi nabídla, abych udělal výstavu v Bruselu. A já jsem to tedy přijal. Ale když jsem viděl, jak to tady běží, tak jsem si řekl, že mi u nás nepovolí, abych tam poslal obrazy. Ale věděl jsem, že třeba grafiky se dají lehce poslat, že to není tak obtížné. Tak jsem řekl Vladimírovi a on to obeslal. [...] takže potom o Boudníkovy psal třeba i Seuphor. [...] Vlastně to byla první Vladimírova samostatná výstava.“ Kramerová, Rozhovor s Janem Kotíkem (pozn. 126), s. 190. – Merhaut nepřesně uvádí, že Kotík v Bruselu v Galerii d'art contemporain vystavoval u příležitosti světové výstavy Expo 58 společně

raději maloval,“ píše Boudník Kotíkovi 22. listopadu 1958 v krátkém dopise, potvrzují Kotíkův vliv.²⁰² Šlo o respekt nepochybně vzájemný²⁰³ – Kotík Boudníka podporoval i finančně²⁰⁴ (mecenášem, kritikem a inspirátorem mu byl i Jiří Kolář). Patrný vliv Boudníkovy metody aktivní grafiky – metafory zraňovaného lidského nitra –, kdy na kovovou matici se stopami brutálních i jemných mechanických zásahů nejrůznějšími kovovými nástroji lisoval drobné kovové předměty a fragmenty, podněcuje tak k aktivitě divákovu fantazii, lze vysledovat u několika Kotíkových leptů z roku 1960.

Kotíkova umělecká tvorba poslední třetiny padesátých let byla evidentně oživena i zmíněným italským pobytem, což se projevilo v konkrétním malířském postupu: nanášením barvy přímo z tuby či jejího formování pomocí špachtle (paletu Kotík při malování přestal používat velmi brzy), současně ale i v uvažování ne o kompozici díla, ale o jeho struktuře jako poli vztahů. V rozhovoru s Jiřím Kolářem z roku 1956 Kotík zmínil tvorbu italských abstrakcionistů, především Emilia Vedovy, za inspirativní.²⁰⁵ Tašismus, expresivní gestický abstraktní projev, odpovídal Kotíkově tezi dostat představě tvůrčí činnosti jako rovnocenné paralele přírodě, kdy v časové kontinuitě je možno tvořit „nekonečný obraz“, z něhož lze vyřezávat části jako autonomní celky. Doslovnou realizací této ideje byly takzvaná „pittura industriale“ z druhé poloviny padesátých let od člena Situacionistické internacionály, italského malíře Giuseppa Pinot-Gallizia (1902–1964). V několika málo obrazech spíše charakteru okrajového experimentu, ovlivněného Pollockovými takzvanými drip-malbami

s Boudníkem. Vladislav Merhaut, *Zápisky o Vladimíru Boudníkově*, Praha, Revolver Revue 1997, s. 13. – V publikaci vydané v roce 2009 je již informace shodná s Kotíkovou výpovědí. Vladislav Merhaut, *Grafik. Vladimír Boudník*, Praha, Torst 2009, s. 189.

²⁰² Z dopisu Vladimíra Boudníka Janu Kotíkovi, 22. 11. 1958, soukromý archiv. – „Setkání Vladimíra Boudníka s Janem Kotíkem a jejich styky v letech 1957–1958 měly proto pro Vladimíra velký význam. Kotík měl již tenkrát velký přehled o celosvětovém vývoji výtvarného umění, poznal kvalitu Boudníkových grafických experimentů a řekl mu to, čímž Boudníka nesmírně povzbudil. Ten se pak s obnovenou energií pustil do práce, zdokonalil se a nejvyšší možnou měrou propracoval svůj první velký vynález – aktivní grafiku.“ Merhaut, *Grafik* (pozn. 201), s. 188.

²⁰³ Merhaut zmiňuje nepřiznaný vliv Boudníka na Kotíka – prý prováděl variace na Boudníkovy grafiky. Boudník přiznával Kotíkovi nespornou inteligenci, současně prý ale prohlašoval, že mu „špatně radil“. Boudník o Kotíkovi: „vzájemně jsme se uznávali a byli jsme si konkurencí.“ V roce 1965 Egon Bondy předpovídal, že zatímco o Boudníkově se bude za několik let mluvit, aktuální zájem o tvorbu Kotíkovu nepřežije. Merhaut, *Zápisky* (pozn. 202), s. 34, 138, 211, 232, 248.

²⁰⁴ Pauli Kotíková zprostředkovala v šedesátých letech v Československu a Německu prodej několika Boudníkových grafik.

²⁰⁵ Hiršal – Grögerová, *Let let* (pozn. 56), s. 158.

z přelomu čtyřicátých a padesátých let (autora prohlašujícího se za samu přírodu), Kotík obrazovou plochu oživil stopami lité barvy.

Závěrem padesátých let nastával v moderním umění odvrát od lyrické abstrakce a obecně od chápání díla jako „umělé formální struktury, či soustavy znakově symbolických vyjádření, jež jsou prostředkem k výkladu světa skrze osobní představu a pocit.“²⁰⁶ Jan Kotík v té době tvořil, souběžně se soudobou gestickou malbou, silně expresivní a barevné obrazy „ze sršatých čar, svíjejících se a vystřelujících v dramatické hmotě barvy“.²⁰⁷ Spontánnost jeho rukopisu byla posílena. Reagovala na dobový impuls, jenž aktualizoval ideu nové jednoty člověka a přírody; ve snaze nalézt průnik organického a anorganického světa maloval „na pozadí prázdných barevných prostorů fantastická sršatá monstra, přírodní osmózy, záhadnou flóru a faunu, střetnutí a události v botanickém a zoologickém světě“. Neredukoval ovšem malbu „na seismograf záblesků a extází čistého afektivního vědomí“, ale pojal ji jako „operaci, v níž je práce intuice ustavičně vyvažována rozumovým konstruktivním ekvivalentem“.²⁰⁸ Jeho intenzivní expresivní malířská gesta obsahovala až jistou útočnost.

Souběžně s malbou Jana Kotíka intenzivně zaměštávaly úvahy o podstatě samotného obrazu: „Obraz jako obraz už mě neuspokojoval,“ o svých dílech hovořil jako o „věcech“, nazýval je „malbami“, „konfiguracemi“, později „tabulemi“. Posléze se odklonil i od pravoúhlé plochy obrazu, sám postup komentoval slovy: „zrušil jsem obraz, abych zachoval malbu.“²⁰⁹ Obraz se stal „konkrétem“, kterému „je na zdi těžko a cítí se v té podobě, jak dosud existuje ‚neúplným‘, tento obraz je plocha“.²¹⁰ Kotík nepřijímal kladně, jestliže byly jeho malby označovány za abstraktní. „Tvary (atd.) se vždy nějak ‚figurují‘ a obraz-objekt je vždy určitou skutečností ve vztahu k ostatnímu, co má počátek ve smyslovém vnímání.“ Ocenil proto Chalupeckého poznámku o stálé, ač skryté, přítomnosti figurativnosti v jeho malbách.²¹¹

Malbu chápal jako antropologickou konstantu, manifestaci lidského ducha, vycházející z Kleeova termínu „myšlení rukama pomocí barev a linií“. Uvedl, že jej téma uměleckého

²⁰⁶ Jiří Padrta, K situaci, *Výtvarné umění XVIII*, 1968, č. 1–2, s. 75.

²⁰⁷ Lamač, *Nové obrazy* (pozn. 193), s. 5.

²⁰⁸ Padrta, *Nová formálnost* (pozn. 77), s. 4.

²⁰⁹ Pacola, *Zrušil jsem obraz* (pozn. 19), s. 4.

²¹⁰ Jan Kotík, Odpověď Jindřichu Chalupeckému, *Výtvarná práce XII*, 1964, č. 7, s. 7.

²¹¹ Z dopisu Jana Kotíka Jindřichu Chalupeckému, nedatován, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A II.

díla jako věci s vlastním životem pronásledovalo neustále.²¹² Pouze opuštěním pravoúhlého formátu mohl docílit „nové věcnosti malby“, tendence vnitřně spřízněné až s ruskou avantgardou 1911–1930 a také s tvorbou Jacksona Pollocka. Jan Kotík zdůrazňoval odlišnost svého pojetí „figurace“ od malířů skupiny Cobra, kteří problematiku řešili semifigurací, čímž se přiblížili k surrealismu nebo k takzvané nové figuraci. Opuštění pravoúhlého formátu obrazu a zrušení rámu vplynuly zákonitě z odklonu od perspektivního pojetí obrazového prostoru.²¹³

Zatímco v některých malbách z roku 1959 se ještě setkáme s dozníváním estetiky bruselského stylu, převažují takzvané Malby či Hlavy krále. Pro Malby jsou charakteristické expresivní malířské tahy, někdy je přítomna ještě živá barevnost, figurální tvary jsou stále patrné, spíše se ale ztrácejí v abstraktních gestech. Cyklus Hlav králů naznačuje již příklon k informelní tematice hlubinného ponoru do paměti člověka i země, intenzivněji zpracovaného počátkem desetiletí následujícího.

Rok 1960 znamenal pro pražské výtvarné prostředí poměrně důležitý mezník – konáním dvou neoficiálních pražských ateliérových Konfrontací,²¹⁴ na nichž se představila česká varianta informelu, preferující materiálovou – texturální malbu. Kotík zůstal mimo okruh zúčastněných, ač jeho vinohradský ateliér patřil nepochybně k těm podnětným místům, z nichž tvorba umělců Konfrontací „vyrostla“.²¹⁵ Zatímco převažující proud informelního výrazu u nás zprostředkovával existenciální napětí, výjimečnost Kotíkovy tvorby spočívala ve snaze o konstruktivní aspekt abstraktních expresivních záznamů. Iniciátorem obou zmíněných ateliérových manifestačních výstav byl Jan Koblasa, jehož prostřednictvím se členové Konfrontací seznámili mimo jiné s Mikulášem Medkem i Janem Kotíkem. O rok později byl z podnětu několika teoretiků učiněn pokus o uspořádání výstavy reflektující co

²¹² Kotík připomíná, že již na konci padesátých let vytvořil tzv. „Pseudofigu“ – malbu na hliníkovém plechu reliéfního charakteru (zachována pouze na fotografii), následně vytvořil dvě „plastiky“ – dřevěné konstrukce potažené bavlněným úpletem, který byl laminován akrylovou barvou a poté pomalován (zachovány také jen fotografie). Uvádí dále, že na přelomu padesátých a šedesátých let vystavoval pomalovanou hranatou dřevěnou lať, zavěšenou od stropu (nezachována). Rozhovor Ladislava Nováka s Janem Kotíkem, in: Jan Kotík, *Texty, překlady a parafráze, žerty a rozhovor s Ladislavem Novákem*, Třebíč, Arca JiMfa 1993, s. 70.

²¹³ *Ibidem*, s. 69–71.

²¹⁴ 16. března v ateliéru Jiřího Valenty a 30. října v ateliéru Aleše Veselého.

²¹⁵ Beranův výčet těchto center: byt Mikuláše Medka na Smíchově, ateliér Jana Kotíka, ateliér Jana Koblasy na Špejcharu, ateliér Jiřího Valenty na Palmovce, kolej FAMU na Hradbách, bývalá prádelna v Liboci, zahradní domek v Tróji, Akademie výtvarných umění a řada hospod. Zdeněk Beran, *Zpráva k sympoziu konaném při příležitosti výstavy Český informel, Ateliér IV*, 1991, č. 9, 2. 5., s. 4.

nejširší spektrum nejnovějších progresivních abstraktních projevů, doposud potlačovaných, současně i o založení skupiny nazvané Konfrontace – Kotík patřil k jejímu jádru. Uskutečnit plánované ideje ale umožněno nebylo.²¹⁶

Hlavní proud české informální malby byl v okruhu Konfrontací dobově označován jako „strukturální abstrakce“. Reflektoval tendenci českého umění k introspekci a obsahovosti, současně i dědictví barokní expresivity. Dílo již nereprodukovalo umělcovy představy prostřednictvím abstrakce, ale proměnilo se ve „významově otevřený organismus“,²¹⁷ vypovídalo o „emocionalitě ponořené pod hladinu obrazu, do hlubiny, odkud jakoby teprve stoupaly zase na povrch její impulsy, projevující se jako deformace a nakonec čistě jako volné materializace“.²¹⁸ Padrta charakterizoval specifičnost Kotíkova informálního projevu: malba je expresivní, ale protiromantická a nebarokní, zbavená metafyzických a symbolických rozměrů.²¹⁹ Kotíkova plátna vitálních záznamů malířských gest, jež nekladla zvýšený důraz na kultivaci povrchu matérie, měla blíže k syrovosti a velkorysé bezprostřednosti evropského informelu. „Čistým malířským instinktem – žhnoucí, osvobozenou barevností, dramaty autonomně pojatých linií – postihoval kromě své citovosti i vnitřní síly života, které tento život řídí. Jeho pohled na realitu obsahoval pozitivní hodnoty, jež se projevovaly skrze manifestace tvořivé energie.“²²⁰

O situaci, v jaké se ocitla pravoúhlá obrazová plocha na počátku šedesátých let, Kotík diskutoval mimo jiné s Emiliem Vedovou, Achillem Perillim, Pierem Doraziem, Asgerem Jornem. Zatímco evropské umělecké prostředí po druhé světové válce vyžadovalo akci svým základem spočívající na destrukci starého, abstraktní expresionismus newyorské školy očekával konstrukci nového: strukturovaná plocha nahradila kompozici obrazu, automatickou malbu vystřídal metodický automatismus.²²¹ V článku nazvaném Pohled zpátky Jan Kotík tendenci informelu – dekompozici obrazu, „používající gesto a ponechávající materiálu, aby se choval dle vlastní přirozenosti a dle fyzikální situace, do níž byl gymnastikou (gestem)

²¹⁶ Skupina byla založena 17. 10. 1961, oficiálně ale ustavena nebyla. Mělo ji tvořit 36 umělců a 6 teoretiků. Nešlehová, *Odvrácená tvář modernismu* (pozn. 179), s. 207, 209.

²¹⁷ Nešlehová, *Poselství jiného výrazu* (pozn. 177), s. 145.

²¹⁸ Petr Wittlich, *Jak si sáhnout na podstatu*, *Ateliér IV*, 1991, č. 5, 7. 3., s. 5.

²¹⁹ Padrta, *Nová formálnost* (pozn. 77), s. 4.

²²⁰ Nešlehová, *Odvrácená tvář modernismu* (pozn. 179), s. 182.

²²¹ Jan Kotík, *Informel*, *Ateliér IV*, 1991, č. 9, 2. 5., s. 2.

ruky uvržen,“ charakterizuje jako „realizaci svobody“ a „stvoření reality“. ²²² Český informel cítil jako posurrealistický proud.

Počátkem šedesátých let se konala další Kotíkova samostatná výstava – sice proběhla, katalog ale povolen nebyl a recenze vyjít nesměly. ²²³ Autor byl pozván na výstavu Carnegie International, československé úřady mu ale neumožnily odeslat obrazy. Následující jeho dvě samostatné výstavy se sice uskutečnit mohly, ovšem mimo Prahu. Jan Kotík byl v té době v českém prostředí souhlasně přijímán jako autor návrhů skla a knižní grafiky, výsledky jeho volné malířské tvorby zaznamenávaly ovšem ohlas problematičtější. O to povzbudivější význam měly články zahraničních uměleckých kritiků – Pierra Restanyho a Dore Ashtonové, pozitivně reagující na zmíněnou výstavu z roku 1960, uspořádanou v Alšově síni Umělecké besedy. ²²⁴ Kotík uvádí, že díky těmto zmínkám v zahraničním tisku začal dostávat časopis *Cimaise* a „nějaké americké knihy“. ²²⁵ (Také nepochybně článek Ludmily Vachtové o Istlerovi, Koblasovi, Kotíkovi, Medkovi a Sklenářovi pro časopis *La Biennale di Venezia* v téže době posílil západní povědomí o výrazných českých autorech.) Restanyho několik pražských návštěv působilo oživujícím účinkem na české umělecké prostředí obecně – od roku 1960 významný kritik do svých studijních průzkumných cest po východní Evropě zařadil i československé hlavní město, s nadějí nalézt živé výtvarné projevy nepoplatné západním informelním tendencím. Během jeho první návštěvy byla zorganizována v duchu jarní Konfrontace výstava v ateliéru Jiřího Valenty, poté proběhlo společné setkání zahraničních kritiků s několika českými umělci, zúčastnil se jej i Kotík, ²²⁶ jehož Restany v roce 1967 označil za vůdčí osobnost české avantgardy. Kotík zorganizoval ještě návštěvy ateliérů Piesena, Medka, Balcara a Istlera. Restanyho tehdy zaujala tvorba Aleše Veselého a Jiřího Balcara. Zatímco informel převažoval na benátských bienále v letech 1956 a 1958 a ještě na kasselské světové přehlídce Documenta v roce 1959, Restany informelní umění,

²²² Jan Kotík, *Pohled zpátky, Výtvarná práce XIV*, 1966, č. 2, 3. 2., s. 4.

²²³ Po výstavě byli odvoláni členové výstavní komise (výstava se konala díky Vlastimilu Radovi). Z dopisu Jana Kotíka Ludmile Vachtové a Jiřímu Švestkovi (pozn. 164).

²²⁴ „[...] byl jsem na všelijakých schůzích obviňován ze ‚spiknutí‘, protože se o výstavě psalo v zahraničí [...] Krom toho: Art Centrum nesmělo mé obrazy prodávat (tj. do ciziny), a zákaz (nedodržený) kupovat ode mne ‚z veřejných peněz‘ trval ještě dlouho potom, co jsem (díků M. Míčkovi) vystavoval v čs. pavilonu na Biennale.“ Ibidem.

²²⁵ Kramerová, *Rozhovor s Janem Kotíkem* (pozn. 126), s. 192.

²²⁶ Z českých umělců se zúčastnili Valenta, Medek, Piesen, Balcar, Istler, Fára, Koblasa, Kotík, aj., dále byli přítomni Mário Pedrosa, Gert Schiff, Dore Ashtonová a pravděpodobně Raoul Moulin. Lada Hubatová-Vacková, *Pierre Restany a české umění v letech 1960–1970: hledání alternativy nového realismu*, in: Roman Prahel – Tomáš Winter (eds.), *Proměny dějin umění. Akta druhého sjezdu historiků umění*, Dolní Břežany, Scriptorium 2007, s. 236.

tašistickou a texturální malbu považoval již od poloviny padesátých let za anachronickou.²²⁷ (Encyklopedický přehled informelních tendencí od italského historika umění Enrica Crispoltiho²²⁸ věnuje z českých autorů pozornost Josefu Istlerovi, skupině Ra, Mikuláši Medkovi a také Zdeňku Sklenáři. Kotík je v publikaci pouze stručně zmíněn jako člen Skupiny 42, jenž při návštěvě italské Alby navázal kontakty s Asgerem Jornem.²²⁹)

Již konec padesátých let předznamenával v Kotíkově tvorbě posílení tématu mýtu země, souvisejícího jistě s tehdejší tendencí života v souladu s přírodou, reflektovanou architekturou, výtvarným uměním i vědou, – samotný Kotík na ni počátkem šedesátých let upozorňuje na stránkách *Tvaru*.²³⁰ Téma se v téže době objevovalo například na plátnech Roberta Piesena, jež disponovala výrazným meditativním rozměrem. Autor v nich „transformoval [...] své životní pocity a zkušenosti do roviny, ve které se hlubinné vrstvy lidské paměti prolínaly s napětím základních sil procesu vznikání světa.“²³¹ Jeho tiché staré krajiny obývají balvanovité prativy. Lze na tomto místě připomenout i panneau se zoomorfními kameny od Libenského a Brychtové vytvořené pro Expo 58, jež čerpalo inspiraci v nástěnných malbách Altamiry a Lascaux, tématu dobově živého i díky paleolitickým nálezům na Moravě. Také v obrazech Pravoslava Kotíka se od přelomu padesátých a šedesátých let začínají objevovat geologické struktury.

Úsilí proniknout k podstatě, ponořit se do paměti člověka i země, snahu o nové univerzální spojení člověka s přírodou vyjadřuje obraz Deukalion (1960). Tematizuje vzájemné metamorfózy organického a neorganického. Oválné tvary z Kotíkových obrazů počátku šedesátých let, nabývající dojmu kamenného, jindy ale dynamického, rotujícího („Svazky, zámotky a chuchvalce čar se ježí, svíjejí, prudce vybuchují. Jsou krajně agresivní [...]“²³²), prostorového charakteru, jako by byly z rodu útvarů na obrazech Františka Janouška, později nabývají rázu biologického. Kotíkovy obrazy té doby charakterizuje výraznější materiálový akcent, plátno pokrývají pastózní barevné hmoty, někdy je výrazovost

²²⁷ Ibidem, s. 233–246.

²²⁸ Na počátku sedmdesátých let Enrico Crispolti v proudu informelního umění rozlišoval lyrickou abstrakci, jiné umění a art-brut ve Francii, abstraktní expresionismus a akční malbu v USA, nuklearismus, specialismus a gestuální malbu v Itálii. Nešlehová, Poselství jiného výrazu (pozn. 177), s. 16.

²²⁹ Enrico Crispolti, *L'Informale. Storia a poetica*, Volume I, Assisi – Roma 1971, s. 570.

²³⁰ Jan Kotík, Triennale 1960, *Tvar* XII, 1961, č. 1, s. 22.

²³¹ Nešlehová, Odvrácená tvář modernismu (pozn. 179), s. 180.

²³² Padrta, Nová formálnost (pozn. 77), s. 4.

malířského povrchu oživena drsností pískové textury. Původní kamenné tvary se proměňují v černá místa, symboly hlubiny času, mohou být ale i reakcí na nejnovější objevy vesmírného prostoru – Plocha (1961), Malba (1962).

Řada děl z této doby tematizuje hlubinnou zemitost. Z roku 1961 pochází malba, na níž se z černé plochy vynořují pastózní a gestické tahy – převážně tmavě zelené, okrové, hnědé, pouze na několika málo místech oživující jasné žlutě. Náznak života, rození z hlubinných sfér. Obdobně Černý obraz (1961) navozuje představu archetypální krajiny, jež je částečně pokryta prudkou gestickou malbou; i plátna Triptychu (1961) působí sugestivní ponurou zemitostí, vydávající svědectví o proměně ze základu, jež se dotýká podstaty existence. Tutéž formu autor výjimečně pojímá i v barevnosti prosvětlené.

Rekapitulaci několika posledních let poskytla Kotíkova výstava roku 1963 v libereckém Severočeském muzeu, patřila do trojice nepřehlédnutelných výtvarných událostí roku, spolu s rychnovskou konfrontací soudobého umění a teplickou přehlídkou prací Medkových a Koblasových. Představila více než čtyřicet nových maleb – Kaligrafie, Černé obrazy, Plochy, Tabule, Písmena, Věci, Rastry, také sklo a užitou a knižní grafiku. František Stehlík, vědom si aktuálního významu užitého umění, v němž jsou nejnovější výtvarné projevy tolerovány, objasňuje v katalogu, že zvolil autora pro jeho schopnost reflexe filosofických problémů soudobé moderní civilizace prostřednictvím díla. Katalog doprovází poetickým textem Kotíkův bratranec Ladislav Novák se vzpomínkou na nedaleký rodný Turnov.²³³ Ač přehlídka prezentovala vesměs obrazy, na nichž byly figurální tvary úplně redukovány, Karel Hetteš ve své recenzi pro časopis *Tvar* zdůrazňoval stálou přítomnost asociací s reálným světem a jeho dramatičností.²³⁴ Jako „výraz žité reality: trnutí a záchvěvy, zvraty a proměny v našem vědomí, půdorysy měst v naší paměti, mechanické rastry našich myšlenek, počítače, formuláře a hrací plochy, po nichž běhá kulička našich dnů, magická písma, orientační tabule, zaklínadla zdí a toužení po krajinách Antarktidy, procházky na tabuli

²³³ „Neměníme se Pořád jsme stejní To já v nás je pořád stejné Za ustavičné proměny Motiv Rozvádíme jej Transponujeme A proto je to pořád jediná vzpomínka turnovské náměstí Vedeš mě za ruku Oba jsme mladí já ještě v dětských střevíčkách Vypravuješ mi o Bílé velrybě [...] Měl bych hovořit o nich O jejich bělí a černí O hlubokém realismu tvých Kanceláři a Účtenek O tom o kolík jsou blíž skutečnosti než všechny tzv realistické obrazy O kosmických letech a odpalovacích rampách tvých pláten O kybernetice tvých znamení [...] A konec konců jediná věc která nám skutečně patří je Moby Dick Naše zkáza Znetvoření A sláva Ten vztyčený stožár v nás Uprostřed vykřikování racků chechtavejch“ Ladislav Novák, Janu Kotíkovi, in: *Obrazy a sklo Jana Kotíka* (kat. výst.), Liberec, Severočeské muzeum 1963, nestr.

²³⁴ Karel Hetteš, Liberecká výstava Jana Kotíka, *Tvar* XIV, 1963, č. 7, s. 220–224.

snů, chorovod jedniček,“ popisuje Kotíkovy malby Lamač, hodnotící současně velmi kladně malířovu odpovědnou snahu po nekonvenčním, avantgardním projevu.²³⁵ („Nahá antipoetická věcnost obrazového znaku“ dle Lamače charakterizuje Kotíkova díla z rychnovské přehlídky.²³⁶) Výstava reprezentuje další proměny autorova přemýšlení o pojetí obrazu – ten již přestává být objektem od okolního reálného prostředí odděleným, ale do přítomné skutečnosti aktivně vstupuje. (Dle konceptu charakterizujícího obrazy označoval Kotík „druhy“: od ledna roku 1960 do roku 1962 jako Plochy, od roku 1962 do roku 1968 jako Tabule.²³⁷)

V Kaligrafiích – Antarktida (1960) – se autor soustředil na sílu čistého projevu malířského gesta. V Černých obrazech a Plochách „expresivnost rázného a volného rukopisu i barevných souzvuků a kontrastů se organicky prolíná s tektonickou logikou, v dramaturgických vztazích tvarových a prostorových.“ V Tabulích – Počítadlo-zpěvník (1961), Jedenáctmilionůstojedenácttisícstojedenáct (1962) –, Písmenech, Věcech – Plocha pro hru (1962–1963), Spočítač (1961–1962) –, Rastrech – Herakleitos (1962) – se důrazně o slovo hlásí významový zřetel: „Napůl v tvarových a barevných šifrách, napůl v myšlenkových a citových metaforách usilují definovat některé aspekty vztahů člověka k složité realitě moderního světa, proměňovaného technickou civilizací, poznávaného přírodními vědami, převáděného na řeč matematických symbolů a čísel.“²³⁸ Některé z bílých obrazů nesou kaligrafické kresebné tahy, jiné se vracejí zpět k materii informální malby, jež poněkud živelně proudí různými směry ve vymezené obrazové ploše, jako záznamu veškerého životního rytmu. Obrazy typu Počítadel, Tabulí, Rastrů, Zpěvníku již pozbyly jakéhokoliv metaforického či symbolického významu: „Plocha obrazu je nyní plochou, čára čarou, skvrna skvrnou, osnova osnovou, rastr rastrem.“ Tvary-figury, formy-věci, skvrny-organismy, čáry-bytosti – jejich seriální řazení je doplněno „písmenovými a číselnými odkazy na neexistující vysvětlení, vyvolává myšlenku pořádku, lokalizuje a poutá imaginaci čtenáře – a zároveň ho mate nejasnými, hádankovitými významy. Duch řádu a pravidla je v této klamavé hře vzýván a současně ironizován a doveden ad absurdum.“²³⁹

²³⁵ Miroslav Lamač, O jedné oblasti výtvarné tvorby, *Literární noviny* XII, 1963, č. 28, 13. 7., s. 7.

²³⁶ Miroslav Lamač, Rychnov 1963, *Literární noviny* XII, 1963, č. 33, 17. 8., s. 5.

²³⁷ Z dopisu Jana Kotíka Milanu Weberovi, 9. 9. 1991, soukromý archiv. – Názvy děl tomuto časovému vymezení ale často neodpovídají, ač jsou nepochybně autorské.

²³⁸ Jiří Kotalík, Obrazy a sklo Jana Kotíka. K výstavě v Severočeském muzeu v Liberci, *Kulturní tvorba* I, 1963, č. 32, 8. 8., s. 14.

²³⁹ Padrta, Nová formálnost (pozn. 77), s. 4.

Z roku 1961 pochází první Kotíkův malířský objekt, nazvaný Malý pomník. Také Počítadlo (Spočítač, 1961–1962) – z jedné strany pokryté rastrem číslic, z druhé se záznamem množiny prvků – je určeno do prostoru. Variací pokračující v tomtéž směru je Prostorový obraz (1962–1963), jenž měl vytvářet „dutou stělu“, kdy panelové plochy uzavíraly uvnitř dutiny „malířský prostor“.²⁴⁰ Plocha na hraní (1962–1963) již není plochou k zavěšení na stěnu, horizontálně položená na podlahu stává se součástí životní reality. Tato díla vznikala v duchu ideje „tvořit jako příroda,“ ve smyslu Arpova „konkrétního umění“, jež není ani figurativní ani abstraktní.²⁴¹

Valoch připomíná, že obrazy z počátku šedesátých let sice na první pohled působí expresivně, ale tato expresivnost je výsledkem důkladného promyšlení skladby, snahy vnést do obrazové plochy vnitřní řád, aniž autor spoléhá na svébytnost čisté spontánnosti.²⁴²

Vlna informelní malby, jež oživila svobodu malířského gesta, projevila zájem o tušovou východní asijskou malbu. Obrazová plocha cele pokrytá spontánními malířskými tahy, za nimiž je patrný rastrový řád, je příznačná například pro Marka Tobeye, představitele meditativní větve abstraktního expresionismu, který přesvědčivý tvůrčí impuls našel v japonské a čínské kaligrafii. Zatímco jeho tahy mají charakter světelný, Kotíkovy zůstávají bytostně malířské. Kotík se zajímal o čínskou kaligrafii přibližně od počátku padesátých let. (V té době byla umění Číny věnována pozornost nejen v nově založených časopisech *Výtvarné umění* [1950] a *Výtvarná práce* [1953]. V roce 1958 byl publikován ve *Výtvarné práci* článek Adolfa Hoffmeistera na téma kaligrafie japonské, její lineární křehkosti, v níž evropský umělec hledá nový podnět pro svou fantazii. Obdobnou lineární kresebnost autor shledává i v japonském užitém umění.) Právě kaligrafie otevřela Kotíkovi na konci padesátých let možnost vyřešit nové uspořádání obrazové plochy: „Tedy jednou takovou věcí byla nespokojenost s iluzivností, která pořád zůstávala v obrazech z let 1955–1960 [...] Redukoval jsem prostředky, aby obraz byl plochou. Základní metoda však trvala. A tu se objevila jednak kaligrafie, jednak jiné řazení motivu. Bylo nutné začít s takovou konstrukcí plochy, která se čte a ne vnímá: Tedy ne již iluze [...], ale naopak obraz-sdělení, tj. vizuální sdělení, pohyb pozorování (proti prohlížení od celku k detailu). Tento pohyb potom dává

²⁴⁰ Rukopisná poznámka Jana Kotíka ke strojopisnému textu Arséna Pohribného Od obrazu k prostorové malbě jako realfaktoru, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A VI / 36, f. 106.

²⁴¹ Z dopisu Jana Kotíka Stanislavu Kolíbalovi, 13. 6. 2001, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A II.

²⁴² Jiří Valoch, Laudatio auf Jan Kotík, in: *Jan Kotík. Fred Thieler Preis für Malerei 1997* (kat. výst.), Berlin, Berlinische Galerie 1997, s. 9.

určitý řád skladbě, která dále trvá na stopě gesta (fyzické akci) a ponechává materiálu, „aby se choval“.²⁴³ Z roku 1957 pochází řada tušových kreseb vycházejících z figurálního základu, jež jsou lehkostí a úsporností kresebných linií blízké kaligrafickému stylu.

Na plátně nazvaném *Kaligrafie* (1961) z černé hladké podmalby vystupují gestické bílé kresebné linie, vytvářející dynamické ohnisko, od něhož vedou jemné gestické stopy stříkané barvy – výsledek soustředěného rychlého gesta. S informální strukturou je tatáž kaligrafická kresebnost kombinována v *Černé kaligrafii* (1961). V negativní barevnosti autor provedl v téže době několik obdobných kaligrafických záznamů na bílý papír, často s jemným efektem rozpité tušové linie. Postupně jsou na plátnech kaligrafická ohniska zmnožena a uspořádána do řad. V malbách převažují bílá a černá, barevná redukce, nyní pod vlivem východní kaligrafie, navazuje na informální tlumení živé barevnosti minulého desetiletí.²⁴⁴ Monochromnost patřila na přelomu padesátých a šedesátých let ve výtvarném světě k tendencím obecnějšího charakteru.

Zájem o východoasijskou kaligrafii, jež v sobě současně obsahuje konstruktivní řád i výrazovou svobodu, Kotík propojil s hlubokým zájmem o filosofický aspekt. V padesátých letech jej zaujal ruský překlad *Tao-te-ťingu* – knihy o tao a ctnosti –, šlo o překlad do prózy z roku 1954,²⁴⁵ do té doby texty Lao-c'ovy neznal. Začal dohledávat další překlady a převody (české, francouzské, německé), zaujat tématem existence univerzálních morálních hodnot. Počátkem let šedesátých se sám o převod, respektive parafrázi, *Tao-te-ťingu* pokusil.²⁴⁶ Mimo to jistě pasáže jako by byly tematizovány v samotné jeho výtvarné tvorbě, konkrétně v kolážích a kresbách z druhé poloviny sedmdesátých let, v nichž racionalita geometrie koexistuje se spontánností kresebných gest: „Když lidé země rozpoznají krásu,/ Objeví se i ošklivost./ Když lidé země rozpoznají dobro,/ Objeví se i zlo./ Proto:/ V dění je přítomno bytí i nebytí./ Plné a prázdné se vzájemně podmiňují./ Těžké je závislé na lehkém,/ Dlouhé od krátkého nelze oddělit./ Vysoké i nízké se měří vzájemně./ Zvuky i ticho jsou téhož rodu./ Předchozí a následující mění svoji posloupnost.“ (Z části II.) – „Neúplné si vynutí úplné./

²⁴³ Kotík, *Odpověď* (pozn. 210), s. 6.

²⁴⁴ „Dnes vím, že plochy ‚bílých maleb‘ by neměly být zakončeny dřevěnou lištou, ale tenkým proužkem alumina, a také by měly být umístěny asi dva centimetry před zdí, na níž visí.“ Z Kotíkova dopisu Stanislavu Kolíbalovi (pozn. 241).

²⁴⁵ Jan Chin-Šun, *Staročínský filosof Lao-c' a jeho učení*, Praha, SNPL 1954.

²⁴⁶ „Můj převod, nebo chcete-li moje parafráze *Tao-te-ťingu*, ale vznikla, jak jsem už řekl, na základě ‚oslovení jednoho Evropana‘ s jeho zkušenostmi z doby, v níž žil (či dosud žije). Nechtěl jsem svůj převod nějak modernizovat, spíše sdělit obsah a smysl oněch ponaučení současnou řečí.“ Lao-c', *Tao-te-ťing. V převodu a s poznámkami Jana Kotíka*, Praha, Galerie Jiří Švestka, Makum 2000, s. 17.

Křivé si vynutí rovné./ Prázdné si vynutí plné./ Přestárlé si vynutí nové.“ (Z části XXII.)²⁴⁷ Upravený převod vydaný v roce 2000 autor doprovází kratšími úvahami nad významy stěžejních termínů (tao, jin – jang, wu-wej a te), v závěru podává výčet překladů a převodů, jimiž se inspiroval.²⁴⁸ Za jeden z hlavních důsledků hlubšího pronikání k těmto textům uvádí vědomí plurality pohledů na „svět, ve kterém žijeme“, plurality jako dokladu složitosti světa: „Souvislosti spojují jevy do jakési jednoty. Ona jednoty však není stejnost (totalita v původním smyslu slova), ale jsou to ‚přirozené návaznosti‘, jimiž vzniká dění (které také ony návaznosti modifikuje a proměňuje).“ Souvislost jako „vzájemná vázanost protikladností konstituující jevy a jejich dění“.

Na Kotíkovy malby kaligrafických, skripturálně uspořádaných znaků, v několika případech na podkladu informálního charakteru, plynule navazují takzvané písmové obrazy, souhlasné s dobovými světovými lettristickými tendencemi. Současně například Jiří Balcar organizoval v tomto duchu obrazovou plochu – Dekret (1960–1961). Grafické znaky, jednotlivá písmena nebo fragmenty textů se v Kotíkových obrazech objevovaly již od počátku šedesátých let. Na několika malbách z roku 1962 plynulé řady písmen zaplňují cele obdélnou plochu, v některých se můžeme setkat s transkripcemi básní Ladislava Nováka, jehož iniciály figurují vedle Kotíkovy signatury. Do malby Písmo z let 1962–1963 (jež je mimochodem svou formální syrovostí a motivem velmi příbuzná s dobovými obrazy zdi a ohrad Jiřího Načeradského) pak autor opakovaně vepsal slova, jež nepochybně korespondují s Novákovou básní Zakletá, tvořenou opakovaným souslovím „skalaskála“ (báseň byla uvedena v katalogu Kolářovy liberecké výstavy z přelomu let 1963 a 1964). Primus motivy jednoznačně považuje za autobiografické.²⁴⁹ Malba jako by imitovala výsek zdi z městské periferie, připomíná poetiku Skupiny 42, – s drsnými náhodnými kresbami a graffiti –, zvýrazňující opomíjené prvky reality, na jejichž asociativní význam tak apelovala Boudníková představa nové senzibility. Monogram Ladislava Nováka, iniciativního stoupence takzvané „technologické estetiky“ – slovy Maxe Benseho –, založené na teorii informace, sémiotice, matematice, logice, psychologii, – na Kotíkových obrazech není náhodný. Kotík půjčoval zahraniční časopisy a publikace na konci padesátých let i Novákovi, jenž hlavně za ním a Mikulášem Medkem občas přijížděl do Prahy z takzvaného ghetta, jak svou domovskou Třebíč často nazýval; Kotíka navštěvoval i na letním bytě v Železném Brodě, přiznával jeho značný vliv

²⁴⁷ Ibidem, s. 27, 43.

²⁴⁸ Překlad překladu Lin-Jutanga, překlady Rudolfa Dvořáka (1920), Oldřicha Krále, Mariny Čarnogurské, Egona Bondyho a Ernsta Schwarze. Ibidem, s. 150–162.

²⁴⁹ Hiršal – Grögerová, Let let (pozn. 56), s. 430. – Primus, Umění je abstrakce (pozn. 173), s. 40.

na vlastní umělecký vývoj.²⁵⁰ Výše zmíněné malby jsou tvořeny písmovými strukturami – texty „umělé“ poezie, v níž jsou a priori všechna slova rovnocenná,²⁵¹ využívají například permutačního či aleatorického principu.

Také Kotík byl svými několika pracemi zastoupen na poměrně mimořádné tematické výstavě nazvané *Obraz a písmo*,²⁵² jež v roce 1966 představila v českém prostředí díla pohybující se na pomezí světů vnímaných většinou odděleně. Navazovala na prezentace obdobných projevů například v Amsterdamu nebo Baden-Badenu, označovaných za lettristickou a skripturální malbu. Výtvarný zájem o tuto problematiku logicky souvisel s dvěma odvětvími moderních věd – sémiologií a teorií informací. Zatímco v evidentní/konkrétní poezii báseň přestává být čtena, ale je vnímána, obrazy jsou stukturovány ke čtení. Padrta v katalogu připouští, že je to také touha po originalitě, co přivedlo malíře k tendenci malovat písmena a psát do obrazů, za hlavní inspiraci ale považuje současné prostředí, kdy realita písma na člověka útočí z novin, návěstí, ukazatelů, statistik, diagramů, plakátů, reklam. Popisuje dvě roviny Kotíkova zacházení s písmem v obraze: jednak je přítomno jako volný grafický záznam, zanechávající na plátně stopu energie pohybu, dynamismem oživující autorovu imaginaci, také ale jako psané a tištěné litery, v roli „věcných ukazatelů, abecedních rejstříků šifer, reálných odkazů k četbě záměrně zmatených sdělení o poslání a smyslu dějů i vztahů mezi záhadnými věcmi a chaotickými výjevy“,²⁵³ písmena, čísla, šipky, graffiti jsou přímými citacemi všudypřítomné aktuální skutečnosti.

Figurativní dekompozice z konce padesátých let se postupně proměnila v bezpředmětný stukturovaný obraz. Plocha nabývala podoby rastru, jako by reagovala na představu zrodu nového civilizačního řádu, v němž technika měla být člověku podřízena – jak bylo před několika lety formulováno ve výše uvedeném katalogovém textu výstavy *Bilance 58*. Umělecké dílo se odpoutalo nejen od lineární perspektivy, ale i od námětu, stalo se záznamem tvůrčího procesu samotného. Soubor rastrových obrazů odpovídá typu, jenž má

²⁵⁰ Strojopisný soubor šesti Novákových básní z roku 1959 nazvaný *Transformace a transmutace* nese autorovo rukopisné věnování: „Janu Kotíkovi, který mě přesvědčil o tom, že cesty nazpět nikam nevedou, tento experiment, ostatně neukončený, srdečně Ladislav Novák.“, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A II.

²⁵¹ Max Bense, *Teorie textu*, Praha, Odeon 1967, s. 123.

²⁵² Lamač hodnotí Kotíkova, Kolářova a Sklenářova vystavená díla za přínosy k dobové tematizaci vztahu obrazu a písma nejvíce vyhraněné. Miroslav Lamač, *Obraz a písmo*, *Literární noviny* XV, 1966, č. 4, 22. 1., s. 10.

²⁵³ Jiří Padrta, in: *Obraz a písmo* (kat. výst.), Praha, Svaz československých výtvarných umělců (1966), nestr.

charakter formy ornamentu – není v druhém plánu, ale je přímo tématem obrazu.

Ornamentikou v umění se v téže době zabývali například Max Bense nebo německý historik umění Rolf Wedewer, jenž se snažil o rehabilitaci jeho pojetí, sledoval schopnost rastru dosáhnout formy umělecké – v konstruktivistickém nebo optickém umění, ale i v akční malbě.²⁵⁴ Kotíkova malba Herakleitos (1962) se snaží zprostředkovat tezi o nepřetržitém plynutí, za nímž existuje jednotný zákon. Téma rastru zde poukazuje k rytmickému charakteru organických dějů obecně a expresivní malířské tahy, pastózní informelní proudy řád narušující, jsou současně příčinou životanosnou. Obrazová plocha je fragmentem kontinua, analytickým záznamem, snaží se zachytit podstatu dění. Ludmila Vachtová označila Kotíkova plátna tohoto typu za projevy „rozumové intuice“ – „vnitřně rytmizované živoucí průtoky, jež se nás nezmocňují rázem, jichž se nezmocňujeme naráz, ale jež čteme, vedeni rytmem po směru napětí“, vymizelo z nich „katastrofické střetávání konfigurovaných prvků“, již v nich necítíme pro Kotíka dříve typickou „disproporci mezi eruptivností představy a mezi ex post dodanou rozumující kontrolou“. V souvislosti s tématem rastru zmiňuje Piera Dorazia, současně ale upozorňuje na hlubší kořeny tohoto úkazu, sahající až k Mondrianovi.²⁵⁵ Malba Herakleitos patřila do pěti děl,²⁵⁶ jimiž byl Kotík zastoupen v československé expozici na 32. benátském bienále v roce 1964,²⁵⁷ kdy nejvyšší ocenění získalo dílo Roberta Rauschenberga.

Rastr obrazové plochy ale v představě divákově nekončí obrazovými hranami. Obdobně Zdeněk Sýkora přetvářel plochu malby ve výřez kontinuity, jež všesměrně překračovala vymezený formát. Také Václav Boštík během šedesátých let svá plátna proměňoval v silová pole, která měla ale charakter spirituální, rastr vznikl jako výsledek nalézání uzlových bodů, struktury čtverce. Tematizován je v rastrových obrazech vztah textury a struktury plochy, jímž se později ve svých malbách zevrubně zabýval například Tomáš Rajlich, vztahem mezi neosobním charakterem rastru a malířským gestem. Zatímco jeho výsledky umožňují zakusit jednoty skrze meditativní charakter projevu, Kotíkovi je

²⁵⁴ Kronika. Problémy ornamentiky ve starém i moderním umění, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 5, s. 251.

²⁵⁵ Ludmila Vachtová, Jan Kotík v Liberci, *Výtvarná práce* XI, 1963, č. 11–12, 19. 7., s. 16.

²⁵⁶ Díla uvedená v katalogu bienále: Stéla (1961), Listopad (1961), Herakleitos, Text (1962), Formulář (1962–1963). Kotík byl jedním z deseti výtvarníků vybraných pro československý pavilon, dále se na expozici podíleli například František Gross, František Muzika, Jan Smetana, Jan Zrzavý, Adolf Hoffmeister.

²⁵⁷ Kritický komentář zvláštní nesourodosti československé expozice, a obecně českého umění, jež nehraje ve světovém kontextu roli, zazněl od Vladislava Stanovského. Vladislav Stanovský, O světovosti našeho výtvarného umění, *Kulturní tvorba* III, 1965, č. 10, 11. 3., s. 4–5.

vlastní permanentní znepokojující živost (připomíná zde až různosměrnou virtuální kinetiku hřebíkových struktur Günthera Ueckera [prvé pocházejí z roku 1958] z düsseldorfské skupiny Zero, k níž se ideově vztahovali členové budoucí skupiny Křižovatka).

Na tendenci postupně sílící distance od subjektivního malířského gesta, předjímající význam konceptuálního přístupu v Kotíkově tvorbě, jež je patrná již v šedesátých letech, poukazuje Valoch: gesto je podřizováno skladebnému řádu, „skripturálnímu rytmu a repetitivnímu charakteru psaní, formování obrazu jako nesémantického textu, respektujícího kodifikované tvary grafémů;“ také přítomnost písmen či čísel, označujících malířská gesta, podporují onu distanci.²⁵⁸

Obdobně se od iluzivního prostoru obrazu Kotík odpoutával ve svých bílých kolážích.²⁵⁹ Papír trhal, mačkal, stříhal, prořezával, drásal, perforoval probodnutím. Z takto vzniklých částí skládal struktury, jež navozují představu nekonkrétní krajiny, dějového záznamu, jindy jsou spontánní abstraktní konfigurací stvořených tvarů. Zajímala jej práce s reálným prostorem existujícím mezi jednotlivými částmi na obrazové ploše. Zůstával vesměs u barvy bílé, pouze s jemnou variabilitou jejích tónů, čímž výrazně vystoupil reliéfní charakter, stopy mechanických zásahů při procesu vzniku koláže. Někdy do konfigurace prvků začlenil i fragment z reality připomínající metodu používanou u koláží kubistických. Některé práce navozují dojem tematizace náhody, typu, s nímž později pracoval Hugo Demartini ve svých Prostorových demonstracích (1968), při nichž fotograficky zachycoval geometrické elementy vyhazované do vzduchu. Již z roku 1962 pocházejí takzvané vrhané koláže Ladislava Nováka, vznikaly fixováním papírových fragmentů po dopadu na plochu.²⁶⁰ V několika případech postup připomíná jednu z metod Kolářových, kdy je obrazová plocha pokryta papírovými fragmenty – neboť svět člověka roztrhá a znovu sestavuje –, Kotík opakovaně trhá svou kresbu, aby ji znovu složil v novou konfiguraci, novou realitu. Linie prořezávané samozřejmě vyvolávají asociace s radikálním gestem Fontanovým. Miroslav Lamač Kotíkovy koláže z trhaných bílých papírů charakterizuje jako výsledek práce s konkrétními formami, reprezentujícími pouze samy sebe, současně jako parafráze

²⁵⁸ Jiří Valoch, in: *Jan Kotík. Práce z osmdesátých let* (kat. výst.), Brno, Dům umění 1991, nestr.

²⁵⁹ Kotík vysvětluje, že jeho první koláže vznikly v roce 1962, kdy se zotavoval po zlomeninách žeber. Jan Kotík, *Koláž* (nepublikovaný text pro Galerii výtvarného umění v Litoměřicích, 1998), OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A II.

²⁶⁰ Jiří Valoch, *Výstava Nová citlivost*, in: *Nová citlivost. Sborník* (pozn. 57), s. 6.

znakových prvků z našeho každodenního života – linek, rastrů, návěstí, písmen, číslic.²⁶¹ Jsou paralelami obrazů, které již nevnímáme jako celky, ale postupně čteme. Materiál ke kolážím či asamblážím je vlastním výtvozem autora. Právě v těchto bílých kolážích Valoch spatřuje příklad nové senzibility, jež se v široké škále výtvarných projevů představila na české umělecké scéně v první polovině šedesátých let přiklánějící se k pozitivnímu estetickému programu a odmítající českou variantu informelu.²⁶²

Oddáme-li se vizuální poezii těchto bílých koláží z první poloviny šedesátých let, chvílemi zaslechneme verše Christiana Morgensterna – s jejich tvary-fantastickými bytostmi, s jejich ostrostí osobitého vynalézavého humoru. Jan Kotík se snažil již od čtyřicátých let opakovaně do veršů tohoto podnětného umělce proniknout – skrze vlastní překlady několika básní (Koule, Palmström, Koleno, Severní, Trychtýře, Kabát, Perlička, Kuře, Tanec, Fingurové, Houpací židle na opuštěné terase aj.). Morgensternovu poezii „objevil“ i Jiřímu Kolářovi, budoucímu autorovi několika překladů, jež poté na tuto groteskní lyriku upozornil Josefa Hiršala.²⁶³

Koláž obecně v šedesátých letech zažívala období inflační; ačkoliv její těžiště v českém výtvarném prostředí spočívalo v tvorbě Adolfa Hoffmeistra a Jiřího Koláře, Kotík patřil, společně s Karlem Malichem, Jiřím Balcarem, Eduardem Ovčáčkem, Čestmírem Janoškem, Ladislavem Novákem a Pravoslavem Kotíkem, k autorům, u nichž měla v té době sice charakter spíše epizodní, ale vývojově podstatný.²⁶⁴

Svěží výtvarnou invenci, jež obsahuje lehkost pop-artové banality, představuje několik Kotíkových asambláží z roku 1964, v nichž reliéfy průhledné fólie nesou záznamy textových fragmentů, či struktury tvořené jednoduchými živě barevnými liniemi. Výše zmíněné kresby-koláže jsou analogické proměně obrazu ve „věc“, za následující kapitolu věnovanou téže technice pak můžeme považovat kolážové knihy – transformace věcí – z let sedmdesátých: „Jak jimi listujeme, odehrávají se v nich příběhy, hovořící řečí tvarů, mezi nimiž se utvářejí stále nové vztahy. Kompozice na sebe navazují, jedna druhou předjímá a uvádí. Nemohou nás oslovit samostatně, jejich smysl se objasňuje a umocňuje ve vzájemné závislosti. Prohlížení diváka nutí, aby si uvědomil vývoj výtvarného děje. Tak vstupuje do malířova projevu čas spolu s principem střídání obrazů. Vznikají stále nové prostorové souvislosti a v paměti

²⁶¹ Miroslav Lamač, Koláž v současném českém umění, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 6–7, s. 356.

²⁶² Valoch, *Laudatio* (pozn. 242), s. 12.

²⁶³ Nepochybně se Jan Kotík zúčastnil úspěšného večera Morgensternovy poezie, jež v sálu Alšovy síně 14. května 1957 připravili Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou.

²⁶⁴ Lamač, Koláž (pozn. 261), s. 356.

se uchovává záznam celého procesu. V obrazech se prolínají, přetínají, ztrácejí a zase znovu objevují přímky, body a křivky, jejichž silové pole ovládá prostor. Výraz jednotlivých knih sahá od hravých a živých kompozic až k přísnému a jednoduchému dělení nebo protnutí plochy.²⁶⁵ Během sedmdesátých let a později Jan Kotík vytvářel i papírové objekty, ke koláži se opět vrátil v letech devadesátých.

Téma původnosti Kotíkovy tvorby bylo prostřednictvím výraznějších komentářů znovu oživeno i v šedesátých letech. Jindřich Chalupecký při diskusi k pražské výstavě Umělecké besedy v roce 1964, uveřejněné na stránkách *Výtvarné práce*, zapochyboval o jednom aspektu Kotíkovy tvorby – poukázal na odtržení malby od námětu: „Připadá mi, že se malování u něho stává jakýmsi univerzálním prostředkem, kterým může malovat cokoli.“ V téže rozpravě ale Kotíka obhajuje Miroslav Lamač, podtrhuje kontinuitu v jeho tvorbě s východisky z doby působení ve Skupině 42, osobitost jeho vývoje: „expresivní symboly prožitků a záchvěvů vědomí se opírají o půdorysy měst v naší paměti, počítače a formuláře, mechanické rastry, orientační tabule i magická písmena zdí.“²⁶⁶ Detailnější rozbor problému Chalupecký se samotným autorem poté probírá na stránkách dubnového čísla časopisu. Kotík objasňuje genezi námětu formuláře s cílem zpochybnit Chalupeckého tvrzení o původnosti – ovšem pouze v tvorbě Balcarově, současně i otázku, zda námět v jeho obrazech není více ze světa moderního umění než ze světa moderních lidí.²⁶⁷ Výtky Kotíkovi poskytly příležitost k rekapitulaci: V důsledku nespokojenosti s prostorovostí, stále přítomnou v obrazech druhé poloviny padesátých let, koncipoval obrazovou plochu tak, aby byla čtena: „Tedy ne již iluze, ale tím méně kubisticko-surrealistický obraz-objekt, ale naopak obraz-sdělení, tj. vizuální sdělení, pohyb pozorování (proti prohlížení od celku k detailu). Tento pohyb potom dává určitý řád skladbě, která dále trvá na stopě gesta (fyzické akci) a ponechání materiálu, ‚aby se choval‘.“ Rozhodujícím momentem se mu stal postřeh z pošty milánského

²⁶⁵ Machalický, *Proměnlivé obzory* (pozn. 51), s. 8.

²⁶⁶ K výstavě Umělecké besedy, *Výtvarná práce* XII, 1964, č. 2, 29. 2., s. 10. – Kritický podtón je patrný i v následujícím komentáři Mrázově: „Neobvykle široce informovaný Kotík, jenž se kupodivu vyhnul problematice surrealismu, reprezentuje svým neustále se měnícím dílem v pražském prostředí vždy poslední ukázky světových aktualit. Tvoří tak jakýsi protipól k Medkovi: jestliže si neumíme představit, že by Medkovo dílo mohlo vzniknout jinde než v Praze, může vlastně Kotík provádět své proměny kdekoliv.“ Bohumír Mráz, *Posurrealistický okruh pražské umělecké školy, Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 6–7, s. 313.

²⁶⁷ Jindřich Chalupecký, *O akademismu a moderním umění. Dopis Janu Kotíkovi, Výtvarná práce* XII, 1964, č. 7, 30. 4., s. 6.

nádraží, konkrétně počmárané blankety, na nichž jakýsi muž rozepisoval inkoustová pera. První výsledek podnětu je patrný v obraze Počítadlo-zpěvník (1961).²⁶⁸

Diskuse probíhala v téže době, kdy pojem autenticity zaštiťoval Výstavu D,²⁶⁹ pokračující směrem udaným radikálními Konfrontacemi. František Šmejkal v katalogovém textu (vydání katalogu bylo tehdy zakázáno) formuluje poměrně přesnou definici: autentické dílo musí nově řešit vztah člověka ke světu a k sobě samému, „současného člověka vyjadřuje a poznává, ale zároveň také provokuje k tomu, aby v procesu komunikace nebo identifikace s dílem objevoval sám sebe.“²⁷⁰ Dobové chápání pojmu se stále odkazovalo k pojetí definovanému surrealismem.

V závěru roku 1964 bylo v demokratických volbách rozhodnuto o novém vedení Svazu československých výtvarných umělců, tvořeném především umělci mladými, vybrán byl i Jan Kotík. Díky této konstruktivní změně, slibující mimo jiné větší otevřenost světovému uměleckému dění, ale i posílení spolupráce výtvarníků se sférou výroby, mohla v následujících pěti letech „zrychleného času“ fungovat relativně svobodná ediční a výstavní činnost. Právě k problematice výstav a jejich organizace se vyjádřil Kotík ve svém příspěvku v diskusní části sjezdu: kritizoval přílišnou centralizaci, současně paradoxně nadbytečné množství orgánů, jež do koncepcí výstav zasahují, čímž je vlastně znemožněn vznik vyhraněných profilů menších výstavních síní; pro rozsáhlé výstavy pak navrhoval ve světě běžnou funkci komisaře.²⁷¹ O čtyři roky později se k tématu soudobého stavu výstavní politiky vrátil v článku rekapitulujícím mimo jiné historii organizace, především zdůraznil nutnost fungování Svazu jako syndikátu, při jeho současné rezignaci na roli ideovou.²⁷²

V tématech Kotíkových děl z první poloviny šedesátých let stále dozníval dobový optimismus nesený vědeckými objevy, jež byly prezentovány na bruselském Expu 58, přehledně v mezinárodním pavilonu vědy, s jednotlivými oddíly tematicky zaměřenými na atom, molekulu, krystal a živou buňku. Řada maleb se v duchu dobového sblížení

²⁶⁸ Kotík, Odpověď (pozn. 210), s. 6–7.

²⁶⁹ Výstava se konala v pražské Nové síni v březnu a dubnu roku 1964. Vystavující: Jiří Balcar, Vladimír Boudník, Josef Istler, Čestmír Janošek, Jan Koblasa, Mikuláš Medek, Karel Nepraš, Robert Piesen, Zbyněk Sekal, Jiří Valenta, Aleš Veselý.

²⁷⁰ František Šmejkal, [Výstava D], in: Nešlehová, Poselství jiného výrazu (pozn. 177), s. 257.

²⁷¹ Jan Kotík, Diskuse ze sjezdu SČSVU, *Výtvarná práce* XII, 1964, č. 24–26, 30. 1. 1965, s. 15.

²⁷² Jan Kotík, Jaký bude Svaz? *Výtvarná práce* XVI, 1968, č. 6, 11. 4., s. 9. – Jan Kotík, Svaz nemá nikdo rád, *Výtvarná práce* XVI, 1968, č. 7, 20. 4., s. 10.

moderního umění s vědou proměnila v kvazivědecké záznamy procesů, živých buněčných dějů, doprovázených kótami s grafickými popisy. V malbě *Tabule* (Kvantitativní interpretace) z roku 1965 je centrálně umístěný nepravidelný tvar informelní povahy, kdy barva živelně stéká do různých stran, exaktně označen, obdobně v *Tabuli* z téhož roku řada písmen odkazuje ke konglomerátům barevných abstraktních kresebných a malířských záznamů; autor vytváří i prostorovou variantu tématu – *Variační obraz* (1964). Často se můžeme setkat s racionalitou geometrických ploch čistých barev koexistující s živou spontánností kresebných tahů. Řád intelektu je konfrontován s permanentní proměnností přírody. Jiří Padrta je výstižně označuje jako „nové dějové a vyprávěcí obrazy“.²⁷³ A zatímco Medkova realizovaná tvůrčí představa spočívala v malbě jako záznamu události psychické, obrazy Kotíkovy působily jako ontologické záznamy dynamického proudu událostí procesu životních dějů. Navozené asociace vědeckých postupů vypovídají o základním výzkumu, jenž je občas oživen objevem, zachycují nesčetné tvarové metamorfózy. Ludmila Vachtová v katalogu Kotíkovy výstavy v Galerii bratří Čapků konané na počátku roku 1966 (vystaveny byly následující kategorie děl: *Věci*, *Tabule pravoúhlé*, *Tabule nepravoúhlé*, *Tabule interpretace*, *Malby* a *Koláže*) sugestivně popsala *Tabule nepravoúhlé*: „Formát více či méně pravidelných mnohoúhelníků se stal plochou pro hru, na níž se vzájemně rozpočítávají úlohy, vyhrazené plasmatické tkáni, jejíž barevný pohyb je zaznamenán jedním dechem, s citlivostí až nervózní, a místa, jimiž postupují sférické geometrické elementy, pokryté s největší mírou objektivit, až nezúčastněně, což je ještě občas zdůrazněno vyzlacenou plochou. Stejnou úlohu objektivních signálů tu zastávají typová písmena, sloužící k označení bizarních identifikací a vzájemných vazeb, v nichž odpovídá už ne tvar tvaru, ale hodnota barevné skvrny barevné hodnotě skvrny jiné na základě osových nebo středových souměrností a také na základě druhových přibližností a příbuzností.“ Uvedené mnohoúhelné tvarování obrazové plochy – převážně šestiúhelné – následovalo poté, co se obraz stal věcí, i když teoreticky otázku nepravidelného formátu Kotík řešil již před rokem 1960.²⁷⁴ Nejen do pětiúhelníku, ale například do tvaru L, V, či do půlkruhových ploch začal po roce 1960 formovat rám americký malíř Frank Stella (nar. 1936), používal stříbřité a zlatavé emaily, s cílem zesílit umělý vzhled pláten, aby jimi mohl sdělit: „To co vidíte, je to, co vidíte.“²⁷⁵

²⁷³ Padrta, *Nová formálnost* (pozn. 77), s. 5.

²⁷⁴ Vachtová, *Okolo Jana Kotíka* (pozn. 13), s. 317–318.

²⁷⁵ *Minimal & Earth & Concept Art*, ed. Karel Srp, *Jazzpetit*, 1982, č. 11, prosinec, s. 9.

Struktura pravoúhlé obrazové plochy, navozující dojem evidence průběhu procesu, je charakteristická pro několik Kotíkových obrazů z první poloviny šedesátých let. Je velmi blízká řešení Perilliho, jenž se v tomtéž období pokoušel o rehabilitaci obrazu jako vyprávění, jako časové posloupnosti výjevů. I Achille Perilli publikoval články o vizuální kultuře, i on se snažil vymanit z diktátu klasického schématu obrazové plochy daného perspektivou. Plochu vymezil pomocí horizontálních pásem, do nichž zaznamenával posloupnost událostí každodenního života. Zatímco výraz Perilliho rukopisu je celkem uměřený, Kotíkův projev charakterizuje jistá živelnost.²⁷⁶ Že oba společně na výše uvedené téma diskutovali, není třeba pochybovat – výmluvným Kotíkovým odkazem je Přístroj na perillizaci z roku 1965. Řada maleb z této doby obsahuje kresebné liniové abstrakce, jež velmi připomínají invenci amerického malíře Cy Twomblyho (nar. 1928) – jeho kresebné znaky, ostře vyryté do podkladové malby, se snaží zpochybnit dosavadní věrohodnost autentického gesta abstraktních expresionistů,²⁷⁷ stávají se „sémantickým gestem“.²⁷⁸ Kotíkova kresba do malířské plochy má většinou charakter grafických komentářů, nečitelných popisů či legend k dějovým záznamům, v několika pracích jsou ale tyto formy graffiti použity pro zachycení děje samotného.

Legenda ovšem může nabýt i podoby textové existující mimo plochu obrazu jako u Pravdivého vypsání cesty na Kythéru²⁷⁹ (1965). Autor vysvětluje návodem pro diváka-poutníka orientujícího se pomocí šipek, ale s upozorněním, že měřítko mapy, tedy prostorová a časová dimenze nejsou konstantami, nýbrž subjektivními proměnnými: „Je nutné projít celou cestu, nelze si ji zkrátit v místech, kde se linie kříží. [...] Ale vzhledem k měřítku mapy není jisté, že kratší cesta bude trvat kratší dobu. Některé nebezpečné či neschůdné úseky jsou vyznačeny podle své povahy barvou. Také některá nutná zastavení. Je zbytečné je blíže označovat, protože tím se ani nezmenší ani nezmizí, a stejně se nelze nějak předem vybavit na jejich překonání.“²⁸⁰ Obraz představuje novou narativnost. Divák jej má číst jako záznam událostí a faktů z každodenní reality, ne do obrazové plochy vstupovat jako

²⁷⁶ B. M., Achille Perilli, *Výtvarná práce XVIII*, 1970, č. 15, s. 5.

²⁷⁷ Hal Foster – Rosalind Kraussová – Yve-Alain Bois – Benjamin H. D. Buchloh, *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha, Slovart 2007, s. 371–372.

²⁷⁸ Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem*, Praha, Herrmann & synové 2009, s. 149.

²⁷⁹ Ostrov ležící jižně od Peloponésu, na němž býval rozšířen kult bohyně Afrodity.

²⁸⁰ Jan Kotík. Texty (pozn. 106), s. 43–44.

do iluzivního prostoru, obraz je součástí světa.²⁸¹ Pozornost zde upoutává i rituál hry, který se bude v Kotíkově tvorbě nadále opakovaně objevovat.

Pierre Restany na stránkách *Výtvarné práce* kladně hodnotil pařížskou sezónu zahraničních výstav 1965–1966, jež proběhla ve znamení českého umění. Spatřoval v ní příslib návratu předválečné intelektuální tradice. Vedle oceňovaných – Dlouhého, Nepraše, Veselého, Medka a Koláře – zmiňuje i Kotíkovu účast na výstavě *Donner à voir 4* (Jean Raoul Moulin zde označil tvorbu vystavujících „demystifikovaným realismem“): „Kotík opouští plošný plán a ve zmnožených plochách svých obrazů-objektů, postavených na trojrozměrných chassis, rozvíjí své automatické písmo. Erotické nepravidelnosti povrchu jeho reliéfu upomínají na hrot ňadra nebo na jehlový podpatek, na smyslovost hmoty, která jako by se chtěla stát lidským masem, pohlavím na touhu, impulzivní spojení a hlubokou vášeň.“²⁸² Komentáři odpovídají i prostorové objekty *Striptýz* (1966) nebo *Anatomie MUDr. Tulpa* (1966), u níž je ironicky přidáno kvazivědecké označení částí těla, jež nabývá biologické životnosti, lze ji zařadit mezi projevy takzvané nové figurace. Obě díla byla vystavena na přehlídce aktuálních tendencí českého umění, konané v Praze roku 1966 u příležitosti kongresu Mezinárodního sdružení výtvarných kritiků.²⁸³ Restany v recenzi výstavy oceňuje Kotíkův experimentální přístup, jenž dílům dodává punc mladistvosti a svěžesti, jeho nejnovější obrazy přirovnává k elektronovým organigramům nebo schémátům komunikačních okruhů.²⁸⁴ Komisař výstavy Miroslav Míčko aktuálně komentoval Kotíkovu výtvarné usilování velmi pozitivně: „S neumdlévající vůlí po sebeobnovování a s bystrou orientací v aktuální výtvarné problematice pokračoval odtud v několika směrech, v rozpětí mezi ryzí vizualitou či prostorovou topologií a sférou písma a znaku. Jeho práce se může zdát až próteovsky proměnlivá, a přece jí nechybí vnitřní důslednost; dodnes si zachovala – například ve vazbě na geometrické formy s informální šifrou – svou výchozí dialektiku stavby a exprese.“²⁸⁵ V témže roce připravil pro Berlín výstavu soudobého českého výtvarného

²⁸¹ Lamač, *Nové obrazy* (pozn. 193), s. 5.

²⁸² Pierre Restany, *Pařížská sezóna, Výtvarná práce XIV*, 1966, č. 13, 7. 7., s. 12.

²⁸³ Dle strojopisného seznamu vystavených děl byl Kotík zastoupen následujícími pracemi: *Geometrická interpretace*, *Kvantitativní interpretace*, *Anatomie MUDr. Tulpa*, *Striptýz*, *Herakleitos*, soukromý archiv.

²⁸⁴ Pierre Restany, *Praha* (překlad výňatku z článku Pierre Restany, *Che cosa fanno oggi gli artisti a Praga, Domus* [Milan], 1967, č. 450, květen, s. 50–54), in: *Výtvarné umění XVIII*, 1968, č. 1–2, s. 89.

²⁸⁵ Miroslav Míčko, *Profil jedné generace, Výtvarné umění XVI*, 1966, č. 6–7, s. 269.

umění Jindřich Chalupecký, reakce západoněmeckého tisku (dodatečně uveřejněné na stránkách *Výtvarného umění*) komentovaly i Kotíkovy práce: „[...] pluje nejdále v divoce západních vodách,“ zmiňuje Lucie Schauerová, Kotíkův projev byl ale současně označen i jako násilná kombinace tašismu s přísným tvarovým malířstvím.²⁸⁶

Prostorové objekty tvořené konvexně a konkávně tvarovaným bavlněným úpletem na dřevěné konstrukci, pokrytým akrylovou malbou, znamenají v Kotíkově tvorbě poměrně výraznou kapitolu. Již v práci *Plochy a tvary v prostoru* (1964) se části odpoutávají z plošnosti malby, stále ovšem jde o dílo zavěšené na stěnu. Nyní se do prostoru živelně rozvinuly pomalované a popsané plochy, záznamy dějů a událostí – „hard edge“ formy, nesoucí pouze informaci optické hodnoty barvy, jsou v těsném sousedství s kaligrafií a kreslenými znaky, zašifrovanými sděleními.²⁸⁷ Arsén Pohribný tyto Kotíkovy malířské objekty popisoval jako „divoké vynálezy, připomínající idoly z Tichomoří, elektrizující okolní prostor a šokující návštěvníky“.²⁸⁸ Moderní umění již vyčlenilo skupinu „plastik malířů“, kde lze nalézt Plurimy Emilia Vedovy, Sémantické sloupy Perilliho, Draky Richarda Smitha nebo Barevné objekty Koningové – dle Pohribného Kotík uvedené autory svou soustavností a nápaditostí překonává.²⁸⁹ V evropském umění v té době hranice mezi malbou, plastikou a objektem mizí. Souběžné Kotíkovo zaujetí prostorem – malbou, jak se projevilo v tvorbě anglického sochaře Anthonyho Cara, jenž se snažil aktivizovat prostor barevnými železnými geometrickými plochami, a malíře Richarda Smitha, zmiňuje i Vachtová.²⁹⁰ Samotného autora ale tyto malby na trojrozměrně vypnutých plátnech svým pseudosochařským tvarem neuspokojovaly, několik jich vytvořil ještě na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, po příjezdu do Berlína.²⁹¹

Kotíkova díla z prvních dvou třetin šedesátých let jsou i s odstupem poloviny století přesvědčivé svou životností, působí „otevřeně“, „probuzeně“²⁹² – bezesporu díky dynamice

²⁸⁶ Kronika. Československé umění přítomnosti (kritické ohlasy ze západoněmeckého tisku), *Výtvarné umění* XVII, 1967, č. 1, s. 44–45; Lucie Schauer, *Die Welt*, 20. 7. 1966, HY, *Der Kurier / Der Tag*, 16. 7. 1966.

²⁸⁷ Padrta, *Nová formálnost* (pozn. 77), s. 4.

²⁸⁸ Arsén Pohribný, (Jubilejní) koláž pro malíře Jana Kotíka, *Listy* II, 1986, únor, s. 53.

²⁸⁹ Arsén Pohribný, Jan Kotík se vrací, *Ateliér* IV, 1991, č. 1, 10. 1., s. 8.

²⁹⁰ Ludmila Vachtová, *Commedia dell'arte*, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 16, s. 3.

²⁹¹ Dopis Jana Kotíka Ludmile Vachtové a Jiřímu Švestkovi (pozn. 164).

²⁹² Jan Koblása, *Vzpomínka na šedesátá léta*, in: *Nová citlivost*. Sborník (pozn. 57), s. 10.

expresivního malířského gesta, především ale zásluhou experimentálního charakteru, jež podmiňuje tvůrčí intelekt permanentně překračující doposud „objevené“.

Z téhož období pochází i řada Kotíkových invenčních vstupů do výtvarné sféry knižní tvorby. Samozřejmě úzce korespondují s autorovým volným uměním. Často využívají metody koláže – Emilijan Stanev, *Černouška* (1964) –, kompozic kaligrafických dynamických kresebných tahů – Vladimír Holan, *Z dokumentu* (1960) – či jejich nápaditých kombinací se spontánními stopami stříkané tuše či lettristickými prvky – Jiří Orten, *Čemu se báseň říká* (1965), Raymond Queneau, *Můj přítel Pierot* (1965).

České výtvarné prostředí šedesátých let předvedlo škálu projevů, jež sjednocovala kladná představa o vzájemné kompatibilitě individuálního a univerzálního. Příležitost porovnat je poskytla v roce 1968 výstava nazvaná Nová citlivost – po brněnské premiéře putovala v modifikovaných podobách do Karlových Varů, poté do pražského Mánesa. Obě následující verze nesly podtitul Křižovatka a hosté, odkazující na tvůrčí skupinu založenou již v roce 1963, která představila nové konstruktivní tendence, ale především na její křižovatku názorovou. Vedle geometrizujících projevů, jež zastupovala díla například Zdeňka Sýkory, Jiřího Koláře nebo Karla Malicha, se zde objevily i abstraktní práce lyrického či gestického charakteru, například Běly Kolářové nebo Jana Kotíka. Již pro ni zformuloval podstatu aktuálního uměleckého směřování Jiří Padrta, budoucí programový mluvčí Nové citlivosti. Navazoval na myšlenky z textů Yvese Kleina, düsseldorfské skupiny Zero či nového konstruktivismu a nového realismu, pro který vyslovil teoretické teze Pierre Restany. V Padrtově katalogové stati se opět objevuje „svět, ve kterém žijeme“, nyní ale „zformovaný lidskými mozky a rukama, se svou novou přírodou, kterou jsme postavili proti té původní,“ svět evokující pozitivní pohled na lidskou existenci, vyžadující od umělce „nový druh citlivosti k dynamickému pohybu ve strukturách současné doby,“ kdy technika, technologie, teorie informace a komunikace jsou zdroji nové estetiky.

Mezi výtvarnými projevy většiny umělců představenými na Nové citlivosti vyvstává specifičnost Kotíkových děl, v nichž sílicí, vizuálně přiznaná racionální složka koexistuje stále s živelností malířského či kresebného gesta. Na přehlídce byl Jan Kotík zastoupen sedmi ukázkami z posledních dvou let.²⁹³ Uveřejněním odpovědí umělců na anketní otázky²⁹⁴

²⁹³ Nepravidelná tabule (1968, akryl, plátno), Prostorová malba (1968, akryl, plátno), Evidence (1967, koláž, akryl, plátno), Tabule (1968, akryl, montáž, plátno), dvě Studie (1968, akryl, papír), Krychle (akryl, dřevo, zrcadlo).

poskytl katalog představu o ideovém zázemí vystavených prací. Kotík zde vyslovuje sympatie k soudobým výtvarným snahám tvárné prostředky objektivizovat, užívat je jako konkrétní realitu, oprostít malbu od symbolů. Současně je mu blízký směr přeměny diváka v „uživatele díla“. S jistou zdrženlivostí připouští, že tyto snahy by se mohly ve svém důsledku spolupodílet na „strukturálních změnách života společnosti“. Josef Hlaváček odpověď chápe jako součást obecnější tendence „sebekritiky“ racionalismu, která tehdy začínala hrát roli převážně ve francouzské a italské filosofii.²⁹⁵ Kotík byl téhož roku přizván jako host k výstavě Klubu konkrétistů, jenž souhlasně s tendencí „nové citlivosti“ považoval dílo za „konkrét“, nic nepředstavující, nic neimitující, pouze jsoucí,²⁹⁶ a jenž věřil v konstruktivní umělecký přístup.

Ruský suprematismus a konstruktivismus znamenaly body, k nimž se vztahovali autoři uvedené racionální tendence. Kotík v díle nazvaném Malevičův kříž (1967) udržuje přesně vymezený prostor spontánnímu malířskému gestu, objektivizuje jej. (Malevič v roce 1918 označil čtverec jako výtvar „intuitivního rozumu“.) Obdobně autor téměř vědeckým způsobem řídí iracionalitu v malbě nazvané Tabule registrující modrou, modrofialovou, červenofialovou a hnědočervenou (1967). Lidský rozum se stále těší obecné důvěře, umělecká díla registrují všudypřítomné důkazy životaschopnosti vědy. Obdobně u Krychle (1967), jejíž stěny Kotík pokryl kruhovými malířskými tahy širokým štětcem a již proťal pomyslným křížem a umístil na kulaté zrcadlo, lze ideu díla vztahovat k uvedenému zdroji. (Svou pozornost k elementu krychle upřel Malevič počátkem dvacátých let, v souvislosti s utopickými idejemi prostorového architektonického suprematismu.²⁹⁷) Pocta Mondrianovi (1967) odkazuje k formálnímu uspořádání rastru, malířské gesto zde ale již nemá sílu své dřívější spontánnosti. Výrazněji vystupuje význam struktury a vztahy jejích elementů.

Jiří Valoch považuje Pocty Mondrianovi za počátky Kotíkova konceptuálního uvažování o obraze. Již v průběhu šedesátých let je v autorově tvorbě patrná narůstající distance od expresivního malířského gesta, které je stále přítomno, ovšem stává se součástí „složitější strukturovaného poselství“. Konceptuální princip zde spočívá v konfrontaci expresivního a geometrického výtvarného jazyka. „Gesto je objektivizováno podřízením

²⁹⁴ 1. Čí úsilí považujete v současném světovém umění za blízké Vaší práci – a které myšlenky ještě kromě toho oceňujete? 2. Jaký je Váš vztah k současné civilizaci a co soudíte o její orientaci z hlediska dnešního umění?

²⁹⁵ Josef Hlaváček, Ohlédnutí za Novou citlivostí, in: *Nová citlivost* (kat. výst.), Litoměřice, Galerie výtvarného umění 1994, s. 7.

²⁹⁶ Arsén Pohribný, in: *Klub konkrétistů* (kat. výst.), Jihlava, Oblastní galerie Vysočiny 1968, nestr.

²⁹⁷ Jiří Padrta, *Kazimir Malevič a suprematismus*, Praha, Torst 1996, s. 149.

geometrické struktury, geometrická struktura je zpochybňována samou existencí, přítomností gesta.“ Malířské gesto je přítomno jako význam, ne jako „spontánní záznam autorova nitra“, a vstupuje do interakce s významem řádu. Staví tak pochybnost proti Mondrianově jistotě o metafyzické kvalitě řádu. Kotík se tím dostává k tématu obrazu jako výpovědi o obrazu – o jeho možnostech i danostech, jež bude dále dlouhodobě systematicky rozpracovávat.²⁹⁸

Před reprízou Nové citlivosti poskytl v létě 1968 tytéž prostory výstavní síně Mánes Kotíkovi příležitost k vlastní rekapitulaci – pro svou retrospektivu vybral sto padesát děl (kresby, koláže, obrazy, objekty, prostorové malby), datovaných od počátečního roku války po současnost. „Toto dílo nechtělo být bojovné, jen důsledné a odpovědné samo za sebe,“²⁹⁹ objasňuje Ludmila Vachtová v úvodu svého průvodního textu. Kotíkovu pozici v pražském výtvarném světě uplynulých let přiblížil i Padrtův komentář: „[...] nikdy nebyl oblíbenou osobností. Kulturní reakce padesátých let ho nenáviděla, a mladá odbojná avantgarda, často zarytá ve svých chmurných novobarokních pocitech, většinou ironizovala jeho otevřenost světu. Nelíbil se vlastně nikomu.“ Malířovu permanentní potřebu konfrontace se soudobým světovým výtvarným děním hodnotí velmi kladně: jako projev intelektuální hybnosti a vnitřní dynamiky, jež nepřipustí ustrnout, jež nutí k neustálým výpadům za dosahované hranice. Na jeho malbě oceňuje „nedogmaticnost, otevřenost skutečnosti a světu, angažovanost v dnešní lidské situaci“.³⁰⁰ V době informací a komunikace již není možné, jakož ani obdobně ve vědě, ignorovat nejnovější poznatky a otázka prvenství a originality přestává být kvalitativním hlediskem, předjímá Padrta svůj názor v článku publikovaném téhož roku na stránkách *Výtvarného umění*.³⁰¹ Zdeněk Felix ve své recenzi potvrzuje, že Kotík na lokální dění ve výtvarném umění nereagoval vědomě, pro zájem o co nejširší aktuální světové

²⁹⁸ Valoch, Jan Kotík (pozn. 258), nestr. – Jiří Valoch, Konceptuální projevy, in: Švácha –Platovská, Dějiny (pozn. 123), s. 555. – Valoch, Výstava Nová citlivost (pozn. 260), s. 5.

²⁹⁹ „Jan Kotík je ovšem dost složitý a kontrastní typ, [...] Jeho občanská statečnost mu nikdy nevynesla ani popularitu, ani jakékoli výhody. Protože mu chyběly osvědčené způsoby diplomatických retušerů, přibývalo výhrad k jeho osobě, vyjadřovaných z nejrůznějších pozic, a tyto výhrady se brzo začaly přenášet i na hodnocení jeho tvorby. Není nic snazšího než se vyrovnat s věcmi, které nás příliš vyrušují z klidu, tím, že je prohlásíme za zmatečné. [...] Ačkoliv jde o zralé dílo, které si vystálo svůj důlek, nedá se říct, že by bylo spontánně uváděno jako reprezentativní příklad dobré české malby. Kdykoliv se objevilo, vždycky spíš iritovalo nebo budilo rozpaky, snad i proto, že bývalo až doposud zveřejňováno vlastně jen sporadicky nebo v takovém záběru, který dal vyznít spíše šíři nápadů než kontinuitě,“ uvádí dále Ludmila Vachtová. *Jan Kotík. Práce z let 1939–1968* (kat. výst.), Praha, Mánes 1968, nestr.

³⁰⁰ Jiří Padrta, Jan Kotík, *Literární listy* I, 1968, č. 19, 4. 7., s. 10.

³⁰¹ Padrta, K situaci (pozn. 206), s. 69–81.

kontexty jej nazývá „prvním skutečným poválečným malířem – kosmopolitou“.³⁰² Celkem výstižně tak předznamenává Kotíkův životní osud následujících tří desetiletí.

Západní Berlín

V roce 1989 Kotík vzpomínal: „Když přišel osudný srpen, došlo mi, že je konec. Vracel jsem se tehdy ze Stockholmu a ještě na tamním letišti najednou jako by na mne spadl těžký pytel. Fatální představa, že jedu do Prahy zemřít.“³⁰³ Možnost svobodného uměleckého projevu při rozhodování o emigraci stála na prvním místě. Řešení se ovšem dostavilo celkem brzy. V následujícím roce Kotík získal jednoroční stipendium Deutscher Akademischer Austausch Dienst (DAAD) a se ženou Ruth³⁰⁴ se odstěhovali do Západního Berlína. Po skončení stipendia se do Prahy již nevrátil. Po čtyřech letech pobytu získal politický azyl, tedy i možnost zažádat o německé občanství. V roce 1976 byl českými úřady odsouzen

³⁰² Zdeněk Felix, Přehled výstav. Praha. Jan Kotík, *Výtvarná práce XVI*, 1968, č. 14, s. 4.

³⁰³ Volf, Kde jinde než tady (pozn. 42). – „Odešel jsem do zahraničí v první řadě proto, že jsem byl přesvědčen, že bych byl psychicky ani fyzicky nevydržel reprízu stavů, které jsem prodělal už jednou v letech 1939–1945 a potom znovu 1949–1958.“ Pospiszyl, *Osudy* (pozn. 81), s. 129. – „Já sám jsem zde nezůstal, abych si polepšil,“ ale protože jsem věděl, že i díky své „roztěkanosti“ bych se byl stále dostával do konfliktů a byl jimi deprimován a odváděn od své práce. Jisté je, že bych „doma“ nemohl udělat to vše, co jsem udělal tady.“ Dopis Jana Kotíka Jindřichu Chalupeckému, 21. 8. 1986, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A II.

³⁰⁴ Je zde na místě stručně připomenout zajímavou životní cestu Ruth Kotíkové (1927–2006): S Janem Kotíkem se znali od první poloviny padesátých let. Ruth Mayerovičová tehdy pracovala v Československém rozhlasu, do Prahy se dostala v roce 1945 se sovětskou armádou, k níž se přidala v Rumunsku. Narodila se v Černovicích, hlavním městě mnohonárodnostní rumunské Bukoviny, vychovávána byla německy. Oba rodiče, židovského původu, přišli do Černovic z jižní Bukoviny, otec byl povoláním knihtiskař, matka se starala o domácnost. V roce 1935 se rodina na několik let přestěhovala do Bukurešti, Ruth navštěvovala anglikánské lyceum, využila příležitost naučit se další dva cizí jazyky – angličtinu a francouzštinu. Po návratu rodiny do Černovic na přelomu třicátých a čtyřicátých let brzy následovalo obsazení města německými a rumunskými vojsky, poté v listopadu 1941 deportace celé židovské rodiny do tábora v Šargorodu (oblast Transnistria), tamní podmínky bohužel matka nepřežila. Tábor byl v březnu 1944 osvobozen sovětskými oddíly, Ruth vstoupila, po vzoru své starší sestry provdané za československého důstojníka do armády, s níž se dostala na konci května 1945 do Prahy. Brzy poté onemocněla plicní tuberkulózou, unavena vším prožitým využila příležitosti získat československé státní občanství a v Praze zůstala. Naučila se česky, začala pracovat pro Československý rozhlas (specializovala se na severní Evropu), studovala politologii, Prahu přijala jako domov. Ve svých osmnácti letech vstoupila do komunistické strany, po jisté době se dostavily první pochybnosti, jež potlačila, i později se stále snažila věřit v reformovatelnost socialistického systému. V roce 1969 se provdala za Jana Kotíka, rozhodli se pro emigraci do Západního Berlína. Ruth Kotíková, *Kde jsem doma? Vlastní zpověď jedné ženy z Černovic* (strojopisný záznam rozhlasového vysílání), Westdeutscher Rundfunk, vysíláno 4. 3. 1982, stanice WDR 3, soukromý archiv.

ke třem letům vězení za „opuštění republiky“ a současně zbaven občanství.³⁰⁵ Počátky v exilu nebyly jednoduché, potíže existenčního charakteru umocňoval nedostatek přátel.³⁰⁶ Odchod do cizí země v tomto věku s sebou zákonitě nesl obtížný pocit jisté vykořeněnosti.

Nad veškerými počátečními těžkostmi ale kladně převážila možnost pokračovat v umělecké práci. K podpurným momentům patřila skutečnost, že české umění bylo v Západním Německu již od poloviny šedesátých let přijímáno poměrně otevřeně.

Zásadní roli při seznamování německého publika s uměním střední a východní Evropy sehrálo Museum Bochum, založené v roce 1960.³⁰⁷ Již od května do července roku 1965 zde proběhla pátá výstava z cyklu „Profily“, pro niž výběr ze současného československého umění připravili Jiří Kotalík a Miroslav Míčko, Kotíkovo dílo bylo zastoupeno čtyřmi Malbami z let 1964 a 1965.³⁰⁸ Právě toto muzeum, jehož vedení převzal od roku 1972 Petr Spielmann, poskytlo v roce 1978 Janu Kotíkovi příležitost představit na samostatné přehlídce rozsáhlejší výběr z díla. O dva roky později jej přizvalo k účasti na sympozium o integrovaném umění a architektuře, uspořádané v souvislosti s výstavbou nové budovy muzea.

Počátkem sedmdesátých let pokračuje v Kotíkově malířském výrazu nepřehlédnutelná formální proměna: dále ustupuje jeho osobitý expresivní rukopis, sílí konceptuální charakter díla. Výtvarný svět se v téže době odklání od klasické malby a prozkoumával rozsah možného prostoru minimalistických projevů. (Již z počátku šedesátých let pocházela snaha minimalistického umělce Donalda Judda [1928–1994] odpoutat se od pravoúhlosti plochy obrazu umístěného na zdi. Když definoval své „specifické objekty“, poukazoval na jejich vnitřně silnější konkrétní prostor oproti klasickým malbám. Jejich součástí se stávala stěna,

³⁰⁵ „V tomto dekretu se jako důvod pro zbavení občanství uvádí mimo jiné, že jsem, ve styku s trockistickými organizacemi v Západním Berlíně, i s vyhraněně protičeskoslovensky a protisocialisticky zaměřenými osobami, jako například s A. Londonem [...] s Arturem Londonem jsem se viděl dvakrát v životě. Poprvé v Ženevě, ještě než se po válce vrátil do Československa, kde se stal náměstkem ministra zahraničí; podruhé v roce 1974 v Paříži u jeho zetě Pierra Daixe, od něhož se dozvěděl, že jsme v Paříži, a chtěl nás vidět.“ Kotík, Místopřísežné prohlášení (pozn. 98), s. 188–189.

³⁰⁶ Kotík se tehdy znal v Berlíně z umělců pouze s Wolfgangem Kahlenem, ten jej v roce 1968 navštívil v ateliéru.

³⁰⁷ Peter Leo, první ředitel instituce, koncipoval její zaměření na mezinárodní poválečné umění. Snažil se vybudovat vztahy i s východoevropskými zeměmi, zval i umělce neoficiální.

³⁰⁸ „Československá výstava byla mnohostranná, živá a vzbudila velký zájem. Důležité bylo, že ve výběrech byli i umělci, kteří tehdejšímu režimu nebyli zcela po vůli a stáli spíše v opozici.“ Petr Spielmann, České umění v emigraci, in: Milena Slavická – Marcela Pánková, *Zakázané umění II., Výtvarné umění*, 1996, č. 1–2, s. 247.

z níž vyčnívaly, čímž nabývala většího významu jejich interakce s bezprostředním okolím.³⁰⁹) Za ideovým zdrojem souboru Kotíkových obrazů z přelomu šedesátých a sedmdesátých let nazvaného Inomago je ale třeba vrátit se ještě zpět do českého výtvarného prostředí, kdy neokonstruktivistické postupy oživily mimo jiné dvě metodické tendence: umělec se stával laborantem či výzkumníkem a divák spolurozhodoval o výsledku práce. V Kotíkově výtvarném systému Inomago, dle něhož bylo možno vytvořit obraz divákova jména, objednavatel určoval jeho formát a ovlivňoval barevnost, autor systému vytvářel pravidla a zvolil barevnou škálu. Obraz tak mohl „organicky vrůst do struktury jeho života,“ uvádí autor ve svém průvodním textu.³¹⁰ „Systém Inomago je jedním z důležitých projevů dnešní doby a jejího výtvarného umění. Stejně jako v ostatních oborech lidské aktivity, zkoumání a objevů, vychází z priority metody. Tak jako růst stromu je dán vlastnostmi a – řekněme – zákonitostmi příslušnými právě tomu jednomu druhu stromu, tak obraz Vašeho jména je dán metodou a pravidly systému Inomago,“ specifikuje dále text. Ač je prostřednictvím systému možno vytvořit nekonečné množství obrazů jmen, v čemž autor spatřuje obdobu metody soudobé průmyslové výroby, podstatný rozdíl spočívá v individuálním charakteru každého obrazu, čímž se dostává „před“ výrobu a blíží se přírodě.

Na odlišnost Kotíkova uměleckého přístupu té doby poukazuje Jiří Valoch: zatímco se řada konceptuálně uvažujících umělců na přelomu šedesátých a sedmdesátých let vzdala tradičních výtvarných médií, Kotík se snažil nalézat různé podoby malířské práce – možné podoby obrazu.³¹¹ Za zásadní považuje autorovo rozvíjení konceptuálního vztahu mezi striktním, geometrickým a expresivním nebo mezi různými typy obrazové struktury.³¹²

Z počátku sedmdesátých let pochází mnoho prostorových objektů: překližkové nepravidelné plochy, často cele pokryté výraznými barvami, takzvanou malbou ostrého ohraničení („hard edge“), v duchu americké pomalířské abstrakce. Mohou být určeny k postupnému „listování“ – Předmět k listování (1970), mohou být variabilně zavěšovány – Zavěšený tvar (1970) nebo různě prostorově komponovány – Malba v prostoru (1970),

³⁰⁹ Amy Dempseyová, *Umělecké styly, školy a hnutí*, [Praha], Slovart 2002, s. 236–237.

³¹⁰ Stručný postup při vzniku obrazu: Budoucí jeho majitel si vybere spontánně ze vzorníku barvu, jež se mu nejvíce líbí, a určí rozměry díla. Na posuvném kruhu škály 26 barev a písmen se nastaví číslo vybrané barvy na prvé písmeno jména, čímž jsou určeny barvy ostatních písmen. Další pravidla určí rozdělení plochy obrazu. Výsledkem může být obraz pravoúhlý či nepravoúhlý, malba na povrchu prostorového tělesa, reliéf či plastika. Jan Kotík, *Obraz Vašeho jména provedený systémem Inomago*, strojopis, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A IV / 3, f. 3–9, 13–19.

³¹¹ Valoch, *Laudatio* (pozn. 242), s. 12–13.

³¹² Jiří Valoch, in: *Jan Kotík. Česká kresba 9* (kat. výst.), Karlovy Vary, Galerie umění 1997, nestr.

Nakloněný předmět (1970), v několika případech do poměrně složitých celků – Ležící předmět se zavěšenými tvary (1970), o jejich kvalitě Kotík později zapochyboval.³¹³ Často je v konceptu díla přítomen prvek variability: prostorové malby je možno instalovat v závislosti na postranních nosných stěnách celku – tvaru čtvercového či šestiúhelného. Lze je nepochybně považovat za předstupeň pozdějších prací tematizujících dimenzi času. Převažuje sice malba ostře ohraničených ploch, v několika případech ale stále zůstává svobodné velkorysé malířské gesto, například u objektu nazvaného Pohyblivý prostor (1970). Vztahuje se k principu malby ve vymezeném prostoru, jež Kotík realizoval v odlišném formálním řešení již počátkem šedesátých let, nyní ovšem malba není ponechána na plochých stěnách, ale do vnitřního prostoru významně vstupuje, současně jde o celek mobilní. Se statickou podobou svých děl byl autor nespokojen již od pozdních šedesátých let.³¹⁴

V západoevropském umění téže doby se hojně objevovaly takzvané multiply, objekty zmnožené mechanickým způsobem do většího počtu exemplářů; v pozadí stála oživená idea demokratizace umění. Z roku 1971 pochází Kotíkův objekt-multipl nazvaný Dvojjednost (1971), vytvořený vyjmutím shodných stereometrických objemů z pravidelného kvádrů, ovšem z protilehlých stěn, čímž vzniká prostorová forma prostupující se vzájemnosti symbolického významu. Ne náhodou je ze stejného roku objekt založený na jiném druhu vzájemnosti, tvořený barevnými pruhy plátna propletenými na základě principu takzvaného Möbiova pásu.³¹⁵ Autor promýšlel různé variace tohoto efektu, založeného na deformaci plochy do třetího rozměru, jsou dochovány jeho rukopisné záznamy, doprovázené několika drobnými papírovými modely. Svědčí o zálibě hledat tvůrčí podněty v exaktních sférách, v jeho rukopisných poznámkách se můžeme setkat například i s pokusem nalézt matematický vztah mezi obvodem kružnice a konstrukcí vepsaných mnohoúhelníků.

Výsledek Kotíkova dlouhodobého zájmu o propojení funkce a estetiky průmyslových výrobků shledává Nestler v jeho volné tvorbě například u používání nových materiálů; také ovšem ve snaze rozšířit estetickou kategorii své umělecké tvorby o komponenty ideální užitné hodnoty. Do svých objektů Kotík zavádí prvek hry, jež vybízí pozorovatele k aktivitě.³¹⁶

³¹³ Dopis Jana Kotíka Ludmile Vachtové a Jiřímu Švestkovi (pozn. 164).

³¹⁴ Krane, Jan Kotík (pozn. 25), s. 14.

³¹⁵ Möbiův pás je plochou o jedné straně a jedné hraně, kdy rub a líc na sebe plynule navazují. Lze jej matematicky popsat pomocí takzvaných parametrických rovnic a jednoduše vytvořit z úzkého papírového pruhu, jenž se příčně přetočí a jeho konce spojí, výsledkem je objekt sice trojrozměrný, mající ovšem pouze jednu stranu. Rozstříháním takového pásu vznikne soubor pásů vzájemně propletených.

³¹⁶ Peter Nestler, Ausstellung Jan Kotik, in: *Jan Kotik* (kat. výst.), München, Galerie Tanit 1972, nestr.

Snaží se tak demonstrativně upozadit subjektivní rozměr umělecké činnosti, přiznat obecný nárok na tvořivost. Divák může u objektů měnit uspořádání barevných ploch, k aktivitě jej provokuje komplementarita čtení a konání, jež vytváří dialektický děj.³¹⁷ Jako „prostor nikoho“ označuje Arsén Pohribný zónu, do níž Kotík vstupuje svými objekty, zónu, jež byla dříve vyplněna rituálem, magií, zmíněný aspekt užitný tedy nepovažuje za příliš podstatný.³¹⁸

Své působení v oblasti průmyslového výtvarnictví měl Kotík příležitost zhodnotit na počátku berlínského pobytu, během letního semestru školního roku 1971–1972 přednášel na Hochschule für Gestaltung – Institut für Umweltplanung v Ulmu (založil jej v roce 1950 švýcarský umělec Max Bill [1908–1994] ve snaze znovuobnovit meziválečný Bauhaus; roku 1953 se snažil pro výuku přemluvit i Jorna, ten ale nabídku odmítl³¹⁹). Jeho přednášky byly z podnětu Hanse-Helmuta Röhringa vydány v nakladatelství Hoffmann und Campe v roce 1974 s titulem *Konsum oder Verbrauch* (Konzum nebo spotřeba) a podtitulem *Versuch über Gebrauchswert und Bedürfnisse* (O užitné hodnotě a potřebách).³²⁰ *Tři přednášky o užitné hodnotě, výrobě a návrhu*,³²¹ vydané v roce 2003 v Čechách,³²² sepsal jako podklad pro semináře. Páteř těchto úvah – o ekonomických souvislostech, o procesu užívání, popřípadě spotřeby předmětů a o průmyslovém designu – tvoří idea recipacity výroby a spotřeby (v pojetí shodném s Marxovým výkladem³²³). Oproti řemeslné výrobě, zachovávající přímý vztah mezi výrobcem a spotřebitelem, přibývá v průmyslové výrobě mechanismus obchodu, autor porovnává fungování ekonomického kapitálového mechanismu v socialistickém a kapitalistickém systému, v závěru kriticky hodnotí roli stylingu. Téma spotřeby průmyslového výrobku analyzuje především skrze kvalitativní aspekty, nároky na užitelnost, detailněji se zamýšlí nad jeho společenskou funkcí. Možnosti a význam

³¹⁷ Raoul-Jean Moulin, Lesen und Handeln, in: ibidem, nestr.

³¹⁸ Pohribný, Ritualisierung der Zeit (pozn. 55), nestr.

³¹⁹ Pospiszyl, Osudy (pozn. 81), s. 106.

³²⁰ Mehnert, Rozhovor (pozn. 3), s. 2.

³²¹ Přednášky byly vydány v roce 1972 ve skriptech Stuttgartské univerzity (Hochschule für Gestaltung v Ulmu byla její součástí).

³²² Kniha byla z iniciativy Pavla Jarkovského uvedena v prostorách ateliéru keramiky a porcelánu Fakulty užitého umění a designu Univerzity J. E. Purkyně v Dubí 20. 11. 2003. Na překladu přednášek z němčiny – české originály se ztratily – se podílela i Ruth Kotíková. (mod), Pokřtili knihu Jana Kotíka, *Právo* (Ústecký kraj), 24. 11. 2003.

³²³ Každá výroba je současně spotřebou, přičemž společnost nelze cele podříditi výrobně-kapitálovému mechanismu. (Karl Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, Berlin, Ditz 1953.)

profese designéra autor vidí velmi pozitivně,³²⁴ navazuje řadou konkrétních příkladů z každodenní reality, z nichž postupně krystalizuje opodstatnění takové profese, zdůrazňuje mimo jiné tíhnutí k extenzitě charakterizující činnost návrháře, jemuž je vlastní konceptuální charakter práce.

Jak již bylo uvedeno, společným jmenovatelem Kotíkových děl z počátku sedmdesátých let je posílení konceptuálního přístupu. Ten je nosný, společně s principy minimalismu, i pro rozsáhlý soubor tematizující trojúhelník, prvek umělý, ideový, stvořený intelektem. Podnět k hlubšímu zájmu o téma můžeme pravděpodobně hledat i v teoretických textech Bruna Munariho, jehož několik aforismů v polovině šedesátých let Kotík přeložil. V roce 1973 dokončil výtvarný cyklus nazvaný Historie trojúhelníku, jenž představuje padesát dvě variace, vyplňující interval od jednoduchých kreseb k prostorovým objektům, od skic k trojhranné kazetě se žlutým terčem. Zvýrazněna je i vzájemnost mezi trojúhelníky a čtverci obdobného formátu, trojúhelník někdy v čtvercové ploše zůstával, jindy z ní vystupoval a stával se objektem. Za nejelementárnější figuru autor považuje trojúhelník rovnostranný,³²⁵ objevený nejspíše prostřednictvím kružnice.³²⁶ Nesnažil se abstrahovat, naopak mu šlo o figuraci a proměnu. Pracoval v duchu představy, že člověk netvoří odraz předem dané ideje, ale je inspirován realitou.³²⁷ Příroda není přesně „eukleidovská“, spíše „topologická“, ovšem lidská fantazie je schopna nejen představ abstraktních „objektů ducha“, ale poté ještě přistupuje k nesčíslným variacím a proměnám; Kotík připomíná Descartesovu

³²⁴ „Protože moderní společnost je odkázána na masovou produkci předmětů, potřebuje i nadále designéry. Masová produkce je opět závislá na ekonomickém kapitálovém mechanismu, který je na jedné straně nutný, na druhé straně však má negativní dopady [...] Jsem toho názoru, že je možné tento mechanismus ovládnout, vést a využít ve prospěch a v zájmu společnosti. Na tomto přesvědčení je založen i můj optimismus, co se týče možností a významu profese designéra. Jeho vědomí společenské odpovědnosti, od něhož se odvozuje jeho profesní sebevědomí, je jedním z mnoha prostředků tlaku, a ne tím nejméně činným, k uskutečnění společenských změn.“ Jan Kotík, *Tři přednášky o užité hodnotě, výrobě a návrhu*, Praha, Silikátový svaz 2003, s. 53–54.

³²⁵ Jan Kotík, Zur Geschichte des Dreiecks, in: idem, *Geschichte des Dreiecks*, Berlin, Berlinische Galerie 2001, s. 9.

³²⁶ „Nicméně jediný dokonalý, jednoznačný a pravidelný (geometrický) obrazec, který se nalézá v přírodě, je kruh. [...] Rovnoramenný trojúhelník je ale také zázračný obrazec, už protože názorně dokazuje význam a smysl čísla tři. [...] Je možné tvrdit, že si lidé rovnostranný trojúhelník vymysleli. Ale pravdivější je zjištění, že ho lidé objevili v kružnici. Tedy: ani ho nenašli ‚hotový‘ v přírodě, jak se domnívá Hobbes, ani pouze nereprodukovali (platonskou) ideu trojúhelníku, jak se domnívá Descartes.“ Jan Kotík, Poznámky o kruhu, kružnici a jejich důsledku, strojopis, OD ÚDU AV, fond Jan Kotík, A III / 42-17, f. 128–129.

³²⁷ Ursula Prinz, Geometrie, Kunst, Spiel und tiefere Bedeutung, in: Jan Kotík, *Geschichte* (pozn. 325), s. 5–8.

představu odpovídající Platónově filosofii o neměnné podstatě trojúhelníku, na myslí člověka nezávislé, současně ale i Hobbesovu o trojúhelníku, jenž vznikl v myslí na základě viděného.³²⁸

Obdobně zásadní roli hrálo v Kotíkově tvorbě souběžně téma linie. Úmysl zrealizovat tento koncept pochází z doby dřívější: již počátkem šedesátých let zavěsil autor od stropu dlouhé dřevěné laťky, jež měly sloužit jako obrazová plocha. S výsledkem spokojen ale nebyl, olejové barvy nepovažoval za vhodný prostředek k realizaci své představy. Řešení našel později, když akrylovou barvou pomaloval lano – Transformační systém (1974). Pokusil se zprostředkovat své uvažování o linii, jež dělí i spojuje, je statická a současně se pohybuje, je grafickou projekcí myšlenky, ale i smyslově postihnutelným předmětem. Línii považoval za plochu do sebe uzavřenou.³²⁹ Téhož druhu jsou Barvy probíhající prostorem (1973) nebo Barvy v prostoru (1973), tvořené množinou různosměrných obarvených provázků. Úvahy o výtvarných proměnách linie kresebné jsou četně dokumentovány autorovými pracemi na papíře: linie grafitové jsou zastoupeny bílými provázkovými, jež se odpoutávají od obrazové plochy, dynamismus kresebného gesta nahradil volný pohyb vlákn. Již z roku 1972 pochází práce drobného formátu Pohyblivá linie, na níž je tenká bílá nit fixována k černému podkladu ve dvou krajních bodech tak, aby si zachovala možnost pohybu. Autor experimentuje i s kombinacemi výtvarného vztahu linií a barevných akvarelových skvrn.

K malbám konce šedesátých let odkazuje „kolorimetrický“ akvarel Kvantitativní analýza (1973), na němž jsou akvarelové skvrny popisovány a systematizovány kvazivědeckým způsobem. Tutéž živou barevnost nacházíme u lyricky laděného souboru vytvořeného za italského pracovního pobytu ve vile Serpentara v Olevanu Romanu roku 1974. Kromě koloristické dynamičnosti ji charakterizují rytmická kladení spontánních štětcových skvrn, kombinovaná s nepravidelnými kolážovými papírovými tvary, někdy rytmizovanými vertikálními liniemi, jindy uspořádaná pravidelným rastrem. Nabízí se oprávněná domněnka, zda souběžnost velmi rozsáhlé tvorby na papíře nehrála v sedmdesátých letech kompenzační roli u autora, jenž malbu považoval za „antropologickou konstantu“.

³²⁸ Jan Kotík, O apriorních idejích, zkušenosti a představivosti, 1993–1994, strojopis, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A III / 42-14, f. 121–125.

³²⁹ Eberhard Roters, Jan Kotík, in: Jan Kotík. Texty (pozn. 106), s. 41.

V době, kdy Jan Kotík přijel do Berlína, byl ve výtvarném umění poměrně běžný politicky angažovaný realismus, jenž velmi připomínal socialistický realismus padesátých let v Československu. Zájem o abstraktní umění – „systematicko-konstruktivní až technokinetické“ – ze strany galerií, kritiků, sběratelů byl téměř nulový. Jako odpověď na tento stav vznikla v roce 1974 skupina System (později přejmenovaná na Systhema), která jeho příčinu spatřovala v provinčním charakteru berlínského výtvarného prostředí, bez otevřené, mezinárodně orientované umělecké diskuse. Spojovala hosty DAAD (berlínského programu pro umělce, jenž se systematicky snažil tuto jednostrannost narušit) a berlínské umělce; počátkem roku 1977 ji tvořili Frank Badur, Andreas Brandt, Stefanos Gazis, Johannes Geccelli, Kristin Gerberová, Thomas Kaminski, Jan Kotík, George Rickey, Christian Roeckenschuss, Peter Sedgley a Rudolf Valenta.³³⁰ Kotík patřil k jejím zakladatelům. Skupina se i teoreticky zabývala především tématem vzájemného působení mezi uměním a vnějším světem. Dochovaná dokumentace podává poměrně jasnou představu o hlavních tezích. Název společenství umělců není odvozen od ideje uspořádání pevně sestaveného systému, z okolí vyděleného, jenž by odporoval svébytnosti vlastních elementů, ale od smyslu celku a jeho vnitřní skladby, struktury. Strukturovaným celkem schopným neustálé transformace a samoregulace, zachovávajícím si svébytnost, je samo umění. Prostřednictvím společenského bytí lidí je propojeno s okolím. „Tvorba je strukturovaná aktivita a dílo (tak jako celistvost umění) ovlivňuje, ba dokonce působí na strukturalizaci a transformující restrukturalizaci společenského celku.“ Vnitřní struktura díla určuje jeho obsah, je mu ale přiřazován i obsah zvenčí, časově podmíněný, aniž je ohrožena jeho svébytnost. Protože je umělecké dílo svébytnou součástí společenské situace, neodráží ji, ale samo se proměňuje v důsledku jejích proměn. Samotná skupina existuje na principu pluralismu, nediktujícím společnou estetiku. Je jí vlastní princip dialogu zaměřený „k věci umění tady a teď, umění této doby a v tomto civilizačním cyklu“.³³¹ Skupina opakovaně vystavovala v Berlíně, také ale v Helsinkách a Bernu, její společné aktivity trvaly čtyři roky.

³³⁰ Seznam členů převzat z katalogu helsinské výstavy skupiny v roce 1977: Frank Badur (nar. 1944), Andreas Brandt (nar. 1935), Stefanos Gazis (nar. 1943), Johannes Geccelli (nar. 1925), Kristin Gerberová (nar. 1938), Thomas Kaminski (nar. 1945), George Rickey (nar. 1907), Christian Roeckenschuss (nar. 1933), Peter Sedgley (nar. 1930) a Rudolf Valenta (nar. 1929). Rudolf Valenta patřil ke členům Klubu konkrétistů, který na výstavu v roce 1968 (Jihlava, Ústí nad Labem) přizval jako hosty mj. Kotíka a Sedgleye.

³³¹ Jan Kotík, Systhema, (1974), strojopis, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, AIII / 43, f. 218–223.

V polovině sedmdesátých let Kotík pro svou samostatnou výstavu nazvanou *Ritualizace času v berlínském Amerika-Haus* a o rok později pro benátské bienále realizoval několik projektů, jež do té doby žily převážně pouze v přípravné fázi studií, vršících se mu na pracovním stole. Představy o konkrétních projektech vznikaly již v Praze, během druhé poloviny šedesátých let (přibližně od roku 1966 se autor intenzivněji zaobíral vztahem díla k reálnému prostoru a životu lidí v něm). Tehdy si do realizace ale netroufal, svazován předsudkem, že výsledkem práce by měl být objekt existující sám o sobě. Teprve v Berlíně v první polovině sedmdesátých let některé z projektů dočasně uskutečnil ve svém ateliéru. „Linie na stěně, [...] provaz nebo dřevěná tyč, obarvená nebo neobarvená, které visely na zdi nebo ležely na podlaze, volný kus pomalovaného plátna, které ‚putovalo‘ volným prostorem,“ popisuje autor dění ve svém ateliéru oněch let. Stěna nebyla podkladem, na němž je zavěšeno dílo, ale stala se jeho součástí, linie kreslené přímo na zeď fungovaly jako elementy zprostředkující. Vytvářené sestavy komponent žily svým životem, vynucovaly si vlastní prostorová řešení a autora automaticky vtahovaly do plynutí tvůrčího procesu. Poté opět mizely a vracely se zpět do původního stavu pouhé materie. Ve snaze zaznamenat toto minulé dění autor začal sepisovat návody k případným rekonstrukcím a po dlouhém zvažování přistoupil i k fotografickým záznamům procesu vznikání těchto sestav. Posléze tak vytvořil několik „zkomprimovaných“ objektů, v nichž promítal kompozice z reálné stěny na desku, přičemž používal tytéž komponenty uplynulého reálného dění, většinou doplněné údaji a návody. Rodily se dokumenty-projekty nadané potenciálem opětovné rekonstrukce celku na základě archeologických fragmentů; tuto formu uchovávání nazval „recelage“, čímž chtěl vyloučit jejich případné ztotožnění s nástěnnými objekty.³³²

Téma časovosti, jež se v sedmdesátých letech ve výtvarném světě stalo aktuálním, navazovalo v Kotíkově tvorbě logicky na jeho předcházející umělecký vývoj. Chápal-li autor dílo jako variabilní strukturu otevřenou divákovým intervencím, možnost variability se stala nositelem proměn v čase.³³³ Vstup časové dimenze do Kotíkova díla lze nahlížet i jako logickou návaznost na postupný proces, kdy autor o základních danostech obrazu – ploše, linii a barvě – uvažoval ve vztahu k prostoru. K řadě takto tematizovaných konceptuálních prací patří například *Objekt pro čtyři roční doby* (1975), tvořený plátny visícími na stěně v podobě knihy se třemi listy, kdy každý první den ročního období se „obráti jeden list“, *Čtyři variace na čtyři časové periody*, transformační malířský objekt, finalizovaný teprve aktivitou

³³² Jan Kotík, *Arbeitsbericht* (říjen 1980), in: *Jan Kotík. Komprimationen & Recelagen* (kat. výst.), Berlin, Galerie Petersen 1981, nestr. – Mehnert, *Rozhovor* (pozn. 3), s. 2.

³³³ Valoch, Jan Kotík (pozn. 258), nestr.

„uživatele díla“. Objekt nazvaný Přibližování (1974–1975), jenž sestává z bytelného dřevěného trámu, s vyznačeným pravidelným členěním na sedm segmentů a lanem fixovaným na jeho koncích, procházejícím stříškou z ocelového plechu, umožňuje tušit kontinuitu dění prostřednictvím posunování kovové stříšky k pomyslnému cíli či naopak od něho, jenž se ovšem může stát novým počátkem v momentě změny pozorovatelova stanoviště. Zdánlivá jistota vědomí cíle je pohlcena proměnností kontinuity bytí. Obdobně u Objektu pro jeden rok (1974–1975), tvořeného třemi sty šedesáti pěti tyčemi (odlišné barevně pro každé roční období, tyč pro každý první den měsíce je černá), také realizovaného na zmíněné berlínské výstavě Ritualizace času, užívání díla – vizualizace plynutí času – spočívá v každodenním postupném zavěšování tyčí původně opřených o zeď. Později dal Kotík prostřednictvím hry vstoupit do realizace objektu prvku náhody. U objektu, jenž byl představen na jeho samostatné výstavě v Berlíně roku 1979, uživatel zavěšuje padesát dvě čtvercové plochy plátna do rastru zakresleného na stěně v pořadí udávaném hrací kostkou. Díla tohoto typu jsou dokončena ve chvíli, kdy jsou používána. (Na aleatorickém principu je ale založen již například Transformační systém z roku 1973.) Roli zásadní v nich hraje autorův respekt k specifickým požadavkům použitých materiálů, obnažuje jejich přirozený stav, čímž mohou snáze vyvolávat divákovy pocity.

V první polovině sedmdesátých let je patrné, že Kotíkovo pojetí barvy doznalo proměny: z respektování povahy materiálu vyplynula představa o barvě, jež je jeho součástí, neměla by se tudíž na plátno nanášet a pokud ano, mělo by pod ní zůstat patrné. Plátna jsou proto probarvována a ponechána ve své pomačkanosti, autor respektuje jejich podstatu, živost.³³⁴

Práce představené v Amerika-Haus Pohribný v katalogu charakterizuje jako objekty rozvíjející se z malířství, jako „ohniska, která vyzařují impulsy pro transmutaci, pro odkrývání variací“, jako „přestupní stanice k budoucímu dění“. Autorovo reprodukování času a reálného prostoru pomocí znaků, které lze prožít pouze prostřednictvím našeho jednání, vybízí k vědomí významu rituálu, podněcuje k jeho posunu z všednodenní banality.³³⁵ Kotík ve své úvaze o časovém rozměru výtvarného díla aplikuje tři dimenze znaku: dílo jako vnitřně uzavřený a koherentní prvek reality, dílo jako součást celku – umělcovy tvorby nebo umělecké tendence a dílo trvajícím v prostoru, jehož význam je podmíněn užitím. V době, kdy již rituály nejsou vázány na všeobecně známé mýty, je třeba rituální užití zahrnout

³³⁴ Jan Kotík. Texty (pozn. 106), s. 42.

³³⁵ Pohribný, Ritualisierung der Zeit (pozn. 55), nestr.

do struktury díla: „Čas by neměl být jen časem uživatele nebo časem díla. Zacházení uživatele s dílem by mělo strukturovat čas jeho života [...] Dílo by se mělo stát součástí lidského života.“³³⁶ Lze tedy uvažovat o trojím čase: čase díla nutném pro jeho vytvoření, čase divákovy četby, zahrnujícím proces od primárních počátků po kontemplaci, a čase intervence, propojujícím a dynamizujícím oba dva předchozí.³³⁷ Tuto Kotíkovu potřebu včlenit objekt do životního konání Pohribný klasifikuje jako výsledek myšlení designéra, jenž zdůrazňuje pragmatické dimenze.³³⁸ Kotík pojímal dílo jako součást širší struktury, jako prvek společenskými funkcemi přesahující sebe sama. Současně vstupuje do oblasti, již dříve vyplňovaly magie nebo rituální obřady. Autor navrhuje objekty, jež obsahují propozici pro konkrétní jednání, souhlasně s Lao-c'ovým příměrem o džbánu vytvářeném pro vodu, jež do něho teprve přijde.³³⁹

Ač v těchto konceptuálních dílech není malba přítomná v prvním plánu, je stále zachovávána, například v podobě oboustranně probarveného plátna či malby pokrývající provazové linie v prostoru. Plochy pláten probarvených pigmentem, dřevěné tyče, překližka, lano jsou typickými „chudými“ materiály, jež autor v té době používal. Aktuálně reagoval na dobové principy arte-povera, minimal-artu. Z roku 1978 pochází Kotíkova idea práce nazvané Tři stejně velké plochy (realizovaná v roce 1980), kterou tvoří nástěnná uhlová kresba obvodové linie obdélné plochy, nad ní stejně velká plocha bílého papíru, zvlhčeného po zvlhčení vodou, nejvýše pak třetí obdélná plocha, cele vyplněná různosměrnými uhlovými tahy, tedy geometrie, hmota a záznam malířské akce.³⁴⁰ Valoch ji považuje za nejradikálnější doklad, jak autor eliminoval význam autorského rukopisu, – autorské gesto, přírodní proces a pouhé vymezení jsou rovnocenné.³⁴¹

Souběžně s nástěnnými nebo prostorovými objekty vznikaly práce na papíře reflektující totožná výtvarná témata. Rokem 1977 je datován Kotíkův cyklus deseti ploch, jež jsou záznamem posloupnosti monotónních horizontálních linií. Z druhé poloviny sedmdesátých let pochází soubor geometrizovaných tvarů, cele pokrytých grafitovými stejnosměrnými tahy, jež navozují dojem kovových ploch odrážejících světlo a kolážovitě

³³⁶ Jan Kotík, *Ritualisierung der Zeit*, in: *Jan Kotík. Ritualisierung der Zeit* (kat. výst.), Berlin, Amerika-Haus 1975, nestr.

³³⁷ Arsén Pohribný, *Od obrazu k prostorové malbě* (pozn. 240), f. 110–112.

³³⁸ Pohribný, *Jan Kotík se vrací* (pozn. 289), s. 8.

³³⁹ Pohribný, *Od obrazu k prostorové malbě* (pozn. 240), f. 110–112.

³⁴⁰ Z dopisu Jana Kotíka Gabriele Bukovinské, 1. 5. 1994, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A II.

³⁴¹ Valoch, *Jan Kotík* (pozn. 258), nestr.

umístěných na podkladové ploše. Často se objevoval motiv vychýlení,³⁴² převažovaly formy geometrické. Práce na papíře a z papíru nejen v této době v Kotíkově tvorbě hrají roli zásadní; poskytují prostor experimentu, jehož výsledky jsou mnohdy realizovány v nástěnném či malířském objektu. Často kresbu nebo koláž doplňují provázky a nýty, čímž je opakovaně potrhován důraz na materiálovost díla.

Výše zmíněná výstava v berlínském Amerika-Haus roku 1975 zaujala několik mladých umělců, kteří do té doby Kotíka neznali; teď jej oslovili. (Kotík měl již od prvních let svého německého působení kolem sebe řadu mladých umělců, oceňovali jeho ochotu zabývat se nejen vlastním výtvarným vývojem.) Patřili k nim i Raimund Kummer a Hermann Pitz, budoucí spoluzakladatelé skupiny Büro Berlin. Ti vyzvali Kotíka a v roce 1978 společně zorganizovali instalace v prostorách bývalé továrny na rohu berlínské Lützowstraße a Postdamer Straße. Berlínský senát její prostory určené k demolici dočasně poskytl pro výtvarné realizace.³⁴³ Železné traverzy, oprýskané stěny, fragmenty dříve funkčního zařízení, podlahové otisky bývalých strojů, celé vyprázdněné haly podněcovaly svými banálními stopami minulého provozu k výtvarným reakcím. Umělci při volbě materiálů respektovali specifický charakter místa. Myšlenka společných manifestací s mladými absolventy Berlínské vysoké umělecké školy vyplynula z diskusí a rozhovorů o prostoru, jež se vedly v Kotíkově ateliéru. Jedna z představ se zabývala možností pracovat s daným prostorem jako s materiálem.³⁴⁴

Prvých instalací nazvaných „Räume“, které se uskutečnily na podzim roku 1978, se kromě výše uvedených autorů zúčastnili dále Gisbert Hülsheger, Wolfgang Köthe, Wolf Pause, Rudolf Valenta (jako hosté byli přizváni Mario Bertoncini a Michelangelo

³⁴² „Psal jsem Kotíkovi, aby mně napsal alespoň stránku o svém pojetí vychýlení. Byl překvapen mým pojetím, nejen výtvarným, ale hned zareagoval na mou odpověď, že možná celý život začíná zrát v okamžiku, kdy se vychýlí z navyklého běhu nebo kdy ho „vypáčí“ z rytmu něco osudového, co nečekal, co ho buď povzneso nebo dovolí s hrdostí odejít.“ Jíří Kolář, *Psáno na pohlednice I. 1983–1985*, ed. Vladimír Karfík, Praha, Mladá fronta 1999, s. 302.

³⁴³ „První roky nebyly lehké, bylo mi už také přes padesát. Nikdo mi ale neházel klacky pod nohy. Měl jsem štěstí, že mě brali mladí: dá se říci, že celá skupina Lützowstrasse se narodila v mém ateliéru, takže jsem vlastně mládl s nimi. Nejhorší bylo vědomí, že se nemůžu vrátit, že jsem ve vlasti gumován z umění, jako bych nikdy nebyl.“ Volf, *Kde jinde než tady* (pozn. 42). – Volf, *Náhody* (pozn. 2), s. 24. – Mehnert, *Rozhovor* (pozn. 3), s. 2. – Roters, *Jan Kotík* (pozn. 329), s. 46.

³⁴⁴ Mehnert, *Rozhovor* (pozn. 3), s. 2.

Pistoletto).³⁴⁵ Valenta v instalaci kombinující kovové tyče a kresbu na stěně i podlaze se zabýval geometrickým řešením prostoru. Jan Kotík vytvořil čtyři díla citlivě reagující na stávající prvky prostředí: na několik skob zavěsil bílé nylonové lano, čímž na stěně vznikla nepravidelná křivka vzájemně propojující původní prvky místa, na podlahu zakreslil negativní bílé linie reflektující půdorysnou geometrii výklenku stěny, na žlutou zeď připevnil čistě bílou čtvercovou plochu papíru, v sousedství kresby dvou čtverců totožných rozměrů, přičemž jeden z nich rámoval výraznou původní samokresbu skvrn (v roce, kdy uplynulo deset let od Boudníkovy smrti), a téměř do výšky stropu umístil na stěnu čtvercovou desku s malbou, již propojil s kresbou obrysovou čtvercovou linií shodných rozměrů. Efemérní charakter vytvořených děl odpovídal Kotíkově pojetí díla jako otevřené struktury.

Svá výtvarná řešení doprovázel souborem tezí a kratších úvah, jenž byl o dva roky později zveřejněn v katalogu instalací v Lützowstraße dále realizovaných. V úvodní části uvažuje o samotné kreativitě, distancuje se od důslednosti spočívající v reprodukování jedné myšlenky. Stěna, prostor, linie, barva, materiál jsou tématy, jež autor objasňuje: obraz zbaven iluzívnosti měl tendenci integrovat do sebe stěnu, řešením bylo o několik centimetrů jej od ní vzdálit, postupně zůstaly pouze obvodové linie, současně na stěně i v ní, dostaly se do přímého vztahu k podlaze, prostor byl aktivován; pracujeme-li se samotným prostorem, vzniká jistá iluze, lze různě stupňovat prázdnotu prostoru, jeho nejdůležitější aspekt; umělec by neměl materiál „mučit“, popírat jeho povahu, výsledkem by byla pouhá nevěrohodná umělost; dílo je otevřenou strukturou, jež je přístupná změnám, díky čemuž může dosáhnout jisté rovnováhy; požadavek všeobecné srozumitelnosti umění je mylný, jestliže bychom přiznali jeho opodstatněnost, měli bychom jej pak aplikovat i na další tvůrčí a vědecké činnosti, matematiku, medicínu, filosofii atd. Své uvažování Kotík uzavírá poznámkou: „Každý by chtěl být čirým duchem – ale někdo se musí projevit taky konkrétním tvůrčím činem. Výtvarný umělec mívá po práci umazané ruce.“³⁴⁶

Kotíkovy práce pro tytéž haly, instalované v následujícím roce a nazvané „Situation“, výrazněji zohlednily prostorovou dimenzi. Pravidelná kresba bodově fixovaným provázkem, vertikálně vyplňující pravoúhlý výklenek, poměrně složitá kompozice několika volně spouštěných bílých lan plynule navazujících na modré různosměrné obdélné podlouhlé plochy, šest prostorově rovnoběžných rovnoramenných trojúhelníků minimalistického

³⁴⁵ Gisbert Hülshager, Wolfgang Köthe (nar. 1952), Raimund Kummer (nar. 1954), Wolf Pause, Hermann Pitz, Rudolf Valenta (nar. 1929); hosté: Mario Bertoncini (nar. 1932) a Michelangelo Pistoletto (nar. 1933).

³⁴⁶ Jan Kotík, Lützowstrasse Texte, in: Kummer – Pitz, Lützowstrasse (pozn. 166), nestr.

charakteru, jejichž základny spočívající na podlaze vytvořily červeně malované linie, zbylá dvě ramena dřevěné laťky rytmicky se opakující pouhé strany ploch definují trojrozměrný prostor. Společným jmenovatelem těchto instalací byla ilustrace aktivní síly prázdného prostoru v duchu tezí *Tao-te-ťingu*. Kotíkovo pojetí prostoru, ovlivněné zájmem o taoistickou filosofii, považuje Susan Kraneová za odlišné od řešení minimalistických prací Richarda Serry, Roberta Mangolda či Roberta Morrise.³⁴⁷ Na instalace v Lützowstraße navazovaly výtvarné aktivity seskupení Büro Berlin, ustaveného v roce 1978.

Koncem sedmdesátých let se v Německu, Itálii a Spojených státech po období konceptuálního a minimalistického umění objevovala potřeba vrátit do díla emotivní složku (a to nejen u neoexpresionistů, ale například u Franka Stelly), což nepochybně vyhovovalo Kotíkovu uměleckému založení.³⁴⁸ Tendence je patrná například již u dlouhého seriálního souboru maloformátových prací na papíře, v němž geometrizované elementarizované tvary vycházející z figurálního základu, nyní ale naprosto identické a čteně zmnožené xeroxovou technikou, jsou cele vyplněny akvarelovými dynamickými tahy a skvrnami poměrně živé barevnosti. Tendence je evidentní také u výrazného souboru velkoformátových uhlových kreseb nepravidelných mnohoúhelných obrysů, jejichž kompozice silně dynamizují obrazovou plochu – Kotík je vytvořil během svého několikaměsíčního pařížského pracovního pobytu od podzimu roku 1980. Stávají se živými geometrickými tvary, jednoduché obrysové linie vymezující ostré úhly nabývají na expresivitu, v několika případech si vynucují změnu původního tvaru podkladu.

V době, kdy v Berlíně sílila vlna neoexpresionismu, se Kotík na svých plátnech vracel ke spontánnějšímu malířskému projevu, s důkladným promyšlením skladby. Plochu obrazu skládal z několika částí, které bylo možno od sebe oddělit. Vznikala tak nejistota, zda jde o jeden obraz nebo více obrazů vytvářejících vyšší celek, jenž reflektuje složitost vztahu obrazu a malby.³⁴⁹ Gestická malba „skripturálního charakteru“ se stala nástrojem tematizace principu manipulace s obrazem. Malířova zkušenost informální a skripturální malby se propojila se zkušeností konceptuální.³⁵⁰ Vhodným příkladem je obraz-objekt datovaný rokem 1980, ze sbírky Berlinische Galerie, tvořený dvěma geometrickými plochami, jež je

³⁴⁷ Krane, Jan Kotík (pozn. 25), s. 12.

³⁴⁸ Mehnert, Rozhovor (pozn. 3), s. 2.

³⁴⁹ Valoch, Laudatio (pozn. 242), s. 14.

³⁵⁰ Valoch, Jan Kotík (pozn. 258), nestr.

možno od sebe oddělovat, plocha je pokryta živými velkorysími malířskými tahy, spodní část spočívá na liště navozující dojem podstavce. Diváka takto znepokojující obrazy-objekty vybízejí ke hře – k prozkoumávání vztahů mezi myšlením a smyslovým vnímáním. Obraz je proměněn v předmět, nerealizovaný v prostoru imaginárním, nýbrž v reálném, sdíleném současně i divákem.³⁵¹ Objevuje se v té době ale i obrazová plocha obdobně s částí vyklápěcí, s kresbou geometrických linií (1981), respektující tradiční proporční systém zlatého řezu, reprezentující představu ideální vizuální harmonie.

Zvláště za pracovního pobytu v New Yorku – od února roku 1982 do jara 1983³⁵² – je patrné uvolnění Kotíkova expresivního malířského rukopisu, realizovaného na kompozici jednoduchých geometrických formátů. Charakteristická je osvobozující velkorysost malířských tahů téměř kontemplativního charakteru.³⁵³ Susan Kraneová, jež roku 1984 připravovala Kotíkovu výstavu v americkém Buffalu, shledává jeho schopnost zprostředkovat dialog mezi logikou geometrické formy a expresivitou malířského povrchu jako zásadní. K takové estetice nachází paralelu v úvaze Ernsta Cassirera o umění zprostředkovávajícím dynamický proces života, permanentní oscilaci mezi protikladnými póly.³⁵⁴ Subtilní malířský povrch a geometrický formát, intenzivní subjektivita a neosobní racionalita, jež charakterizují Kotíkova díla první poloviny osmdesátých let, navozují asociace abstraktního expresionismu a minimalismu; Kotík ovšem z takové zdánlivé nesourodosti těží, považuje ji za kreativní dialog.³⁵⁵

Lucie Schauerová, autorka katalogu essenské přehlídky Kotíkovy tvorby první poloviny osmdesátých let, shledává v těchto nejnovějších dílech převažující prvek spontánní živé malby nad jejich racionální složkou. Především práce vzniklé za amerického pobytu považuje ve srovnání s předcházejícími roky za „malířštější, barevnější, svěžejší, plné fantazie a napětí“, jejich novou kvalitu hodnotí jako „vítězství impulsu nad systémem“. „Vícedílné nástěnné objekty, každý z nich odlišný v kresbě, koloritu a textuře, kontrapunkticky stavěné formy, statické proti rotujícímu, šikmost proti viditelně-neviditelné ose zřetelné nepoddajnosti, svítivé barvy proti klidným zónám, lesklé plochy postavené do protikladu

³⁵¹ Roters, Jan Kotík (pozn. 329), s. 34.

³⁵² V červenci a srpnu Kotík pobýval v Západním Berlíně. Newyorský pobyt svému otci zprostředkoval syn Petr společně s Charlottou Kotíkovou. Z rozhovoru s Petrem Kotíkem.

³⁵³ „V USA jsem najednou (s překvapením) zjistil, že se v něčem vracím k mým věcem z konce 50. let.“ Z dopisu Jana Kotíka Jindřichu Chaluppeckému, nedatován, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A II.

³⁵⁴ Krane, Jan Kotík (pozn. 25), s. 18–19.

³⁵⁵ Ibidem, s. 7–9.

matné skromnosti, ve výsledku dosahují kolísavé rovnováhy nejrůznějších výrazových prvků.³⁵⁶

Řada těchto malířských objektů, tvořených různě vychýlenými obdélnými plochami, vztahujícími se k tvaru ústřednímu, při představě celku vytváří plochu pokrytou velkorysími, poměrně stejnosměrnými malířskými tahy (odkazují již k roku 1976, kdy se objevilo toto řešení v kresbě na papírovém podkladu). Další typ ovšem navazuje na uspořádaný rastr několika ohnisek, tvořených koncentrovanými malířskými tahy. Ač například *Chinesische Tafel* (Čínská tabule, 1984) stále odkazuje k lettristickým projevům, již nejde o kresbu grafického charakteru, ale o tematizaci samotného malířského tahu a koexistenci naprosto svobodné malby s racionálním řádem. Dokládá ji velmi názorně například objekt z let 1982–1983³⁵⁷ tvořený dvěma obdélnými plochami vzájemně zavěšenými do vychýlených poloh. Živelná, silně pastózní malba teplé barevnosti, nanášená širokým štětcem, je na podkladu čtvercového rastru zakresleného uhlem v ohniscích organizována do tří vertikálních řad, přičemž celek malby nabývá výrazné prostorové kvality. Pastózní malířské gesto samotné zde upomíná na informelní charakter Kotíkových maleb z konce padesátých let.

Problematikou obrysu obrazu, jež byla samozřejmým důsledkem pojetí malby jako předmětu, se zabývali již od šedesátých let mimo jiné Frank Stella, Robert Mangold, ale i někteří umělci skupiny Supports-Surfaces. Kotík „support“ nepovažoval za pouhý podklad malby, ale za její součást. Proto plátna přestal šepsovat, napouštěl je průhlednou PVC dispersí, ponechával patrný jejich charakter. Specifický tvar si vynucoval odlišné malířské zvládnutí plochy, stejně tak si ale malba mohla vynutit specifický tvar – ten poté autor vyznačoval „tvrdou“ bílou linií, kreslenou dle pravítka, nebo jej z plátna vyřezával. Stěna, na níž takto vytvořený obraz-objekt visí, je jeho „druhým plánem“, malba se proto může například vyklápat do prostoru, mohou ale vznikat i „nesochařské plastiky“, na stěně již nezávislé.³⁵⁸

³⁵⁶ Lucie Schauer, *Doppelte Brechung der Illusion*, in: *Jan Kotík. Arbeiten aus den Jahren 1980–1985* (kat. výst.), Essen, Museum Folkwang 1986, s. 7.

³⁵⁷ Ze sbírky Národní galerie v Praze, inv. č. O 17149.

³⁵⁸ „Mám dojem, že se mi v posledních letech podařilo dát něčemu pevnou podobu, že se v posledních pracích ‚uzavřelo‘ cosi, co mne ‚dráždilo‘ od konce 50. let, stručně: obraz není pouze to, co je na něm namalováno, ale patří k němu zároveň jeho ‚obrys‘, ‚vnější forma‘ – tedy to, čemu říkají Američané ‚shape‘. Tím vzniknul obraz-objekt (‚painterly object‘ jak to nazvala Susan Krane [...])“ Z dopisu Jana Kotíka Ladislavu Novákovi, (leden 1987), OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A II.

Již z počátku osmdesátých let pochází velkoformátová plátna s akrylovou spontánní malbou ostře vymezenou bílou linií, opět navracející představu figurálního tvaru – Gestalt (Tvar, 1981–1982); později Kotík mluvil o takzvaných pseudofigurách.³⁵⁹ Opakovaně v rozhovorech uváděl, že během tvůrčího procesu ponechává „věci“ volnost, zda se bude či nebude figurovat. Tyto pseudofigury tematizují „potencialitu figurace v obrazu“, jsou „přítomny jako součást polaritativní – nefigurativní“.³⁶⁰ Ono figurování se ale děje na základě imaginativním, nejde o předem stanovené téma.³⁶¹ Jejich vznikání plně záviselo na průběhu malby samotné, nešlo o vypracování apriorní představy.³⁶² Ač se Kotík vrátil ke spontánnímu malířskému projevu, nešlo pouze o malbu, ale o celek ve vztahu k reálnému prostoru a člověku v něm; pseudofigury „nejsou vedeny vůlí po zobrazování, ale vznikají jako důsledek asociativních schopností nepravidelných tvarů, evokujících většinou lidskou, někdy i zvířecí figuru nebo její část“, jsou dle Valocha pokračováním „zkoumání možností malby“.³⁶³ Kotík pro taková díla volil velmi konkrétní názvy: Pseudofigura jménem Ferdinand (1985), Když se Berta zlobí (1981–1983), Ne zvlášť příjemná chuť (1986). V polovině osmdesátých let se v Kotíkově tvorbě opakovaně vrací motiv lebky.³⁶⁴

Nakladatelství Index v Kolíně nad Rýnem vydalo u příležitosti Kotíkových sedmdesátých narozenin malířův *Neúplný kompas*, jež doprovázela studie monografického charakteru od Květoslava Chvatíka a rozhovor Ivana Bystřiny s autorem. Kotíkovy odpovědi objasňují i genealogii samotného „kompasu“ – lze jej chápat jako organické pokračování umělcových parafrází *Tao-te-t'ingu* z let padesátých. Skrze přemýšlení o dosavadním životě se autorovi v posledních pěti letech počaly vynořovat stručné a přesné formulace hodné záznamu. Nic výjimečného. Kotík si stále něco psal, aniž zde byl záměr text publikovat. Text různosměrně rostl, autora zaujaly především jisté „obecné pravdy“. Vybavil se mu Lao-c'. Dnes se mohou vybavit ale i tzv. Truismy (Banální pravdy) americké malířky Jenny

³⁵⁹ „Nejvíce mne zaujaly ty ‚pseudofigury‘ – jako by ses vracel k své původní ‚figurativní‘ tvorbě. Rozhodně jsou nejosobitější. Následkem toho asi nejméně úspěšné.“ Dopis Jindřicha Chalupického Janu Kotíkovi, 10. 8. 1986, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A II.

³⁶⁰ Valoch, Jan Kotík (pozn. 258), nestr.

³⁶¹ Marina Dinkler – Jes Petersen, (rozhovor s Janem Kotíkem), in: *Jan Kotík. Wandobjekte und Zeichnungen* (kat. výst.), Berlin, Petersen Galerie – Galerie Marina Dinkler 1983, nestr.

³⁶² Mehnert, Rozhovor (pozn. 3), s. 2.

³⁶³ Valoch, Poznámky k dílu J. K. (pozn. 164), s. 24.

³⁶⁴ Pravděpodobný je autobiografický podtext.

Holzerové,³⁶⁵ jež měly, obdobně jako Kotíkovy slovní esence, rozměr lidský, filosofický, politický. Zatímco postmoderní charakter Holzerové truismů přiznává mnohdy jejich vzájemnou neslučitelnost, podmíněnou kulturně a historicky, Kotík stále ještě spíše v duchu modernistickém směřuje k antropologickým morálním konstantám charakteru univerzálního, ač si byl nesporně vědom historické podmíněnosti samotných textů *Tao-te-ťingu*.³⁶⁶ Zmiňuje v té souvislosti pohled na svou dlouhodobou levicovou orientaci: „pro mne, jako mladého socialistu marxistického ražení, bylo – a snad pro všechny v podobné situaci je – morální východisko onou legitimací, která opravňuje jak celý názor, tak úsilí ho realizovat, tedy sociální spravedlnost, skoncování s tzv. vykořisťováním člověka člověkem, v němž ‚vykořisťovaný‘ je pouhým objektem, věcí, kde nic lidského, kromě schopnosti pracovat, není bráno v úvahu, [...]“³⁶⁷ Postmodernu Kotík vnímal jako „poslední vědomý avantgardismus“.³⁶⁸

Koncem osmdesátých let byl Kotík opětovně zaujat tématem seriality, reagujícím na postmoderní tendenci nahlížet na jedinečnost díla jako na mýtus. Dílo *Hommage à Gertrude Stein* (1988), tvořené dvanácti tvarově identickými překližkovými objekty, jež navozují dojem siluety lidské hlavy, a pokrytými obdobnou malbou velkorysých abstraktních tahů, odkazuje pravděpodobně stále ještě k takzvané umělé poezii, použijeme-li terminologii Maxe Benseho. Zatímco v „přirozené poezii“ jisté slovní druhy mají vzhledem k vytváření sémantické hodnoty přednostní postavení, jež bývá většinou nositelkou hodnoty estetické, v „umělé poezii“ jsou a priori všechna slova rovnocenná, materiální realizace slov nebo slovních řad a hodnota estetická splývají. Seriální poezie Steinové vychází ze strukturálního programu realizace, jenž klade vybrané slovní řady do struktur nebo předem stanovuje konkrétní sestavení vybraných slov na ploše. Interpretace u takového díla pozbývá

³⁶⁵ Nar. v roce 1950. Tzv. Trusimy (Banální pravdy) americké publikum přijalo a ocenilo během druhé poloviny 70. let, v roce 1982 autorka využila příležitosti vystavit je na rozměrné elektronické tabuli newyorského Times Square. Aforismy mj. poukazovaly na předsudky a klišé, na různost politických a morálních názorů, mnohdy si oponujících, s evidentní snahou tematizovat smysl pro toleranci. Shannah Ehrhart, Jenny Holzer, *Výtvarné umění*, 1992, č. 5–6, s. 46–62.

³⁶⁶ „Sdělení *Tao-te-ťingu* jsou pro nás úplně nebo jen částečně správná, právě podle situace, v níž se nyní nacházíme. Nejsou to tedy tvrzení ‚ontologického‘ charakteru, snažící se mít úplnou pravdu ve všech představitelných i nepředstavitelných situacích.“ Lao-c‘, *Tao-te-ťing* (pozn. 246), s. 18.

³⁶⁷ Bystřina v rozhovoru s Janem Kotíkem (pozn. 8), s. 102.

³⁶⁸ Pacola, Zrušil jsem obraz (pozn. 19), s. 4.

smyslu.³⁶⁹ Seriální strukturou díla se autor zabýval i v cyklu Horda (1988–1989), jenž čítá čtrnáct ostrotvarých bytostí, nyní ale každý element nabývá svého individuálního charakteru. Souběžně vytvářel velkoformátové objekty, překližkové dynamické tvary, pokryté živou velkorysou malbou.

Návraty

Přestože pro Kotíka po listopadovém otevření československých hranic v roce 1989 přestěhování zpět do Prahy již nepřipadalo v úvahu, až do konce života se opakovaně na krátkou dobu vracel. Žádán byl k výstavám samostatným nejen galeriemi pražskými – Národní galerie (1992, 1996), galerie Opatov (1992), galerie Vltavín (1995, 2000), Brno (1990), Hradec Králové (1990), Karlovy Vary (1991), Pardubice (1991), Boskovice (1992), Třebíč (1993), Ústí nad Labem (1996), Ostrava (1996), přizván byl i k několika souborným přehlídkám širě rekapitulujícím exilové umění – galerie U bílého jednorožce v Klatovech a na Klenové připravila v roce 1994 čtvrtou Šedou cihlu. Zájem vycházel i z institucí vědeckých – Ústav dějin umění AV ČR společně s Národní galerií v Praze zorganizovaly v roce 1990 třídní symposium nazvané České umění doma a v exilu. (Kotík měl příležitost k problematice exilu se veřejně vyjádřit mimo jiné již v roce 1987 na kulturně politickém kolokviu pořádaném Evangelickou akademií v Loccumu, kde popsal výčet negativních momentů, s nimiž se musí „exulant z donucení“ vypořádat. Ztrácí přátele a známé prostředí, ovšem starosti spojené s vlastí mu zůstávají. Jednání v nové zemi, založené často na chybném interpretování vzniklé situace, je zdrojem permanentních depresí. Kromě toho se neustále musí potýkat se skutečností, že není známo jeho dílo z předemigrační doby.³⁷⁰) Nabídky mu přišly i z institucí vzdělávacích – Kotík byl přizván k pedagogické činnosti pražskou Akademií výtvarných umění, také Institutem výtvarné kultury Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem –, možnosti se nabízely i skrze příležitosti publikační.

Příležitost prvního důkladnějšího seznámení s celkem Kotíkova díla mělo tedy české publikum až počátkem devadesátých let, kdy uspořádala Národní galerie v Praze (ve spolupráci s berlínskou Staatliche Kunsthalle a Museem Bochum) autorovi rozsáhlou retrospektivu, jejíž komisažkou byla Marcela Pánková, dlouhodobě se zabývající fenoménem exilového umění po roce 1968. Výstava pokrývající proměny tvorby od konce třicátých let

³⁶⁹ Bense, *Teorie textu* (pozn. 251), s. 122–123.

³⁷⁰ Jan Kotík, *Umělci v cizině. Přednáška Jana Kotíka na 25. kulturně-politickém kolokviu, pořádaném Evangelickou akademií v Loccumu v únoru 1987, Výtvarné umění*, 1996, č. 1–2, s. 239–240.

do přítomnosti zaznamenala převážně kladné ohlasy. Vojtěch Lahoda Kotíka výstižně označil „hermetikem malby“, jehož „malování o malování“ zdůrazňuje intelektuální schopnosti autora.³⁷¹ „Vůle k tvorbě, nezřízená chuť formovat nebo proměňovat svět obrazu a obraz světa“ jsou slovy Marka Pokorného tím hlavním úběžníkem, k němuž se veškeré Kotíkovo úsilí vztahuje.³⁷² Rizika vyplývající z neustálého hledačství nových řešení, jež ústí v přijetí čehokoliv, oprávněně připomíná ve svém kritičtěji laděném pohledu Petr Král.³⁷³

I přes množství výše zmíněných aktivit pokračoval Kotík intenzivně ve své volné tvorbě. Živým tématem zůstávala morfologie obrazové plochy, což dosvědčuje variabilita tvarové „neukázněnosti“, jež charakterizovala jeho malířské objekty od konce osmdesátých let.³⁷⁴ Podklad akrylové malbě nyní stále převážně tvořila překližková deska, v jednom směru neurčitě, poměrně složité morfologie, ač někdy s názvem dostatečně vypovídajícím: Jeden útočí, druhý se brání (1994), v dalším ovšem díla směřovala k velmi zřetelnému figurálnímu charakteru: Fingura (1990), Montezumas Astrologe (1992). Členité tvary, neorganizovaně se rozbíhající po ploše v sobě často obsahují dynamismus, jenž byl dříve uložen v expresivním malířském tahu. Některé z těchto překližkových objektů, často poměrně velkoformátové, se ale ve skutečnosti navracejí ke klasické obdélné obrazové ploše, v níž se tvary navzájem k sobě vztahují. Jako by princip, jenž se mnohými variacemi vyčerpал, opět vracel autora k původní obrazovosti figurálního charakteru. Požadavku osvobození díla od závislosti na stěně autor vyhověl jeho několikacentimetrovým odstupem; současně ovšem u prací z druhé poloviny osmdesátých let a z let devadesátých požadoval, aby do sebe integrovaly stěnu, jež se stane jejich samozřejmou součástí.³⁷⁵ U několika členitých objektů z roku 1990 lze cítit polarizování morfologie versus barevnost: živost barev nanášených širokými dynamickými malířskými tahy může dominovat tvarovosti, jindy barevnost ustupuje ve prospěch živé řeči vzájemně komunikujících tvarů. U objektu Jeden útočí, druhý se brání (1994) monochromní plochy téměř nenesou výrazné stopy po malířských tazích, autor dává promlouvat především tvarům samotným. Jistá proměna byla počátkem devadesátých let

³⁷¹ Vojtěch Lahoda, Kotíkova malba o malbě, *Lidové noviny*, 29. 5. 1992.

³⁷² Marek Pokorný, Návrat a spirály Kotíkova díla. Povzbudivý hold modernismu v Městské knihovně, *Prostor* (Praha), 25. 6. 1992.

³⁷³ Petr Král, Povrch a mělčina, *Literární noviny* III, 1992, č. 30, 30. 7., s. 6.

³⁷⁴ „Ale tyhle členité tvary nutí člověka k věcem, které by jinak nedělal. A navíc vtáhnou do sebe okolní prostor. Mohou se také instalovat přes roh nebo od stropu. Prostě najednou je tady cosi jiného, na co není člověk zvyklý.“ Pacola, Zrušil jsem obraz (pozn. 19), s. 4.

³⁷⁵ Wernisch, Jako byste to nevěděl (pozn. 19), s. 1.

patrná v pracích na papíře: na rozdíl od let osmdesátých, kdy převažovala uhlová kresba figurálního charakteru, vrací se technika koláže, v několika případech začleňuje i fragmenty akvarelů z let sedmdesátých, většinou ale tematizuje vztah tvarů na pomezí figurativnosti – nefigurativnosti.

Jan Kotík mohl i v letech devadesátých a těsně po přelomu století oživit některé ze svých teoretických úvah z oblasti průmyslového výtvarnictví. Jak již bylo zmíněno, byl přizván ke spoluúčasti na formování profilu a zaměření Institutu výtvarné kultury Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, pozdější Fakulty užitého umění a designu.³⁷⁶ Přijal místo předsedy Umělecké rady Institutu výtvarné kultury a v roce 1996 mu byla propůjčena čestná profesorská hodnost.³⁷⁷ Severočeská oblast soustřeďovala závody z oblasti skla, keramiky a textilu, což byla skutečnost pro vznik Institutu velmi motivující. Také pro samotného Kotíka. Proto za jeden ze základních předmětů studia považoval průmyslové výtvarnictví, organicky propojující řemeslo s uměním, čímž se současně snažil vymezit specifikum Institutu výtvarné kultury vůči pražské Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Doba se zdála vhodná – častěji se začínalo stávat samozřejmostí, že instalace muzeí současného umění zařazovaly do expozic volného umění průmyslové výrobky, vracela se tak historie, jež vždy ctíla výtvarnou kulturu v jednotě. Tímto tématem se Kotík zabýval již roku 1949 v článku publikovaném v *Tvaru* (Prameny a dosah výtvarné kultury). Kotík současně kladl důraz na přímé propojení výuky s průmyslem, na konkrétní spolupráci s managementem podniků.³⁷⁸

Již několik děl z první poloviny devadesátých let předznamenávalo důležité téma „dění“: velkoformátový překližkový objekt *Dění věci* (1993); ilustrace *Tao-te-ťingu* z roku 1994 – dva lepty, kdy na prvním se k sobě vztahují dva zrcadlově obrácené tvary jako pozitiv

³⁷⁶ Fakulta užitého umění a designu vznikla v roce 2000 z Institutu výtvarné kultury, který se v roce 1993 vydělil z Pedagogické fakulty UJEP – základ tvořil již rok existující ateliér skla (součást Katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty UJEP), vedený ak. soch. Pavlem Mizerou, díky úsilí ak. soch. Pavla Jarkovského, ředitele Institutu do roku 1997, k němu byl přiřazen ateliér keramiky a porcelánu. *Rekultivace. Publikace FUUD vydaná u příležitosti 10 let školy. Fakulta užitého umění a designu Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem*, Ústí nad Labem, Univerzita J. E. Purkyně 2003.

³⁷⁷ Kotík v roce 1993 patřil ke spoluzakladatelům Fakulty užitého umění a designu (tehdy Institutu výtvarné kultury), na škole působil v letech 1994–1997, až do smrti s fakultou spolupracoval. (mod), Pokřtili knihu (pozn. 322).

³⁷⁸ Protože se nepodařilo tento požadavek zrealizovat, Kotík z funkce předsedy Umělecké rady IVK sám odstoupil. Dopis Jana Kotíka Jiřímu Grušovi, 14. 7. 1997, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A II.

a negativ a na druhém členité tvary pronikají svými výběžky do volného prostoru. „S plochou malby se přece ještě něco musí dít,“ vzkazuje autor divákovi prostřednictvím názvu svého díla z rozpětí let 1988–1997. Jde vlastně o koláž z pláten, pokrytých pastózní malbou celkem dynamických tahů, jež ve výsledku sice vytváří i rozpadající se tvar i jakousi figuru, důležitý je ale moment, kdy tvar vystupuje z klasického obrazového rámu, částečně ovšem stále zachovaného. Celistvost rámu, původně s funkcí z okolního světa vydělující, zaručující autonomii obrazu, je záměrně narušena. Velmi přesvědčivě zprostředkovává autor téma dění skrze několik poměrně velkoformátových koláží z druhé poloviny devadesátých let, na nichž fragmenty původních uhlových kreseb na papírovém podkladu vytvářejí nový celek, nadaný výrazným pohybovým potenciálem a tematizující proměnu. Nepochybně završením výtvarného zpracování tématu, jímž mohl autor mínit i umělecké tvoření samotné, měla být instalace Dění (1997–1998), budována jakýmsi dynamickým kompozičním tokem řady nepravidelných překližkových tvarů pokrytých abstraktní geometrizovanou malbou překvapivě estetizujícího, téměř dekorativního charakteru. V díle se autor opětovně vrací k cestě jako dění v čase, k tao, k chápání bytí světa jako dění, harmonického dění. Kotíkova formulace ze závěru k převodu *Tao-te-ťingu* vydanému v roce 2000 zní: „evropská filosofie (převážně) hledá ‚ontologické jistoty‘, které jsou či mají být neměnné a tudíž statické. Hledá se základní nehybné bytí. Poučení – moje poučení – z Tao-te-ťingu je vědomí dění (Werden, becoming, devenir) jako principu světa.“ Jeho prostřednictvím svým celoživotním tvůrčím usilováním autor zprostředkovává své vnímání času, jež nepojímá jako trvání. Skutečné bytí bere jako proces, ne jako ideu, podstatu, substanci. Práce z těchto let ovšem silně korespondují s malbami-tabulemi z let šedesátých, jež vypovídaly o podstatě „vědění“ dvacátého století, které „se neupírá ke stavům, nýbrž k procesům a událostem“.³⁷⁹

V rozhovoru se Štěpánem Bendou Jan Kotík vysvětluje: „Já si sice myslím, že svět svým způsobem skutečně chaos je, ale nemyslím si, že jsem tu jako umělec proto, abych reprodukoval chaos. Umění, jako ostatně každá tvůrčí činnost, není činností jednoduše reprodukční. Chaos nelze ani reprodukovat, ani ho nějak uspořádat. Jde spíše o to, poznat, co je v něm obsaženo. Ve výtvarném umění je ale ještě jeden moment, který je této spíše kontemplativní rovině také protichůdný. Produkt umělcovy práce musí totiž mít svou konsistenci. Musí držet pohromadě, nesmí se rozpadat. [...] Základní rozpor výtvarné tvorby spočívá skutečně v tom, že hledáš na jedné straně nějaký řád, či smysl, nějakou konsistenci

³⁷⁹ Petříček, *Myšlení obrazem* (pozn. 278), s. 54.

a jednotu, a že na druhé straně vychází z onoho na první pohled chaotického východiska, které nezakryješ ani ve struktuře konečného produktu.³⁸⁰

O zmíněné konzistentnosti lze uvažovat v rozsáhlém cyklu Dopisů z roku 1999, tvořeném jedenadvaceti oboustranně výtvarně pojednanými papírovými plochami: horizontální linky gestických abstraktních linií, grafické znaky propojené provázkovými liniemi a nepravidelně rozmístěné geometrizované plochy pospojované přerušovanými liniemi velmi jistě odkazují do let šedesátých; neurčité tvary ve vzájemných vztazích korespondují s léty devadesátými; objevují se i minimalistické odkazy; poslední list, velmi dramatický, pokrytý černými uhlovými tahy, jimž dominuje jakási temně červená trhlina, vrací paměť k informelnímu projevu. Cyklus je posledním rozsáhlejším autorovým dílem, symbolicky rekapitulujícím celoživotní tvůrčí usilování, jež bylo v roce 1997 odměněno cenou Freda Thielerera za malbu. Dovětky pak mohou být koláž nazvaná Křik (2000), možná se snahou ještě jednou upoutat pozornost, jsou jimi ale i drobné křehké nenápadné prostorové papírové koláže tvořené z vytrženého nepravidelného tvaru, pokrytého uhlovou kresbou (2001).

Jako by průběžnou motivací Kotíkových výtvarných aktivit byla neustálá obava z provinčního charakteru výtvarného umění. Snažil se o projev co nejaktuálnější, nejživotnější, což je mimochodem aspekt vlastní také oblasti designu. Jeho přístup k umění a životu obecně lze nazvat angažovaným. Tvořivost Kotík interpretoval jako neustálou změnu. Zdá se, že po celý život usiloval o dosažení jisté syntézy; ač svými různosměrnými aktivitami, tempem intenzivním pokryl plochu rozsáhlou, jeho metoda řešení výtvarných problémů byla vždy spíše analytická. Díky své široké informovanosti prozkoumával nesčetné možnosti, řada prací má charakter experimentální. Postupoval systematicky a logicky. Jeho intelektuální přístup činí z jeho díla proud neustále živě proměnný. Z vývojového přehledu výtvarné tvorby je patrné, že Kotíkovi bylo nejvlastnější expresivní malířské či kresebné gesto, výrazně korigované intelektem³⁸¹ a vždy reflektující aktuální světové výtvarné dění, což odpovídalo autorovu pojetí tvorby jako otevřeného systému. Důsledně respektoval specifické vlastnosti používaného materiálu, jeho požadavky. Doprovázel jej neustálým kladením otázky o podstatě obrazu. Jeho tvorba má charakter regenerativní. Eberhard Roterts

³⁸⁰ S teorií otevřeného systému se Kotík seznamoval skrze Prigoginovy texty (chaos jako předpoklad udržení jednoty celku). Benda, A všichni dělají (pozn. 1), f. 276-277.

³⁸¹ „Jeho malba je daleko spíše výrazem ustavičně korigovaného úsilí než spontánním výronem nádherného talentu,“ píše Ludmila Vachtová v katalogu Kotíkovy retrospektivy z roku 1968.

považuje za součást Kotíkovy umělecké metody subverzi, rozvracející neustále zavedená schémata.³⁸² V Kotíkově výtvarném i teoretickém uvažování jsou stále přítomny věcnost a vědecká analýza. Základní charakteristika jeho výtvarného rukopisu spočívá v napětí mezi racionální stránkou a smyslovou kvalitou díla. Kreativní umělecký proces Kotík charakterizoval jako společenství umělce s používanými materiály.³⁸³ Kotík byl umělcem informovaným, vzdělaným, ostře myslícím, nekonformním, společensky angažovaným.³⁸⁴

Kotíkovo zevrubné domýšlení pojetí obrazu jako předmětu reflektuje Vilém Flusser ve svém textu z roku 1987, v němž zvolil za ústřední téma stěnu-zed' – obraz přirovnává k tapetě, na niž je přenášen vnější svět. Autor rekapituluje: „Kotík nashromáždil se zmíněným fenoménem zdi bohaté zkušenosti, a to jak pasivní, tak také aktivní. Za války se zdmi z kamene, po válce s čalouněnými, vyloženými vatou, s Berlínskou zdí a pravděpodobně taky s čalouněnými zdmi Západu. [...] A přesto (nebo právě proto) se tvrdošíjně a neústupně snaží v souvislosti s tapetami přijít na kloub otázce zdi. [...] Proč to vlastně Kotík dělá? [...] dialektiku svobody a vědomí nechce vyřešit (odstranit, překonat), ale chce ji protřpět.“³⁸⁵ Kotíkovo tvůrčí usilování lze charakterizovat jako cestu realizací – uvažování o podstatě malby samotné. Přijmeme-li Kotíkovu myšlenku o výtvarném umění, jež se rodí proto, aby „dělalo obraz světa“, lze jen na závěr konstatovat, že svět reflektovaný v jeho tvorbě vypověděl o notném posunu lidského poznání. „Dnes bych sebekriticky řekl, že jsem dobu, v níž jsem žil, nemusel brát tak vážně. To bylo zbytečné a způsobilo mi to mnoho nepříjemností vnitřních i vnějších,“ zhodnotil Kotík zpětným pohledem svůj základní životní přístup.³⁸⁶

V úvodu Kotíkovy umělecké cesty stála snaha odlišit se, současně ovšem přiznání významu uměleckých autorit. Oba přístupy také vyplývaly z otcova vlivu. Velkoformátové olejové malby z přelomu třicátých a čtyřicátých let, na nichž jsou lidské figury komponovány z jednoduchých plastických objemů, nepochybně vypovídaly o Kotíkově sebejistém projevu, ač ne ještě plně individuálním. Projevu, jenž stavěl na kubistické a surrealistické výtvarné výpovědi, s přidáním expresivním dynamismem, zákonitě podmíněným aktuálním tématem války. Během první poloviny čtyřicátých let tematické těžiště děl autor plně přesunul

³⁸² Roters, Jan Kotík (pozn. 329), s. 37.

³⁸³ Krane, Jan Kotík (pozn. 25), s. 16.

³⁸⁴ Lamač, Nové obrazy (pozn. 193), s. 5.

³⁸⁵ Vilém Flusser, Jan Kotík (1987), in: Jan Kotík. Texty (pozn. 106), s. 9.

³⁸⁶ Mehnert, Rozhovor (pozn. 3), s. 2.

do organismu města, jež mu po celý život poskytovalo samozřejmé prostředí existence – nejsou tím míněna pouze Praha či Berlín, ale veškerá okolní živá intelektuální centra, o jejichž výtvarné dění se Kotík permanentně zajímal. Stylizace figurálních objemů poté prošla transformací v linii, obrazový prostor se zákonitě stával mělkým. Po nevyhraněném projevu prvé poloviny padesátých let ale závěrečná třetina desetiletí představuje mocnou výrazovou expresi a současně elementarizaci formy, prostřednictvím nichž se malíř vymaňuje z výrazu pro něho neuspokojivého. Šedesátá léta pak charakterizuje intenzivní sebejistá osobitá malba, postupně expandující do prostoru. Dynamika vývoje vědeckého poznání byla nakažlivá, stejně vehementně podněcovala k experimentu ve výtvarné oblasti, obraz se stával „vědeckou hypotézou“. Kotíkova díla obecně nevypovídají o konzistentním vnitřním umělcově světě, jež je tvůrčím procesem vyslovován, ale o povaze spíše extrovertního charakteru, jež neúnavně reaguje na aktuálně se objevivší a neustále vede živý kritický dialog s okolím, jakož i s výsledky vlastními. Je to dialog vícesměrný, jehož hlavním motorem je schopný intelekt a permanentní nespokojenost se stávajícím. Od konce šedesátých let a v desetiletí následujícím Kotík ve volné tvorbě uvedl v život princip, jež souběžně prosazoval v umění užitém: teprve proces spotřeby dodá smysl existenci výrobku. Prostor a čas, jež byly dříve vkomponovány do samotné obrazové plochy, nyní spadaly do kompetence divákovy. I s mnohaletým odstupem zůstává patrná životnost Kotíkových děl právě z období od závěru padesátých let do konce let sedmdesátých. Návraty k figuře v osmdesátých let oscilovaly v intervalu mezi jednoduchým geometrizovaným tvarem a evidentní postavou, při zachování dostatečného prostoru pro spontánnost, kdy neustále přítomný dynamismus vstupoval buď do malířského gesta, nebo do tvaru samotného. Opětovné abstrahování takových tvarových kreací s sebou neslo i tendenci k dekorativismu – je patrná u některých velkoformátových objektů pozdějšího data, jež současně v druhém plánu vypovídaly o návratu ke klasickému formátu obrazové plochy.

Kotíkův umělecký tvůrčí proces vesměs odpovídá charakteristice avantgardního projevu, principu experimentu: „Toto vše jen ukazuje, že k experimentální tvorbě musím mít důvody značně převyšující můj vlastní živočišný sobecký zájem. Argument ‚proti sobě‘ ovšem nemusí být rozumový, naopak bývá pravidelně citový: potřeba naplnění touhy vlastních smyslů. A bez onoho silného etického vědomí, že společnost a umění (neboť umění je společnosti potřebné daleko víc než člověku samotnému) potřebuje to, o co se pokouším, není experimentu. Potom ovšem mohu dosáhnout potřebného klidu i v onom riskantním postavení: neboť cožpak se může nejpokrokovější společenský řád obejít bez pokrokové

tvorby?³⁸⁷ „Význam uměleckého díla je vždy v tom, co přináší nového,“ zmiňuje Kotík v článku nazvaném Umění a ekonomie, publikovaném roku 1965,³⁸⁸ v době, kdy tytéž principy současně intenzivně zdůrazňoval svět vědy, techniky. Tato víra v pokrok v umění, jež se projevuje v zacházení s estetickým materiálem, zaručující estetickou kvalitu i obsahovou pravdivost, je zásadním znakem moderního umění; ve výčtu jeho charakteristik lze pokračovat: zrušení hranic jednotlivých druhů umělecké tvorby, principiální neukončitelnost tvůrčího procesu nebo například estetizace života.³⁸⁹ Modernistická permanentní snaha o pokrokovost, s vědomím společenského významu umění jsou živými nosnými liniemi Kotíkova celoživotního výtvarného úsilí.

³⁸⁷ Jan Kotík, Spolupráce architektury, výtvarného a užitého umění, *Výtvarné umění IX*, 1959, č. 2, s. 62.

³⁸⁸ Jan Kotík, Umění a ekonomie (Trochu víc než jen polemika s Radoslavem Seluckým), *Výtvarná práce XIII*, 1965, č. 16, 30. 8., s. 9.

³⁸⁹ Konrad Paul Liessmann, *Filozofie moderního umění*, Olomouc, Votobia 2000, s. 40, 124, 126.

Bibliografie

Bibliografie je členěna do následujících oddílů: původní publikované texty Jana Kotíka; publikované překlady a převody Jana Kotíka; rozhovory s Janem Kotíkem; katalogové stati samostatných výstav; studie, recenze, časopisecké a novinové články; další použitá literatura; bibliografická literatura; nepublikované texty Jana Kotíka. Soupis vycházel především z lístkového bibliografického katalogu Ústavu dějin umění Akademie věd ČR a z fondů Oddělení dokumentace Ústavu dějin umění Akademie věd ČR a Národní galerie v Praze.

Archivní fondy

Archiv Národní galerie v Praze, fondy Svaz československých výtvarných umění; Výstavy

Archiv Sklářského muzea Nový Bor, fond Ústav bytové a oděvní kultury

Archiv výtvarného umění, Praha

Národní archiv ČR, fond Svaz československých výtvarných umělců – ústřední výbor, Praha

Oddělení dokumentace Ústavu dějin umění Akademie věd ČR, fond Jan Kotík

Státní oblastní archiv v Praze, fond Ústředí lidové a umělecké výroby

Soukromé archivy v České republice a v Německu

Původní publikované texty Jana Kotíka

Jan Kotík, Monumentální malba, *Život XX*, 1946–47, č. 6, s. 148, 157–160.

Jan Kotík, Jacques Louis David, *Život XX*, 1946–47, č. 9–10, listopad – prosinec 1947, s. 247–248, 253. (Úryvek z textu přetištěn in: Pešat – Petrová 2000, s. 284.)

Jan Kotík, Výtvarná stránka předmětu, *Tvar I*, 1948, č. 4, s. 65–70.

Jan Kotík – Adolf Cink – Josef Grus – Karel Herain – Karel Hetteš – Anton Hollý – J. E. Koula – Karel Koželka – Karel Langer – František Molík – Jan Vaněk, Společný cíl – společná cesta, *Tvar I*, 1948, č. 7, říjen, s. 141.

Jan Kotík, K anketě nejzajímavější kniha 1948, *Lidové noviny LVI*, 1948, č. 290, 12. 12., s. 10.

Jan Kotík, Tradice českého umění, *Život XXI*, 1948, č. 3, s. 90.

Jan Kotík, Prameny a dosah výtvarné kultury, *Tvar II*, 1949, č. 2, únor, s. 33–35. (Částečně přepracováno 1963, přetištěno in: Kotík 1969 [Hrách], s. 115–121.)

J. K. [Jan Kotík], Mezinárodní výstava pořádaná BKI v Amsterdamu, *Tvar II*, č. 5–6, 1949, srpen, s. 189–190.

- Jan Kotík, Typografický návrh a sazba, *Tvar III*, 1950, č. 3, květen, s. 67.
- Jan Kotík, Výtvarník a kvalita předmětu, *Tvar III*, 1950, č. 7, listopad, s. 193–194.
- Jan Kotík, Chvála architektury, in: *Znamení zvěrokruhu, Býk*, ineditní sborník, (redakce Jan Kotík), Praha duben 1951, 7 s.
- Jan Kotík, Vzorování hutnického skla, *Tvar IV*, 1952, č. 5–6, duben, s. 129–137.
- Jan Kotík, Vzorování hrnčířského zboží s tvrdým střepem, *Tvar IV*, 1952, č. 5–6, duben, s. 144–147.
- Jan Kotík, Nad výstavou Věry Liškové, *Tvar IV*, 1952, č. 7, s. 222–223.
- Jan Kotík, Klubovny hornických učňů, *Tvar IV*, 1952, č. 8, s. 251–255.
- Jan Kotík, Nové výrobní techniky a standard, *Tvar V*, 1953, č. 3, s. 79–87.
- Jan Kotík, *Tradice a kultura československé výroby*, Praha, Orbis 1954, 179 s. (Výtisk s autorskými korekturami: Československé užité umění. Tradice a současnost, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, B II / 1.)
- Josef Raban – Jan Kotík, Současný stav a úkoly průmyslového výtvarnictví, *Tvar VI*, 1954, č. 1, s. 1–11, 33.
- Jan Kotík – Josef Raban, Nové práce uherskohradištské školy, *Tvar VII*, 1955, č. 4, s. 97–105.
- Jan Kotík, Naše současné průmyslové výtvarnictví, *Tvar VII*, 1955, č. 9, s. 257–259.
- Jan Kotík, Člověk jako reproduktor a člověk jako tvůrce. Poznámky k X. hlavě Platonovy Ústavy, *Tvar VII*, 1955, č. 10, s. 291–292. (Přetištěno in: Kotík 1969 [Hrách], s. 108–114.)
- Jan Kotík, O našem průmyslovém výtvarnictví, *Výtvarná práce IV*, 1956, č. 8, 11. 5., s. 3–4.
- Jan Kotík, [Diskusní příspěvek na ustavující konferenci SČSVU], *Výtvarná práce IV*, 1956, č. 20–21, 5. 12., s. 4.
- Jan Kotík, O jednotě výtvarné kultury, *Výtvarné umění VI*, 1956, č. 4, s. 145–146.
- Jan Kotík, Pravoslav Rada: Kniha o technikách keramiky, *Výtvarné umění VI*, 1956, č. 7, s. 334.
- Jan Kotík – Mikuláš Medek – Josef Istler, Z plastiky czechosłowackiej [W związku ze zmianiami społecznymi i ekonomicznymi...], *Przegląd artystyczny X*, 1956, č. 3, s. 112–117. (s. 114–115). (Částečně přetištěno česky [Z československého výtvarnictví] in: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Praha, Academia 2001, s. 215.)
- Jan Kotík, Ústav pro užité umění v NDR, *Tvar VIII*, 1956, č. 2, s. 50–54.
- Jan Kotík, Poučení z Orientu, *Tvar VIII*, 1956, č. 3, s. 65–71. (Přetištěno in: Kotík 1969 [Hrách], s. 163–170.)

- Jan Kotík, O fantomu lidové tvořivosti, *Tvar* VIII, 1956, č. 6–7, s. 161–162. (Přetištěno in: Kotík 1969 [Hrách], s. 171–177.)
- Jan Kotík, Die zeitgenössische Tschechische Glasschneidekunst, *Bildende Kunst*, 1956, č. 10, s. 553–556.
- Jan Kotík, Picassova výstava, *Výtvarná práce* V, 1957, č. 11, s. 12.
- Jan Kotík, E. Poche – S. Marešová: František Kysela, *Výtvarné umění* VII, 1957, č. 1, s. 47.
- Jan Kotík, Údobí zraku, *Tvar* IX, 1957, č. 1, s. 1–2. (Přetištěno in: Kotík 1969 [Hrách], s. 122–126.)
- Jan Kotík – Pravoslav Rada, Albisola, *Tvar* IX, 1957, č. 7, s. 220–223.
- Jiří Brhlík [společný pseudonym Ludmily Vachtové a Jana Kotíka], Zakladatelé moderního českého umění, *Květen* III, 1957–1958, č. 5, s. 261–266. (Zkrácená verze přetištěna in: Ševčík – Morganová – Dušková 2001, s. 204.)
- Jan Kotík, Architektura EXPO 58, *Výtvarná práce* VI, 1958, č. 15, 5. 9., s. 12.
- Jan Kotík, Jednota hmotné kultury, *Výtvarná práce* VI, 1958, č. 16, 15. 9., s. 6.
- Karel Honzík – Jan Kotík – Vladimír Sychra – Miroslav Lamač, Spolupráce architektury, výtvarného a užitého umění, *Výtvarné umění* IX, 1959, č. 2, s. 54–63, (J. K. s. 59–62).
- Jan Kotík, O průmyslovém výtvarnictví, jeho nutnosti, pracovních předpokladech a některých úkolech výtvarných rad u výroby a obchodu, *Výtvarná práce* VII, 1959, č. 7, 5. 5., s. 1–2, 4.
- Jan Kotík, Slovenská výstava užitého umění, *Tvar* X, 1959, č. 5, s. 131–147.
- Jan Kotík, Úloha vitráže v architektuře, *Umění a řemesla*, 1960, č. 5, s. 183–184. (Přetištěno in: Kotík 1969 [Hrách], s. 157–162.)
- Jan Kotík, XII. triennale v Miláně. Poznámky k naší expozici, *Kultura bydlení a odívání*, 1960, říjen – prosinec, s. 19–25.
- Jan Kotík, Triennale 1960, *Tvar* XII, 1961, č. 1, s. 20–30.
- Jan Kotík, O užité hodnotě a zbožiznalství, *Tvar* XII, 1961, č. 9, s. 257–258, XLV. (Přetištěno in: Kotík 1969 [Hrách], s. 127–133.)
- Jan Kotík, Poznámky o srozumitelnosti a smyslu uměleckého díla, *Výtvarná práce* XI, 1963, č. 13–14, 17. 8., s. 4–5.
- Jan Kotík, El Greco, *Výtvarná práce* XI, 1963, č. 25–26, 31. 12., s. 7.
- Jan Kotík, Výstava – tvorba – skutečnost, *Umělecká řemesla*, 1963. (Zahajovací řeč na IV. celoslovenské výstavě užitého umění a průmyslového výtvarnictví v Bratislavě 1962, přetištěno in: Kotík 1969 [Hrách], s. 134–137.)
- Jan Kotík, Důležitost metody, *Tvar* XIV, 1963, č. 1–2, s. 2–35. (Přetištěno in: Kotík 1969 [Hrách], s. 138–150.)

- Jan Kotík, Pravdivost vztahů, *Tvar* XIV, 1963, č. 3, s. 65–67. (Přetištěno in: Kotík 1969 [Hrách], s. 151–156.)
- Jan Kotík, Odpověď Jindřichu Chalupeckému, *Výtvarná práce* XII, 1964, č. 7, s. 6–7.
- Jan Kotík, Rembrandtova Danae. Polemická poznámka ke studii B. Mráze (Dějiny a současnost 11/64), *Výtvarná práce* XII, 1964, č. 23, s. 7.
- Jan Kotík, Diskuse ze sjezdu SČSVU, *Výtvarná práce* XII, 1964, č. 24–26, 30. 1. 1965, s. 15.
- Jan Kotík, O vzhledu knih, *Kněžní kultura* 4, 1964, s. 118–121.
- Jan Kotík, Kovárna andělů, *Tvar* XV, 1964, č. 9–10, s. 306–311.
- Jan Kotík, Umění a ekonomie (Trochu víc než jen polemika s Radoslavem Seluckým), *Výtvarná práce* XIII, 1965, č. 16, 30. 8., s. 1, 8–9.
- Jan Kotík, Umění a architektura, *Literární noviny* XIV, 1965, č. 26, 26. 6., s. 1, 3.
- Jan Kotík, Pohled zpátky, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 2, 3. 2., s. 4. (Přetištěno německy [Rückblick] in: *Jan Kotík. Arbeiten 1970–1978* [kat. výst.], Berlin – Bochum, Museum Bochum 1978, nestr. Zkrácená verze přetištěna in: Nešlehová 1997, s. 44. Přetištěno in: Ševčík – Morganová – Dušková, 2001, s. 286–289.)
- Jan Kotík, Cestování do Japonska I, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 25, s. 12.
- Jan Kotík, Cestování do Japonska II, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 26, s. 12.
- Z poznámek Jana Kotíka (1950, 1952, 1956), *Výtvarné umění* XVII, 1967, č. 7, s. 323.
- Jan Kotík, Cestování do Japonska III, *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 2, 26. 1., s. 12.
- Jan Kotík, Cestování do Japonska IV, *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 3, 9. 2., s. 12.
- Jan Kotík, Cestování do Japonska V, *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 4, 23. 2., s. 12.
- Jan Kotík, Kritika očima umělce (anketa), *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 7, 6. 4., s. 1, 3.
- Jan Kotík, Prostor a barva v obrazech Bohumila Kubišty (1960), *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 19, 21. 9., s. 1, 7, 11.
- Jan Kotík, Sklo Věry Liškové, *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 20, 5. 10., s. 5.
- Jan Kotík, [Úspěch i neúspěch...] (anketa), *Typografia Praha*, srpen 1968.
- Jan Kotík, Průmyslový návrh nebo průmyslový design? *Výtvarná práce* XVI, 1968, č. 4, 20. 3., s. 9.
- Jan Kotík, Jaký bude Svaz? *Výtvarná práce* XVI, 1968, č. 6, 11. 4., s. 9.
- Jan Kotík, Svaz nemá nikdo rád, *Výtvarná práce* XVI, 1968, č. 7, 20. 4., s. 10.

Jan Kotík, *Hrách na stěnu házeti aneb O užitečnosti věcí*, Praha, Obelisk 1969, 176 s., [8] s. obr. příl. (Věty, s. 8–24, obměněná verze přetištěna německy [Leitsätze] in: Kotík 1974 [Konsum], s. 99–114. Přednáška, s. 45–58, Studie o užité hodnotě, s. 59–88, přepracované a zkrácené verze [O užité hodnotě výrobku] přetištěny in: *Czechoslovak Industrial Design. Sborník pro otázky průmyslového návrhu*, Praha, Rada výtvarné kultury výroby [1970], s. 30–50. Přetištěno italsky [Il problema del valore d'uso del prodotto] in: *MARCATRE/UTT. Rivista di cultura contemporanea* [Roma], 1970, 57/2, srpen, s. 170–183; výtisk s autorskými korekturami, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A III / 52.)

Jan Kotík, Vybráno pro CID, in: *Czechoslovak Industrial Design. Sborník pro otázky průmyslového návrhu*, Praha, Rada výtvarné kultury výroby [1970], s. 18–21.

Jan Kotík, „System INOMAGO“, *Mitteilungen des Institute für moderne Kunst* (Nürnberg, 1971), č. 2–3, nestr.

Jan Kotík, Sehr geehrter Herr Jesse (28. 6. 1971, Berlin), *Inomago I, Nothpforten–Str.*, 1971, č. 1, nestr.

Jan Kotík, Drei Vorträge zum Thema Gesellschaft – Bedürfnis – Design, in: Volker Baehr – Jan Kotík, *Gesellschaft – Bedürfnis – Design*, Ulm, Institut für Umweltplanung der Universität Stuttgart 1972, s. 39–107. (Částečně obměněná verze [Drei Vorträge über Gebrauchswert, Produktion und Entwurf] přetištěna in: Kotík 1974 [Konsum], s. 31–98.)

Jan Kotík, [O ilusích a skutečnostech, nadějích a obavách], *Svědectví XI*, 1972, č. 44, s. 732–738.

Jan Kotík, *Konsum oder Verbrauch. Gesellschaftlicher Reichtum, Gebrauchswert, Nutzungprozeß, Bedürfnisse*, Hamburg, Hoffmann und Campe Verlag 1974, 192 s. (Drei Vorträge über Gebrauchswert, Produktion und Entwurf, s. 31–98, přetištěno česky in: Jan Kotík, *Tři přednášky o užité hodnotě, výrobě a návrhu*, Praha, Silikátový svaz 2003, 77 s. Leitsätze, s. 99–114, přetištěno [Leitsätze zum Thema „Konsum oder Verbrauch“] in: *Bulletin, Schweizerische Arbeitsgemeinschaft für Qualitätsförderung*, 1974, č. 1, leden, s. 12–24.)

Jan Kotík, Ökonomischer Kapitalmechanismus. Eine polit-ökonomische Analyse, in: *Produkt und Umwelt. Ergebnisse einer Ausschreibung*, Internationales Design-Zentrum Berlin e. V., Bundesverband der Deutschen Industrie, Köln 1974, s. 77–84.

Jan Kotík, Ritualisierung der Zeit, in: *Jan Kotík. Ritualisierung der Zeit* (kat. výst.), Berlin, Amerika-Haus 1975, nestr. (Přetištěno in: *Hilmar – Kotik – Kyncl* [kat. výst.], Remscheid, Stadttheater 1977, nestr.)

Jan Kotík, Wir Dissidenten, *Der Tagesspiegel*, 9. 12. 1977. (Diskusní příspěvek na Biennale „Il dissenso culturale“, Benátky 1977.)

Jan Kotík, Brief an einen Freund. Die Mitschuld der Marxisten. ...an der Stabilisierung des Kapitalismus und das heisst an den negativen Erscheinungen der heutigen Welt, *Basler Zeitung*, 1978, č. 217, 19. 8., s. 2. (O spoluvinně marxistů na stavu tohoto světa. Milý N. [Berlín, květen 1978], strojopis, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A III / 44, f. 118–125.)

J. Kotík – R. Kummer – H. Pitz, *12 Räume* (kat. výst.), Berlin 1979, 40 xeroxových kopií.

- Jan Kotík, Lützowstraße Texte, in: Raimund Kummer – Hermann Pitz (eds.), *Lützowstraße Situation* (kat. výst.), Berlin 1980, 50 xeroxových kopií, nestr. (Der Raum, 1978, přetištěno in: *Die Ecke – the Corner – le Coin* (kat. výst.), Friedberg, Edition Hoffmann 1986, s. 245.)
- Jan Kotík, Vom System zur Methode / From System to Method (prosinec 1979), in: *Kristin Gerber* (kat. výst.), Berlin, Galerie Petersen 1980, nestr.
- Jan Kotík, Arbeitsbericht (říjen 1980), in: *Jan Kotík. Komprimationen & Recelagen* (kat. výst.), Berlin, Galerie Petersen 1981, nestr.
- Jan Kotík, [Slyším-li – a asi ne pouze já – jméno Jiří Voskovec,...], in: Jiří Lederer (ed.), *...a když se řekne Voskovec*, Köln, Index 1983, s. 58, 60. (Přetištěno in: Jiří Lederer, *Když se řekne Werich a když se řekne Voskovec*, Praha, Orbis 1990, s. 163–164.)
- Jan Kotík, Artist's Statement, in: *Jan Kotík. The Painterly Object* (kat. výst.), Buffalo, Albright-Knox Art Gallery – The Buffalo Fine Arts Academy 1984, s. 6.
- Jan Kotík, Z „Neúplného kompasu“, *Svědectví* 19, 1984, č. 73, s. 127–131. (Přetištěno in: Kotík 1986 [Neúplný], s. 40, 44–45, 54, 58, 60, 63, 76–78.)
- Jan Kotík, Kunst, Kitsch und Design, in: Harry Pross (ed.), *Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmackfrage*, München, Paul List Verlag 1985, s. 123–138.
- Jan Kotík, Rudolf Valenta, in: Bénomou 1985, s. 45.
- Jan Kotík, Itinéraire artistique 1938–1980, in: Bénomou 1985, s. 90.
- Jan Kotík, Neúplný kompas, in: idem, *Neúplný kompas*, Köln, Index 1986, s. 36–85.
- Jan Kotík, [dopis pro Edition & Galerie Hoffmann ze dne 18. 7. 1985], in: *Die Ecke – the Corner – le Coin* (kat. výst.), Friedberg, Edition Hoffmann 1986, s. 146.
- Jan Kotík, Künstler in der Fremde, *Forum Loccum* 6, 1987, č. 2, s. 12–14. (Přetištěno česky [Umělci v cizině. Přednáška Jana Kotíka na 25. kulturně-politickém kolokviu, pořádaném Evangelickou akademií v Loccumu v únoru 1987] in: *Výtvarné umění*, 1996, č. 1–2, s. 238–240.)
- Jan Kotík, Poznámky k významu Emila Filly, *Proměny*, 1988, č. 25/1, s. 124–130. (Přetištěno in: *Ateliér XIII*, 2000, č. 1, s. 2.)
- Jan Kotík, Informel, *Ateliér IV*, 1991, č. 9, 2. 5., s. 2.
- Jan Kotík, Poznámky k výstavě Italského umění 1895–1952, *Ateliér IV*, 1991, č. 10, 16. 5., s. 6.
- Jan Kotík, Ardeširánova zpráva, *Literární noviny III*, 1992, č. 35, 3. 9., s. 8. (Přetištěno in: Kotík 1993 [Texty], s. 9–11. Přetištěno německy [Ardeschirans Bericht] in: *Trigon. Kunst, Wissenschaft und Glaube im Dialog*, č. 4, Berlin, Dreieck Verlag 1994, s. 278–279.)
- Jan Kotík, Milý pane Boudníku (19. 8. 1957), *Literární noviny III*, 1992, č. 40, 8. 10., s. 7.
- Jan Kotík, Královna sociálních věd? *Listy XXIII*, 1993, č. 1, s. 97–99.

Jan Kotík, Místopřísežné prohlášení (Berlín, 13. 11. 1992), in: Zdena Salivarová-Škvorecká (ed.), *Osočení. Dopisy lidí ze seznamu*, Toronto, Sixty-Eight Publishers 1993, s. 237–249. (Přetištěno in: Zdena Salivarová-Škvorecká [ed.], *Osočení. Pravdivé příběhy lidí z „Cibulkova seznamu“*, Brno, Host 2000, s. 184–193.)

Jan Kotík, *Texty, překlady a parafráze, žerty a rozhovor s Ladislavem Novákem*, Třebíč, Arca JiMfa 1993, 76 s. (Oidipus a Sfinx. Apokryfní moralita [Berlín, 1972], s. 13–18, přetištěno německy [Ödipus und die Sphinx. Apokryphe Moralität] in: *Trigon. Kunst, Wissenschaft und Glaube im Dialog*, č. 4, Berlin, Dreieck Verlag, 1994, s. 279–282. Descartes v Holandsku [1975], s. 20–22, přetištěno německy [Descartes in Holland] in: *Trigon. Kunst, Wissenschaft und Glaube im Dialog*, č. 4, Berlin, Dreieck Verlag 1994, s. 282–283. Svět kresby. Nottbohmovi [Haarlingen, červen 1970], s. 24–25, přetištěno německy [Die Landschaft der Zeichnung. An Nottbohm] in: *Trigon. Kunst, Wissenschaft und Glaube im Dialog*, č. 4, Berlin, Dreieck Verlag, 1994, s. 283–284; přetištěno in: *Jan Kotík* [katalogový list], Ostrava, Výstavní síň Sokolská 1996. Žerty. Starosti o budoucnost, s. 60, přetištěno in: Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, *Nonsense. Parafráze, paběrky, parodie, padělky*, Praha, Mladá Fronta 1997, s. 133. Žerty. Podvečer plný dění, s. 61–62, přetištěno in: *Literární noviny V*, 1994, č. 51–52, s. 15.)

Jan Kotík, Osobní úvaha o zmenšování, zjednodušování a prostředí, *Listy*, 1993, č. 4.

Jan Kotík, [Karla Teiga jsem poznal pozdě...], *Jarmark umění*, 1994, č. 9, březen, s. 17–18.

Jan Kotík, Šedesátá léta (1992), in: Nová citlivost. Sborník 1994, s. 12.

Jan Kotík, [Známe se z doby...] (Berlín, 23. 5. 1994), in: *Bonjour, Monsieur Kolář. Sborník vydaný při příležitosti osmdesátých narozenin Jiřího Koláře*, Praha, ČMVU 1994, s. 30.

Jan Kotík, Nejistoty (báseň, 1973), *Literární noviny VI*, 1995, č. 49, 7. 12., s. 8.

Jan Kotík, Poznámka ke dvěma recenzím. K Mondrianově výstavě v Haagu, *Ateliér VIII*, 1995, č. 13, s. 3.

Jan Kotík, O apriorních idejích, zkušenosti a představivosti, *Literární noviny VII*, 1996, č. 20, s. 10.

Jan Kotík, Ad Vladimír Kurfik, Čtyři německá divadla v Praze (LtN č. 37/1996), *Literární noviny VII*, 1996, č. 44, s. 2.

Jan Kotík, Pár poznámek k instalaci ve Veletržním paláci, *Ateliér IX*, 1996, č. 7, s. 6.

Jan Kotík, O významovosti a tvorbě ve výtvarném umění, *Ateliér X*, 1997, č. 13, 26. 6., s. 2.

Jan Kotík, Industrial design, *Ateliér XIII*, 2000, č. 14–15, s. 2.

Jan Kotík, K Programatismu a současnému umění, *Ateliér XIII*, 2000, č. 21, s. 2.

Jan Kotík, Od umění ke kýči, *Ateliér XIV*, 2001, č. 23, s. 2.

Jan Kotík, Zur Geschichte des Dreiecks, in: *Jan Kotík. Geschichte des Dreiecks* (kat. výst.), Berlin, Berlinische Galerie 2001, s. 9.

Publikované překlady a převody Jana Kotíka

Bruno Munari, Teoremi sull'arte. Překlad Jan Kotík, *Výtvarná práce* XII, 1964, č. 21, s. 5. (Imitace nebo deformace?, 1945; Skutečnost, 1945; Výtvarné umění, 1945; Umění a smysly, 1945; Věčné umění, 1945; Umění a hranice, 1960; Koniček.)

Bruno Munari, Teoremi sull'arte II. Překlad Jan Kotík, *Výtvarná práce* XIII, 1965, č. 1, s. 5. (Bez důvodu, 1945; Nedorozumění, Cena a hodnota, 1960; Umění a trh, 1960; Živé umění, 1960).

Hans Arp, Báseň z „redu“. Překlad Jan Kotík, *Výtvarná práce* XIII, 1965, č. 21, s. 2.

Lao-tsi, *Tao-te-ting*. Převod Jan Kotík (1962), New York – Praha, Petr Kotík – Martin Kotík, 1991, 55 s., náklad 10 výtisků.

Hans Arp, Konfigurace zázračného rohu, Vteřinová ručička, Čtyři knoflíky dvě dírky čtyři kartáče, * * *, O kousek dál. Překlady Jan Kotík, in: Kotík 1993 (Texty), s. 29–40.

Christian Morgenstern, Koule, Palmström, Koleno, Severní, Trychtýře, Kabát, Perlička, Kuře, Tanec, Fingurové, Houpací židle na opuštěné terase. Překlady Jan Kotík, in: Kotík 1993 (Texty), s. 43–53; Koule, Koleno, Trychtýře, Tanec, přetištěno in: Josef Brukner – Petr Komers (ed.), *Morgenstern v Čechách. 21 proslulých básní ve 179 českých překladech 36 autorů*, Praha, Vida vida, 1996, s. 55, 21, 11, 28.

Lao-tsi, *Tao-te-ting*. Převod Jan Kotík, Praha, Milan Mikuš 1994. Bibliofilský tisk, 60 výtisků, ilustrace: dva lepty od Jana Kotíka, obměněná verze převodu.

Kurt Schwitters, Čert v nouzi. Překlad Jan Kotík, *Literární noviny* 9, 1998, č. 48, 2. 12., s. 11.

Lao-c', *Tao-te-ting*. V převodu a s poznámkami Jana Kotíka, Praha, Galerie Jiří Švestka, Makum 2000, obměněná verze převodu.

Rozhovory s Janem Kotíkem

Jan Kotík – Karel Hetteš – Pravoslav Rada, O mezinárodní výstavě keramiky, *Výtvarná práce* X, 1962, č. 11, 21. 6., s. 6–7, 10.

Jan Kotík – Karel Hetteš – Pravoslav Rada, Rozprava o keramické výstavě II, *Výtvarná práce* X, 1962, č. 12, 10. 7., s. 8–9.

Milena Lamarová, S Janem Kotíkem o kategoriích ve výrobě, o úkolech řemesla a současné spotřební společnosti, *Umění a řemesla*, 1966, č. 1, s. II.

Marina Dinkler – Jes Petersen, (Rozhovor s Janem Kotíkem), in: *Jan Kotík. Wandobjekte und Zeichnungen* (kat. výst.), Berlin, Petersen Galerie – Galerie Marina Dinkler 1983, nestr.

Štěpán Benda, „A všichni dělají, jako by mohly existovat uzavřené systémy.“ Rozhovor s malířem Janem Kotíkem (1986), strojopis, OD ÚDU AV ČR, fond Jan Kotík, A III / 43.

Ivan Bystřina v rozhovoru s Janem Kotíkem, in: Kotík 1986 (Neúplný), s. 87–107.

Petr Volf, Kde jinde než tady! Hodinové interview s umělcem, který desetiletí šíří slávu Československa, *Mladá fronta Dnes*, 23. 12. 1989. (Přetištěno německy [Einfluß auf Berliner Generation] in: *Neue Prager Presse*, 9. 2. 1990.)

Simona Mehnert, Rozhovor s Janem Kotíkem (Berlín, červen 1989) in: *Jan Kotík* (kat. výst.), Brno, Galerie Na bidýlku 1990, zkrácená verze. (Přetištěno in: *Výběr VIII*, [1989, samizdatový sborník, edice Karla Tutschke]; *Ateliér IV*, 1991, č. 1, 10. 1., s. 2.)

Petr Volf, Návraty otce i syna, *Mladá fronta Dnes*, 31. 10. 1991.

Petr Volf, Umění? Lhostejno, kde vzniká. Rozhovor s malířem Janem Kotíkem, *Mladá fronta Dnes*, 3. 6. 1992.

Rozhovor Ladislava Nováka s Janem Kotíkem (1992), in: Kotík 1993 (Texty), s. 69–74.

Arnošt Pacola, Zrušil jsem obraz, abych zachoval malbu. Exkluzivní rozhovor s výtvarníkem, teoretikem a pedagogem Janem Kotíkem, *Region T.*, 8. 6. 1993, s. 4.

Ivan Wernisch, Jako byste to nevěděl. Rozhovor s malířem Janem Kotíkem (Berlín, červen 1995), *Literární noviny VII*, 1996, č. 37, 11. 9., s. 1, 3.

Jiří Hůla, „V evropské malbě patřím do generace informelu“, říká Jan Kotík, *Denní telegraf VI*, 1996, č. 29, 4. 9., s. 10. (Přetištěno [Jan Kotík. Umění se dělá z doby, která právě je] in: Jiří Hůla, *Rozhovory*, Praha, Dauphin 2001, s. 46–49.)

Daniela Kramerová, Rozhovor s Janem Kotíkem, in: eadem 1996 (Expo '58), s. 188–193.

Petr Volf, Náhody mají smysl, *Reflex*, 1999, č. 48, 2. 12., s. 22–24. (Přetištěno in: idem, *Picasso byl monstrum*, Praha, Primus 2001, s. 49–58.)

Katalogové stati

Zdenek Felix, in: *Jan Kotík. Arbeiten aus den Jahren 1980–1985*, Essen, Museum Folkwang 1986, s. 5.

Vilém Flusser, Jan Kotík (1987), in: *Jan Kotík. Texty 1939–1991*, Praha, Národní galerie 1992, s. 6–9. (Přetištěno in: *Ateliér V*, 1992, č. 14, 9. 7., s. 2.)

Michael Haerdter, Gruß für einen redlichen Dissidenten, in: *Jan Kotík. Arbeiten aus den Jahren 1980–1986*, Berlin, Künstlerhaus Bethanien 1986, s. 5–6.

Marianne Hoffmann, in: Jan Kotík. *Painted Objects*, London – Köln, Flaxman Gallery – Galerie Schüppenhauer 1990, s. 7–9.

Jiří Kolář, K obrazům Jana Kotíka, in: *Jan Kotík. Obrazy z let 1939–1947*, Praha, Alšova síň Umělecké besedy 1947, nestr.

Susan Krane, Jan Kotík: Other Dimensions, in: *Jan Kotík. The Painterly Object*, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery – The Buffalo Fine Arts Academy 1984, s. 7–20.

- Jiří Machalický, Proměnlivé obzory, in: *Jan Kotík 1936–1996. Kresby, koláže, grafické listy, objekty, obrazy*, Praha, Národní galerie – Galerie Pecka – Galerie Gema 1996, s. 5–10.
- Raoul-Jean Moulin, Lesen und Handeln, in: *Jan Kotík*, München, Galerie Tanit 1972, nestr.
- Raoul-Jean Moulin, in: *Jan Kotík. Painted Objects*, London – Köln, Flaxman Gallery – Galerie Schüppenhauer 1990, s. 4–6.
- Peter Nestler, Berlin und sein Künstlerprogramm, in: *Jan Kotík*, Berlin, Modern Art Galerie 1971, nestr.
- Peter Nestler, in: *Jan Kotík*, Berlin, Modern Art Galerie 1971, nestr.
- Peter Nestler, Ausstellung Jan Kotík, in: *Jan Kotík*, München, Galerie Tanit 1972, nestr.
- Ladislav Novák, Janu Kotíkovi, in: *Obrazy a sklo Jana Kotíka*, Liberec, Severočeské museum 1963, nestr.
- Marcela Pánková, O Janu Kotíkovi, in: *Jan Kotík. Obrazy 1939–1969*, Karlovy Vary, Galerie umění 1991, s. 3–8.
- Marcela Pánková, Aspekt osobního postoje, in: *Jan Kotík. Texty. 1939–1991*, Praha, Národní galerie 1992, s. 14–25.
- Marcela Pánková, Skupina 42, in: *Jan Kotík. Texty. 1939–1991*, Praha, Národní galerie 1992, s. 11.
- Jaromír Pečírka, Můj příteli Jane Kotíku,... , in: *Jan Kotík. Práce z let 1948–1956*, Praha, Galerie Československého spisovatele 1957, nestr.
- Sylva Petrová, Ars – techné Jana Kotíka, in: *Jan Kotík. Texty. 1939–1991*, Praha, Národní galerie 1992, s. 26–31.
- Arsén Pohribný, in: *Jan Kotík. Ritualisierung der Zeit* (kat. výst.) Berlin, Amerika-Haus 1975, nestr.
- Arsén Pohribný, Vom Bild zum Gemälde als „Realfaktor“, in: *Jan Kotík. Arbeiten 1970–1978*, Berlin – Bochum, Museum Bochum 1978, nestr.
- Ursula Prinz, Geometrie, Kunst, Spiel und tiefere Bedeutung, in: *Jan Kotík. Geschichte des Dreiecks*, Berlin, Berlinische Galerie 2001, s. 5–8.
- Hans-Peter Riese, Remarks of the Works of Jan Kotík, in: *Jan Kotík. The Painterly Object*, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery – The Buffalo Fine Arts Academy 1984, s. 21–31. (Přetištěno německy [Anmerkungen zum Werk von Jan Kotík] in: *Jan Kotík. Arbeiten aus den Jahren 1980–1986*, Berlin, Künstlerhaus Bethainen 1986, s. 35–64.)
- Eberhard Roters, Jan Kotík, in: *Jan Kotík. Texty 1939–1991*, Praha, Národní galerie 1992, s. 32–47.
- Lucie Schauer, Doppelte Brechung der Illusion, in: *Jan Kotík. Arbeiten aus den Jahren 1980–1985*, Essen, Museum Folkwang 1986, s. 7–9.

Petr Spielmann, (Jan Kotík, životopisná data), in: *Jan Kotík. Arbeiten 1970–1978*, Bochum, Museum Bochum 1978, nestr.

Petr Spielmann, Osmdesátá léta v tvorbě Jana Kotíka, in: *Jan Kotík. Texty. 1939–1991*, Praha, Národní galerie 1992, s. 48–50.

František Stehlík, Obrazy a sklo Jana Kotíka, in: *Obrazy a sklo Jana Kotíka*, Liberec, Severočeské museum 1963, nestr.

Jiří Švestka, 90. léta: kresby a malířské objekty, in: *Jan Kotík*, Praha, Poslanecká sněmovna Parlamentu České republiky 2003, nestr.

Ludmila Vachtová, in: *Obrazy Jana Kotíka z let 1955–1961*, Jihlava, Oblastní galerie Vysočiny 1965, nestr.

Ludmila Vachtová, in: *Jan Kotík. Malby a koláže z let 1963–65*, Praha, Galerie bratří Čapků 1966, nestr.

Ludmila Vachtová, in: Jan Kotík. *Malby, tabule, malby v prostoru, koláže a montáže z let 1962–1966*, Karlovy Vary, Galerie umění 1967, nestr.

Ludmila Vachtová, in: *Jan Kotík. Práce z let 1939–1968*, Praha, výstavní síň Mánes 1968, nestr.

Jiří Valoch, in: *Jan Kotík. Práce z osmdesátých let*, Brno, Dům umění 1991, nestr.

Jiří Valoch, Poznámky k dílu J. K., in: *Jan Kotík 1936–1996. Kresby, koláže, grafické listy, objekty, obrazy*, Praha, Národní galerie – Galerie Pecka – Galerie Gema 1996, s. 11–25.

Jiří Valoch, Laudatio auf Jan Kotík, in: *Jan Kotík. Fred Thieler Preis für Malerei 1997*, Berlin, Berlinische Galerie 1997, s. 6–16.

Jiří Valoch, in: *Česká kresba 9. Jan Kotík*, Karlovy Vary, Galerie umění 1997, nestr.

Rolf Wedewer, in: *Jan Kotík*, Berlin, Modern Art Galerie 1971, nestr.

Studie, recenze výstav, časopisecké a novinové články

1937

E. F. Burian, První „Salon na chodbě“, *Program D 38*, 1937–1938, č. 2, 24. 9. 1937, s. 45–47.

1940

Jindřich Chaloupecký, Svět, v němž žijeme, *Program D 40*, 1939–40, č. 4, 8. 2. 1940, s. 88–89.

Miroslav Míčko, Mladí výtvarníci v D 40, *Brázda 3*, 1940, č. 11, 13. 3., s. 127–128.

Fabry, Surrealistické podhoubí se opět rozrůstá. Výstava „obrazů“ v D 40, *Vlajka X*, 1940, č. 63, 17. 3., s. 7.

kot. [Jiří Kotalík], Tvář mladého umění, *A-Zet*, 1940, č. 103, 30. 5., s. 4.

Jiří Kotalík, Tvář mladého umění. K výstavě „Mladí“, pořádané Listem mladých v melantrišské mansardě, *Studentský časopis* 19, 1939–1940, č. 10, 10. 6. 1940, s. 311–313.

1941

kot. [Jiří Kotalík], V saloně Výtvarné dílo profily mladých výtvarníků, *A-Zet* 13, 1941, č. 37, 25. 2., s. [4]. (Zkrácená verze přetištěna in: Pešat – Petrová 2000, s. 94.)

om [Otokar Mrkvička], Konfrontace. Výstavka skupiny malířů a sochařů v salonu Výtvarné dílo, *Lidové noviny* 49, 1941, č. 107, 28. 2., s. 7. (Zkrácená verze přetištěna in: Pešat – Petrová 2000, s. 95.)

1945

Jindřich Chalupecký, Mladí malíři, *MY* 45, č. 5, s. 5.

Jaroslav Pecháček, Skupina 1942, *Národní osvobození* XVI, 1945, č. 102, 13. 9., s. 3.

Jaroslav Pecháček, Konfrontace II, *Národní osvobození* XVI, 1945, č. 136, 24. 10., s. 3.

J. Tomeš, Skupina 1942, *Rovnost*, 1945, č. 108, s. 3.

J. Tomeš, Konfrontace 2, *Rovnost*, 1945, č. 133, s. 3.

V. Prádler, Malířské konfrontace, *Stráž severu* I, 1945, s. 3.

1946

Jan Kotík vystavuje v Alšově síni v Umělecké besedě, *Svět v obrazech* II, 1946, č. 39, 6. 10.

Pchč. [Jaroslav Pecháček], Hosté Hollara, *Národní osvobození* XVII, 1946, č. 16, 19. 1., s. 3.

František Doležal, Členská výstava Umělecké besedy, *Národní osvobození* XVII, 1946, č. 297, 28. 12., s. 5.

Jiří Kolář, Přátelé, *Život* 20, 1946–1947, č. 4–5, říjen 1946, s. 129–132.

Jiří Kotalík, Několik poznámek o Skupině 1942, *Život* XX, 1946–1947, č. 4–5, říjen 1946, s. 113–116, 125–126.

1947

Jiří Kotalík, Moderní československé malířství. Esej o jeho provenienci, předpokladech, vývoji, současném rozlivu a perspektivách, *Československo* II, 1946–47, č. 3, s. 200, 202–204. (Zkrácená verze přetištěna in: Pešat – Petrová 2000, s. 32.)

vh, Malíř všedního života, *Mladá fronta* (středočeské vydání), 6. 12. 1947, s. 5.

(Mí), Obrazy, v nichž stroj vítězí nad člověkem. Výstava Jana Kotíka, *Práce* (Praha), 12. 12. 1947.

zmz., Na okraj obrazů Jana Kotíka, *Lidová demokracie* (Praha), 20. 12. 1947.

František Doležal, Obrazy Jana Kotíka z let 1939–47, *Národní osvobození XVIII*, 1947, č. 290, 13. 12., s. 5.

Ludvík Kundera, O výstavě moderního československého umění v Luzernu, *Rovnost*, 1947, č. 228, 30. 9., s. 5.

J. B. Souček, Výstava Umělecké besedy ve Zlíně, *Rovnost*, 1947, č. 238, s. 6.

1948

J. B. Souček, účastníci letošního Zlínského salónu, *Rovnost*, 1948, č. 202, s. 4.

Jiří Kolář, Pařížské dny, *Život XXI*, 1948, č. 3, 15. 6., s. 71.

1949

Vojtech Tilkovský, Textilie Ludvíka Másla, *Tvar II*, č. 5–6, 1949, s. 186–188.

Jaroslav Volejník, Rozhovor s Janem Kotíkem, *Hollar XXI*, 1949, s. 132–134.

1954

František Dvořák, Členská výstava SČUG Hollar, *Výtvarná práce II*, 1954, č. 3, 12. 2., s. 6.

1955

Josef Vydra, Výsledky práce Škrdlovické huti, *Tvar VII*, 1955, č. 2, s. 42–55.

Jana Hofmeisterová, Jan Kotík: Tradice a kultura československé výroby, *Výtvarné umění V*, 1955, č. 7–8, s. 384.

R., Jan Kotík: Tradice a kultura československé výroby, *Tvar VII*, 1955, č. 3, s. IX.

Zdeněk Severa, Tři výstavy soudobého skla, *Tvar VII*, 1955, č. 10, s. 304–314, 322.

1956

Bedřich Votruba, Přátelům malířům a ostatním, *Výtvarná práce IV*, 1956, č. 10, 20. 6., s. 7.

LH, Tvar o orientálním umění, *Výtvarná práce IV*, 1956, č. 11, 6. 7., s. 6.

Jan Vaněk, Diskuse o užitém umění, *Výtvarná práce IV*, 1956, č. 11, 6. 7., s. 6.

Josef Raban, Diskuse o užitém umění, *Výtvarná práce IV*, 1956, č. 11, 6. 7., s. 6.

Antonín Kybal, Diskuse o užitém umění, *Výtvarná práce IV*, 1956, č. 11, 6. 7., s. 6.

O. Nečas, Diskuse o užitém umění, *Výtvarná práce IV*, 1956, č. 12, 27. 7., s. 7.

J. Medková, Diskuse o užitém umění, *Výtvarná práce IV*, 1956, č. 12, 27. 7., s. 7.

Karel Honzík, Diskuse o užitém umění, *Výtvarná práce IV*, 1956, č. 13–14, 5. 9., s. 7.

Otakar Mrkvička, Diskuse o užitém umění, *Výtvarná práce* IV, 1956, č. 13–14, 5. 9., s. 7.

Gustav Virág, Diskuse o užitém umění, *Výtvarná práce* IV, 1956, č. 15–16, 3. 10., s. 4.

1957

Karel Hetteš, Jan Kotík neboli snažení o současný výtvarný projev, *Tvar* IX, 1957, č. 3, s. 82–92.

Jaromír Pečírka, K výstavě Jana Kotíka, *Kultura* I, 1957, č. 16, s. 5.

Josef Císařovský, Ještě k výstavě Jana Kotíka, *Kultura* I, 1957, č. 17, s. 6.

Hermann Exner, Gläser von Jan Kotík, *Bildende Kunst*, 1957, č. 12, s. 241–242.

Josef Rybák, Umění životní pravdy nebo libovůle? K recidivám nenávratných včerejšků v našem současném výtvarném umění, *Rudé právo* 37, 1957, č. 103, 13. 4., s. 3.

Jiří Kotalík, Glosy o malířství a pražských výstavách, *Literární noviny*, Praha 1957, č. 6.

Luděk Novák, K výstavě Jana Kotíka, *Výtvarná práce* V, 1957, č. 8, 27. 4., s. 9–10.

Luboš Hlaváček, Ještě o Janu Kotíkovi. (Příspěvek do diskuse), *Výtvarná práce* V, 1957, č. 10, 24. 5., s. 5–6.

Red., Redakční doslov k diskusnímu článku L. Hlaváčka, *Výtvarná práce* V, 1957, č. 10, 24. 5., s. 6.

Emanuel Poche, Naše sklo v Miláně, *Kultura* I, 1957, č. 35, s. 3.

Josef Raban, Organizační zabezpečení práce průmyslových výtvarníků, *Výtvarná práce* V, 1957, č. 2, 15. 2., s. 1–2.

Karel Hetteš, Výstava uměleckých řemesel, *Výtvarná práce* V, 1957, č. 11, 7. 6., s. 3.

Emanuel Poche, Československo na XI. Triennale v Miláně, *Výtvarná práce* V, 1957, č. 18, 21. 9., s. 1–2.

Karel Hetteš, Poučení z milánského Triennale, *Výtvarná práce* V, 1957, č. 23, 6. 12., s. 1–2.

Jiří Padrta, Umění nezobrazující a neobjektivní, jeho počátky a vývoj, *Výtvarné umění* VII, 1957, s. 175.

Z činnosti ústředního výboru svazu, *Výtvarná práce* V, 1957, č. 1, 2. 2., s. 2.

1958

Josef Rybák, O uměníčku pod poklopem, *Rudé právo* XXXVIII, 1958, č. 143, 25. 5., s. 2.

Jindřich Santar, ČSR na světové výstavě v Bruselu, *Kultura* II, 1958, č. 12, 20. 3., s. 6–7.

Emanuel Poche, Výsledky naší expozice na Triennale, *Výtvarná práce* VI, 1958, č. 6, 5. 4., s. 12.

Miroslav Lamač – Jiří Padrta, Úspěch čs. výtvarníků v Bruselu, *Výtvarná práce* VI, 1958, č. 13–14, 24. 7., s. 3, 14.

Brusel. Ceny Světové výstavy, *Výtvarná práce* VI, 1958, č. 18, 25. 10., s. 6–8.

Josef Raban, Bilance 1958, *Výtvarná práce* VI, 1958, č. 22, 23. 12., s. 12.

Zhodnocení výstavy „Bilance 58“, *Výtvarná práce* VI, 1958, č. 25–26, 16. 1. 1959, s. 12.

František Cubr – Josef Hrubý – Zdeněk Pokorný, Československý pavilon a expozice na Světové výstavě v Bruselu, *Architektura ČSR* XVII, 1958, s. 664–671.

Alois Fišárek, K výtvarným dílům v československém pavilonu na světové výstavě v Bruselu 1958, *Architektura ČSR* XVII, 1958, s. 672–683.

Miroslav Míčko, O našem úspěchu v Bruselu, *Výtvarné umění* VIII, 1958, č. 10, s. 434–445.

1959

IV. celostátní přehlídka československého výtvarného umění, *Výtvarná práce* VII, 1959, č. 5, 24. 3., s. 1–2.

Pavel Hlava, Naše sklo v Moskvě, *Výtvarná práce* VII, 1959, č. 16, 7. 9., s. 3–6.

H-š [Karel Hetteš], Československo v Corningu na mezinárodní výstavě moderního skla, *Výtvarná práce* VII, 1959, č. 16, 7. 9., s. 12.

Karel Hetteš, O problémech užitkového skla, *Výtvarná práce* VII, 1959, č. 22, 16. 11., s. 6–7.

Jiří Šetlík, The first Anniversary of the Session of the International Juries at the Brussels World Exhibition, *Czechoslovak Glass Review* XIV, 1959, č. 6, s. 6–9.

1960

Dore Ashton, News from behind the iron Curtain, *ARTnews* (New York) LIX, 1960, č. 7, listopad, s. 31, 58–60.

Ludmila Vachtová, Cinque pittori cecoslovacchi, *La Biennale di Venezia* X, 1960, č. 39, s. 29–31.

Miroslav Míčko, 12. Triennale di Milano, *Kultura* IV, 1960, č. 31, 4. 8., s. 8.

Výsledky výtvarné soutěže k 15. výročí zrodu lidově demokratické ČSR, *Výtvarná práce* VIII, 1960, č. 9–10, 17. 5., s. 1–4.

VF., Náš úspěch v Kanadě, *Výtvarná práce* VIII, 1960, č. 13, 4. 7., s. 12.

Hodnocení výsledků IV. přehlídky, *Výtvarná práce* VIII, 1960, č. 14, 18. 7., s. 3.

rm, Užitě umění a průmyslové výtvarnictví ze soutěže k 15. výročí osvobození, *Výtvarná práce* VIII, 1960, č. 15, 1. 8., s. 1–2.

Jan Tomeš, XII. Triennale v Miláně, *Výtvarná práce* VIII, 1960, č. 18, 29. 9., s. 1, 2, 10.

Jan Tomeš, Trienále 1960. Československá účast, *Výtvarná práce* VIII, 1960, č. 19, 13. 10., s. 2.

Zdeněk Pokorný, Výstava Československo 1960 v Moskvě, *Výtvarné umění* X, 1960, č. 7, s. 287–294.

Dušan Šindelář, Ke společenské funkci současného výtvarného umění, *Plamen* II, 1960, č. 6, s. 13–21.

R. Rouček, K členské výstavě v Hollaru, *Hollar XXXI*, 1960, s. 115.

1961

Anna Fárová, Jan Kotík, in: Jan Řezáč (ed.), *Pražské ateliéry*, Praha, Nakladatelství československých výtvarných umělců 1961, s. 35–36.

Josef Raban, XII. Triennale, *Tvar* XII, 1961, č. 1, s. 1–4.

Karel Hetteš, Bilance 1960, *Výtvarná práce* IX, 1961, č. 4, 28. 2., s. 5–6.

Pierre Restany, Prague, *Das Kunstwerk* (Stuttgart), 1961, č. 14, únor, s. 23–25.

1962

Karel Hetteš, Sklo v monumentálním umění, *Výtvarná práce* X, 1962, č. 5, 30. 3., s. 1, 6–7.

Kž, Podnětná výstava, *Výtvarná práce* X, 1962, č. 14, 18. 8., s. 7–8.

Luboš Hlaváček, Skupina 42, *Výtvarná práce* X, 1962, č. 15, 31. 8., s. 9.

1963

Ludmila Vachtová, Jan Kotík v Liberci, *Výtvarná práce* XI, 1963, č. 11–12, 19. 7., s. 16.

Miroslav Lamač, O jedné oblasti výtvarné tvorby, *Literární noviny* XII, 1963, č. 28, 13. 7., s. 7.

Karel Hetteš, Liberecká výstava Jana Kotíka, *Tvar* XIV, 1963, č. 7, s. 220–224, XXXIII.

Karel Hetteš, Bilance tří Bilancí, 1958–1963, *Tvar* XIV, 1963, s. 204–213.

Luboš Hlaváček, Bilance a výhledy, *Kulturní tvorba* I, 1963, č. 16, 18. 4., s. 10.

Jiří Kotalík, Umělci města. K retrospektivní výstavě Skupiny 42 v Mánesu, *Kulturní tvorba* I, 1963, č. 28, 11. 7., s. 6.

Jiří Kotalík, Obrazy a sklo Jana Kotíka. K výstavě v Severočeském muzeu v Liberci, *Kulturní tvorba* I, 1963, č. 32, 8. 8., s. 14.

Jiří Padrta, Rychnov 1963, *Kulturní tvorba* I, 1963, č. 37, 12. 9., s. 13.

Naši umělci pro Paříž, *Výtvarná práce* XI, 1963, č. 2, 27. 2., s. 4.

Karel Hetteš, *Bilance 1962–63*, *Výtvarná práce XI*, 1963, č. 6, 28. 4., s. 3.

Miroslav Míčko, *Skupina 42 po patnácti letech*, *Výtvarná práce XI*, 1963, č. 11–12, 19. 7., s. 3–4.

Red., *Rychnov 1963*, *Výtvarná práce XI*, 1963, č. 15–16, 7. 9., s. 1, 3.

Jiří Šetlík, *Skupina 42*, *Literární noviny XII*, 1963, č. 26, 29. 6., s. 8.

Miroslav Lamač, *Svět obrazu a obraz světa*, *Literární noviny XII*, 1963, č. 32, 10. 8., s. 1, 3.

Miroslav Lamač, *Rychnov 1963*, *Literární noviny XII*, 1963, č. 33, 17. 8., s. 5.

Stanislav Richter, *Vitráž a její výtvarná podstata*, *Výtvarné umění XIII*, 1963, č. 1, s. 1–13.

Karel Hetteš, *O umění našeho řezaného skla*, *Výtvarné umění XIII*, 1963, č. 6–7, s. 244–259.

Olga Macková, *K výstavě 100 let Umělecké besedy*, *Výtvarné umění XIII*, 1963, č. 8, s. 317–327.

Luboš Hlaváček, *Skupina 42*, *Výtvarné umění XIII*, 1963, č. 9–10, s. 384–401.

1964

Jindřich Chaloupecký, *O akademismu a moderním umění. Dopis Janu Kotíkovi*, *Výtvarná práce XII*, 1964, č. 7, 30. 4., s. 6.

Sjezd Svazu československých výtvarných umělců. *Nové ústřední orgány SČSVU*, *Výtvarná práce XII*, 1964, č. 23, s. 1–5.

Jiří Kotalík, *Názory a hodnoty*, *Kulturní tvorba II*, 1964, č. 8, 20. 2., s. 3.

Miroslav Míčko, *XXXII. Biennale di Venezia*, *Literární noviny XIII*, 1964, č. 31, 1. 8., s. 8–9.

Petr Wittlich, *Grafikové současné střední generace*, *Hollar XXIII*, 1964, č. 3–4, s. 117–126.

Eva Petrová, *Mýtus civilizace v obrazech malířů Skupiny 42*, *Umění XII*, 1964, č. 43, s. 231–253.

Jindřich Chaloupecký – Miroslav Míčko – Jiří Padrta – Jiří Šmíd – Miroslav Lamač – Luděk Novák, *Diskuse k výstavě Umělecké besedy*, *Výtvarná práce XII*, 1964, č. 2, 29. 2., s. 1–3, 10.

1965

Zdeněk Felix, *Malířovo ohlédnutí*, *Výtvarná práce XIII*, 1965, č. 21, s. 6–7.

Karel Hetteš, *Keramika moderních malířů a sochařů*, *Výtvarné umění XV*, 1965, č. 2, s. 74–81.

Vladislav Stanovský, *O světovosti našeho výtvarného umění*, *Kulturní tvorba III*, 1965, č. 10, 11. 3., s. 4–5.

Jiří Padrta, Pohled zpátky, *Kulturní tvorba* III, 1965, č. 35, 2. 9., s. 13.

Luděk Novák, České malířství po roce 1945, *Umění* XIII, 1965, č. 4, s. 325–351.

Luboš Hlaváček, Dvacetiletí grafického projevu, *Umění* XIII, 1965, č. 4, s. 352–373.

-Ji-, Dědictví Cobry: osvobození instinktu, *Výtvarná práce* XIII, 1965, č. 23, s. 8–9.

Luděk Novák, Tvůrčí programy českého malířství po roce 1945, *Výtvarné umění* XV, 1965, č. 4–5, s. 168–184.

Jan Baleka, Rychnov 65 nebude, *Výtvarná práce* XIII, 1965, č. 8, s. 10.

1966

Miroslav Lamač, Nové obrazy Jana Kotíka, *Literární noviny* XV, 1966, č. 8, 19. 2., s. 5.

Jiří Padrta, Nová formálnost a obsahovost v obrazech Jana Kotíka, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 5, 17. 3., s. 4–5.

Ludmila Vachtová, Na okraji, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 6–7, s. 346–354.

Miroslav Míčko, Profil jedné generace, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 6–7, s. 261–270.

Bohumír Mráz, Posurrealistický okruh pražské umělecké školy, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 6–7, s. 312–325.

Jan Horký, Materiál v soudobém umění, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 5, s. 234–240.

Jiří Kotalík, Obraz a písmo, *Kulturní tvorba* IV, 1966, č. 7, 17. 2., s. 4–5.

Luboš Hlaváček, Lesklý mnohostěn, *Kulturní tvorba* IV, 1966, č. 10, 10. 3., s. 13.

Jan Baleka – Rudolf Chadraba, Co je aktuální, *Kulturní tvorba* IV, 1966, č. 40, 6. 10., s. 13.

Luboš Hlaváček, Dosud nejlepší. K nové instalaci moderní sbírky Národní galerie, *Kulturní tvorba* IV, 1966, č. 49, 8. 12., s. 12.

Miroslav Lamač, Obraz a písmo, *Literární noviny* XV, 1966, č. 4, 22. 1., s. 10.

Miroslav Lamač, Koláž v současném českém umění, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 6–7, s. 355–361.

Arsen Pohribný, Znaky a písmo v obrazech, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 4, 3. 3., s. 4.

Karel Hetteš, Sklo a skláři. K situaci našeho sklářství, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 8, 28. 4., s. 1, 7.

Ludmila Vachtová, Müncher Maibock, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 12, s. 12.

Pierre Restany, Pařížská sezóna, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 13, 7. 7., s. 12.

Jindřich Chaloupecký, K čemu je umění, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 16, 18. 8., s. 1.

Ludmila Vachtová, Commedia dell'arte, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 16, s. 3, 7.

Diskuse k Jarní výstavě, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 15, 4. 8., s. 1, 3–4.

Miroslav Lamač, Aktuální tendence, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 22, 3. 11., s. 1, 3.

Karel Hetteš, Úvahy o vývoji našeho užitého umění a průmyslového výtvarnictví, *Tvar* XVII, 1966, s. 204–224.

Hy, Die westliche Moderne wird nachgeholt. Tschechoslowakische Gegenwartskunst in der Akademie, *Der Kurier / Der Tag* (Berlin), 16. 7. 1966.

Lucie Schauer, Landschaften aus Poesie. Ausstellung tschechoslowakischer Künstler in der Berliner Akademie, *Die Welt* (Berlin), 20. 7. 1966.

1967

Ludmila Vachtová, Okolo Jana Kotíka, *Výtvarné umění* XVII, 1967, č. 7, s. 313–322.

Pierre Restany, Che cosa fanno oggi gli artisti a Praga. Sisyphe sans Kafka serait Promethee, *Domus* (Milan), 1967, č. 450, květen, s. 50–54. (Český překlad úryvku přetištěn in: *Výtvarné umění* XVIII, 1968, č. 1–2, s. 89.)

Alena Adlerová, Bilance 66, *Tvar* XVIII, 1967, č. 1, s. 7–28.

My v Montrealu 67, *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 6, 23. 3., s. 1, 7.

Montrealský součet [Rozhovor Jiřího Šetlíka s Františkem Cubrem, Josefem Hrubým a Zdeňkem Pokorným], *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 21, 19. 10., s. 1, 3.

Kronika. Československé umění přítomnosti [kritické ohlasy ze západoněmeckého tisku], *Výtvarné umění* XVII, 1967, č. 1, s. 44–45.

Alexej Kusák, Hovory 22. Hovoří: Vladimír Boudník, grafik 43 let, *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 26, 28. 12., s. 6–7. (Přetištěno in: *Literární noviny* 3, 1992, č. 40, 8. 10., s. 7.)

1968

Jiří Padrta, Jan Kotík, *Literární listy* I, 1968, č. 19, 4. 7., s. 10. (Přetištěno in: *Jan Kotík. Obrazy 1939–1969* (kat. výst.), Karlovy Vary, Galerie umění 1991, s. 10–11.)

Zdeněk Felix, Přehled výstav. Praha. Jan Kotík, *Výtvarná práce* XVI, 1968, č. 14, s. 4–5.

Jana Hofmeisterová, Malířský dialog Jana Kotíka, *Večerní Praha*, 2. 7. 1968.

Libuše Brožková, Malíř a světovost, *Kulturní tvorba* IV, 1968, č. 26, 27. 6., s. 12.

Eva Bužgová, Jan Kotík vystavuje, *Lidová demokracie*, 6. 7. 1968.

Jiří Šmíd, Podnětný neklid. K souborné výstavě Jana Kotíka v pražském Mánesu, *Rudé právo*, 9. 7. 1968.

Jana Hofmeisterová, Od příběhů k Anatomii MUDr. Tulpa, *Reportér*, 1968, č. 28, 10.–17. červenec, s. 27.

Dagmar Hubená, „...Aby obraz sestoupil do prostoru“, *Práce*, 23. 6. 1968.

Jiří Padrta, K situaci, *Výtvarné umění XVIII*, 1968, č. 1–2, s. 69–81.

Kronika. Současné československé umění ve Stockholmu, *Výtvarné umění XVIII*, 1968, č. 1–2, s. 82–83.

Naše umění očima zahraničních kritiků, *Výtvarné umění XVIII*, 1968, č. 1–2, s. 89–94.

Igor Zhoř, Přehled výstav. Praha. Nová citlivost, *Výtvarná práce XVI*, 1968, č. 7, s. 5.

Jan Kříž, Přehled pražských výstav. Nová citlivost, *Výtvarná práce XVI*, 1968, č. 16–17, s. 6–7.

Miroslav Lamač, Zeitgenössische tschechische Kunst, *Neue Züricher Zeitung*, 1968, č. 258, 28. 4., s. 53.

František Vizner, Cesty hutnického skla, *Umění a řemesla*, 1968, č. 4, s. 146–153.

1969

(šH), O užitečnosti věcí, *Mladá fronta* (Praha), 4. 10. 1969, s. 4.

Kronika. Souborná výstava Jana Kotíka v pražském Mánesu, *Umění XVII*, 1969, s. 213.

Úspěchy čs. výtvarných umělců v zahraničí, *Výtvarná práce XVII*, 1969, č. 1–2, 25. 4., s. 2.

Karel Hetteš, Po Bruselu a Montrealu Osaka, *Umění a řemesla*, 1969, č. 1, s. 20–25.

Raoul-Jean Moulin, L'art tchèque actuel chez Renault, *Les Lettres Françaises* (Paris, 1969), červenec, s. 30.

Miroslav Míčko, L'avantgarde tchécoslovaque. Le Groupe 42, *Les Lettres Françaises* (Paris, 1969).

1970

B. M., Achille Perilli, *Výtvarná práce XVIII*, 1970, č. 15, s. 5.

Park Henriho Matisse v Chatillon-des-arts, *Výtvarná práce XVIII*, 1970, č. 23, s. 7, (anotace).

1971

Lucie Schauer, Unstillbarem Farbrausch erlegen. Zwischen Kalkulation und Improvisation: Arbeiten Jan Kotiks, *Die Welt*, 23. 2. 1971.

Camilla Blechen, Objekte mit Gebrauchsanweisung. Werke von Jan Kotik im Berliner „Haus am Lützowplatz“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13. 3. 1971, s. 8.

Lucie Schauer, Jan Kotiks Collagen – Zauber, *Die Welt*, 1971.

Karel Hetteš, Nejsoučasnější současné české sklo, *Tvar XXI*, 1971, s. 193–224.

1972

Jean-Raoul Moulin, Jan Kotik: lecture et manipulation, *Les Lettres françaises* (Paris), 1972, č. 1455, říjen, s. 28.

Elisabeth Müller, Die Zeit ist im Schrank, *Abendzeitung* (München), 19. 12. 1972.

1973

Wolfgang Långsfeld, Anfassen gestattet. Objekte von Jan Kotik in der Münchner Galerie Tanit, *Süddeutsche Zeitung*, 9. 1. 1973.

r. m.-m., Genageltes, Gestanztes und Geklebtes. Neu: Die Galerie Tanit im Lehel, *Münchner Merkur*, 20. 1. 1973.

1974

H. K., Konsum und Verbrauch, *Volksstimme* (Wien), 12. 10. 1974.

öt., Amoralisches Marketing?, *Basler Nachrichten*, 14. 11. 1974.

1975

Heinz Schilling, Glücklicher durch schönere Formen. Jan Kotik: „Konsum oder Verbrauch“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23. 1. 1975.

Erika Lippki, Rätselhafte Zeiten. Der Tscheche Jan Kotik im Amerika-Haus, *Der Tagesspiegel*, 23. 4. 1975, s. 4.

Hans-Gert Braun, Jan Kotik: Konsum oder Verbrauch, *Jahrbuch der Absatz- und Verbrauchsforschung* (Berlin), č. 2, 1975, s. 215.

1976

Gerhard Huber, Jan Kotik: Konsum oder Verbrauch, *Mitteilungsdienst der Verbraucherzentrale Nordrhein-Westfalen* (Düsseldorf), listopad 1976.

1977

Arsén Pohribný, [Jan Kotik] [Darmstadt, duben 1975], *Schwarz auf Weiss. Dokumentation über visuelle Operationen* (Düsseldorf), 1977, č. 4, listopad, nestr.

Axel Behr, Eine Ausstellung, die starre Denkungsweisen aufbrechen soll. Bilder und Objekte von drei Exil-Tschechen im Stadttheater Remscheid, *Remscheider General-Anzeiger*, 17. 12. 1977.

Bernard Lamarche-Vadel, De supports-surfaces à l'abstraction analytique, *Opus International*, 1977, č. [61–62].

1979

Barbara Schnierle, Raum Projekte, *Tip*, 1979, č. 11, 25. 5.–7. 6., s. 52.

Angelika Stepken, Kunst ohne Frack. Poesie der Einfachheit: Jan Kotiks Elementar-Objekte in der Orangerie, *Der Abend*, 17. 11. 1979, s. 6.

Ernst Busche, Kunst hat mit Freiheit zu tun. Retrospektive Jan Kotik in der Charlottenburger Orangerie, *Der Tagesspiegel*, 20. 11. 1979.

Hans-Peter Riese, Kunst des Objekts, Kunst zum Anfassen. Jan Kotik in der Orangerie Berlin, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. 12. 1979.

1980

zmz [M. Zenger], Výtvarným životem, *Lidová demokracie*, 1. 5. 1980.

1981

Erika Lippki, Nicht einzuordnen. Jan Kotik in der Galerie Petersen, *Der Tagesspiegel*, 31. 1. 1981.

Fleischmann, Skoda, Kyncl, Kotik, Preissig, *Revue K* (Paříž), březem 1981, nestr.

1982

Werner Langer, Berlin als Basis. „Kunstquartier“ – Eine Ausstellung ausländischer Künstler, *Tagesspiegel*, 16. 5. 1982.

Heinz Ohff, Trendwende zur Kontinuität? Die diesjährige Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, *Der Tagesspiegel*, 1. 9. 1982.

Hans-Peter Riese, Triumph der Altmeister. Der Deutsche Künstlerbund in Düsseldorf, *Die Zeit*, 1982, č. 37, 10. 9.

1983

Bernhard Schulz, Augenreiz mit Hintersinn. Jan Kotik bei Petersen und Marina Dinkler, *Der Tagesspiegel*, 7. 4. 1983.

1984

Karel Trinkewitz, Nonverbální fenomenologie ducha. (Dílo Jana Kotíka), *Obrys* (Mnichov), 1984.

Anthony Bannon, Abstract Spontaneity of Kotik Reveals an Exquisite Control, *The Buffalo News*, 28. 1. 1984.

Hans Schwab-Felisch, Kitsch als Ausbeutung der Seelen. Eine Geschmacksfrage – sozial und politisch betrachtet / Seminar in Weiler, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15. 9. 1984.

1986

Květoslav Chvatík, O Janu Kotíkovi a českém moderním umění, in: *Kotík 1986 /Neúplný/*, s. 5–35.

Arsén Pohribný, (Jubilejní) koláž pro malíře Jana Kotíka, *Listy II*, 1986, únor, s. 52–54.

Raumgreifende Bilder, *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 1986, č. 119, 24. 5.

Ludwig Wintzenburg, Kotik, Farbe und der Raum. Ein Künstler und zwei Ausstellungen, *Neue Rhein Zeitung*, 1986, č. 119, 24. 5.

M.K., Vorstoß von der Fläche zum Raum. Jan Kotik in der Galerie Schüppenhauer, *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 1986, č. 125, 2. 6.

Manfred Krause, Spiel der Formen. Folkwang-Museum: Werke von Jan Kotik, *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 1986, č. 132, 10. 6.

Thomas Strauss, Botschaft vom schöpferischen Ich. Hinweis auf den siebzigjährigen tschechischen Exilkünstler Jan Kotík / Ausstellungen in Essen, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1986, č. 145, 27. 6., s. 27.

Thomas Strauss, Malerei als methodische Bekehrung, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1986, č. 146.

Peter Funken, Ein Heimatloser zwischen allen Stilen. Drei mal Jan Kotik, *Zitty Berlin*, 1986, č. 26, s. 55.

Heinz Ohff, Dynamiker und Skeptiker. Retrospektive Jan Kotik zum 70sten an drei Orten, *Der Tagesspiegel*, 1986, č. 12526, 6. 12., s. 4.

Annette Schäfer, Nase im Wind. Dreimal Jan Kotik zum 70., *Die Tageszeitung*, 16. 12. 1986.

Jindřich Chaloupecký, Proč byla Skupina 42, *Revue K* (Paříž), 1986. (Přetištěno in: *Jan Kotík. Texty 1939–1991* (kat. výst.), Praha, Národní galerie 1992, s. 12–13.)

Jan Kříž, Čtyřicátá léta v tvorbě Josefa Istlera, *Umění XXXIV*, 1986, s. 202–210.

1988

j. s., Lenin und der Clown. Tschechische Künstler im Kulturzentrum Ingis, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 1988, č. 234, 6. 10. s. 39.

Raimund Stecker, Die Zeit danach... Sieben Künstler-Emigranten aus der Tschechoslowakei treffen sich in Köln, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1988, č. 245, 20. 10., s. 31.

1989

Peter Schuck, Jan Kotik, Flaxman Gallery, *Contemporanea*, 1989, listopad, s. 92–93.

Petr Volf, Výtvarné peripetie. O minulosti i současnosti výtvarného umění hovoříme s akademikem J. Kotalíkem, *Mladá fronta*, 8. 12. 1989.

(vo), Skupina 42, *Mladá fronta*, 20. 12. 1989.

1990

Jaroslav Vanča, Nový rok v pražských galeriích, *Zemědělské noviny*, 13. 1. 1990.

Pavel Štěpánek, Skupina 42 v NG, *Ateliér III*, 1990, č. 2, 22. 1., s. 4.

Petr Volf, Einfluss auf Berliner Generation, *Prager Presse*, 1990, č. 6, 9. 2., s. 5.

Jaromír Zemina, Nová expozice Národní galerie. České umění 1908–1968. Osobnosti a hodnoty, *Ateliér III*, 1990, č. 25, 10. 12., s. 1–2.

1991

Arsén Pohribný, Jan Kotík se vrací, *Ateliér IV*, 1991, č. 1, 10. 1., s. 8.

Mahulena Nešlehová, Poznámka k výstavě, *Ateliér IV*, 1991, č. 2, 24. 1., s. 5.

Radek Horáček, Malba v prostoru, *Rovnost* (Brno), 30. 1. 1991.

Milan Knížák, Dvě výstavy, *Ateliér IV*, 1991, č. 5, 7. 3., s. 5.

Petr Wittlich, Jak si sáhnout na podstatu, *Ateliér IV*, 1991, č. 5, 7. 3., s. 5.

Jiří Soukup, Malíř Jan Kotík v Galerii moderního umění, *Hradecký kurýr*, 12. 3. 1991.

Jiří Soukup, Výtvarník světového významu, *Pochodeň* (Hradec Králové), 22. 3. 1991.

Zdeněk Šmíd, Malířův návrat, *Nová pravda* (Plzeň), 27. 3. 1991.

Petr Volf, Velmi svobodná malba. V Karlových Varech je instalována výstava Jana Kotíka, *Mladá fronta Dnes* (Praha), 9. 4. 1991.

Radek Váňa, Slavný otec slavného syna, *Mladá fronta Dnes*, 23. 4. 1991.

Jiří Machalický, Jan Kotík, *Tvorba* (Praha), 1991, č. 17, 24. 4., s. 23.

Zdeněk Heřman, Dílo v prostoru, *České a moravskoslezské zemědělské noviny* (Praha), 30. 4. 1991.

Jiří Soukup, Kotíkovy obrazy, *Pochodeň* (Hradec Králové), 3. 6. 1991.

Hana Mandysová, Jan Kotík se skutečně vrací, *Ateliér IV*, 1991, č. 13, 27. 6., s. 4.

Jan Kříž, Informel nebo strukturální a materiálová exprese? *Ateliér IV*, 1991, č. 9, 2. 5., s. 2.

Zdeněk Beran, Zpráva k sympoziu konaném při příležitosti výstavy Český informel, *Ateliér IV*, 1991, č. 9, 2. 5., s. 4.

Mahulena Nešlehová, Několik poznámek v odpověď výtčám, *Ateliér IV*, 1991, č. 8, 18. 4., s. 4.

(vj), Evropské dialogy, *Ateliér IV*, 1991, č. 19, 19. 9., s. 3.

1992

Petr Volf, Na vzestupné křivce. Ke včera otevřené výstavě Jana Kotíka, *Mladá fronta Dnes*, 22. 5. 1992.

- ko, Ohlédnutí přes půlstoletí. Výběr z díla Jana Kotíka vystavuje Národní galerie v Městské knihovně, *Večerní Praha*, 27. 5. 1992.
- Libuše Hubičková, Barevné návraty, *Svobodné slovo*, 27. 5. 1992.
- Vojtěch Lahoda, Kotíkova malba o malbě, *Lidové noviny*, 29. 5. 1992.
- František Dvořák, Tvorba Jana Kotíka, *Lidová demokracie* (Praha), 1. 6. 1992.
- Miroslav Khun, Osamělý běžec, *Právo lidu* (Praha), 2. 6. 1992.
- Ertie Kim, Jan Kotík – 75 Jahre. Die Ausstellung geht von Prag nach Berlin und Bochum, *Prager Volkszeitung*, 12. 6. 1992.
- Blanka Frajerová, Rodinný návrat, *České a moravskoslezské Zemědělské noviny*, 15. 6. 1992.
- Bohuslav Čapka, Jan Kotík, *Český deník 2*, 1992, č. 140, 16. 6., s. 14.
- Marek Pokorný, Návrat a spirály Kotíkova díla. Povzbudivý hold modernismu v Městské knihovně, *Prostor* (Praha), 25. 6. 1992.
- Pavel Ondračka, Věčná současnost Jana Kotíka, *Český deník* (Praha), 2. 7. 1992.
- Hana Mandysová, Jan Kotík, *Ateliér V*, 1992, č. 14, 9. 7., s. 4.
- Irena Šabovičová, Životní průzkum malby, *Metropolitan* (Praha), 10. 7. 1992.
- Petr Král, Povrch a mělčina, *Literární noviny 3*, 1992, č. 30, 30. 7., s. 6.
- Renée Schipp, Jan Kotík stellt erstmals in Berlin aus: Auf ewiger Jagd nach einem Phantom, *Berliner Morgenpost*, 29. 8. 1992.
- Werner Langer, Allemaal besonnen und selten erregt. Eine tragische Künstlerfigur, zweimal verfemt / Retrospektive Jan Kotík in der Staatlichen Kunsthalle, *Der Tagesspiegel*, 3. 9. 1992.
- Lore Ditzen, Durchgehend dissident. Jan Kotík in der Berliner Kunsthalle, *Süddeutsche Zeitung*, 17. 9. 1992.
- Matthias Schubert, „Blue is bluetiful“. WeltWunden WalWelten: ein Heidelberger Ausstellungsereignis im Zeichen der Delphine, *Rhein-Neckar-Zeitung*, 14. 10. 1992.
- Jaroslav Bránský, Jan Kotík v Boskovicích, *Lidová demokracie* (Brno) XLVIII, 1992, č. 276, 24. 11.
- Jaroslav Bránský, Kresby Jana Kotíka. Týden u nás. Týdeník okresu Blansko II, 1992, č. 49, 3. 12.
- Jaroslav Bránský, Jan Kotík v Boskovicích, *Ateliér V*, 1992, č. 25–26, 10. 12., s. 6.
- Klaus Hammer, Bilder als Metaphern der Verwandlung. Der Tscheche Jan Kotík präsentiert erstmals sein Gesamtschaffen in Berlin, *Neue Zeit*, 1992.
- Eva Petrová, Padesát let od vzniku Skupiny 42, *Ateliér V*, 1992, č. 25–26, 10. 12.

1993

Petr Volf, Skupina proti času, *Mladá fronta Dnes*, 18. 1. 1993.

(j.s.), Die Spitze der Figur ist immer nach oben gerichtet. Der Prager Jan Kotík und seine – „Geschichte des Dreiecks“: Ausstellung in der Kölner Galerie Schüppenhauer, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 1993, č. 87, 15. 4., s. 39.

(MS), O podivuhodné Kotíkově všestrannosti, *Moravský demokratický deník Rovnost* (Brno), 8. 6. 1993.

Ladislav Fiala, Vystavuje Jan Kotík. Živá legenda moderního malířství, *Horácké noviny* (Třebíč), 9. 6. 1993.

Radek Horáček, Malíř bez ústupků v Malovaném domě, *Mladá fronta Dnes*, 14. 7. 1993.

Jiří Valoch, Komorní retrospektiva Jana Kotíka, *Ateliér VI*, 1993, č. 14, 14. 8., s. 1.

Ludvík Štěpán, Všestrannost Jana Kotíka, *Lidová demokracie* (Praha), 1. 10. 1993.

1994

Hans Dieter Zimmermann, Jan Kotík, in: *Trigon. Kunst, Wissenschaft und Glaube im Dialog*, č. 4, Berlin, Dreieck Verlag 1994, s. 275–277.

Tomáš Kubíček, Kotíkova nepravá cesta, *Tvar V*, 1994, č. 10, s. 23.

Lenka Lindaurová, Čtvrtá šedá cihla mapuje výtvarný exil, *Lidové noviny*, 22. 6. 1994, s. 11.

Marek Pokorný, Obrozené ghetto výtvarného umění, *Mladá fronta Dnes*, 7. 9. 1994, s. 11.

Lore Ditzen, Einzelgänger aus Zwischeneuropa. Zur Ausstellung „Der Riß im Raum“ im Berliner Gropius-Bau, *Süddeutsche Zeitung*, 1994, č. 280.

Alena Potůčková, Tichá radost, *Ateliér VII*, 1994, č. 25, 8. 12., s. 1.

Alena Nádvorníková, Anketa o surrealismu ve sbornících Znamení zvěrokruhu, *Jarmark umění*, 1994, č. 10, prosinec, s. 7–8.

1995

Siegfried Mortkowitz, A Matter of Necessity. An interview with Jan Kotík, the innovative abstract painter whom the communists couldn't erase from the records, *The Prague Post*, 1995, 15.–21. březen, s. 2a.

Pavel Liška, Trhlina v prostoru, *Ateliér VIII*, 1995, č. 2, 19. 1., s. 1.

Blanka Jiráčková, Trhlina v prostoru, *Ateliér VIII*, 1995, č. 2, 19. 1., s. 1.

Ivan Žlůva, Výstava nové citlivosti, *Jihlavské listy*, 20. 1. 1995, s. 3.

Jiří Valoch, Moravská galerie: V půli cesty. Stálá expozice českého umění 20. století, *Ateliér VIII*, 1995, č. 4, 16. 2., s. 1.

Jiří Kotalík, Pět let práce, *Ateliér VIII*, 1995, č. 11, 25. 5., s. 1, 12.

Jan Rous, Písmo ve výtvarném umění, *Ateliér VIII*, 1995, č. 22, 2. 11., s. 4.

1996

Věra Jirousová, Malířská zkoumání. Portrét osamělého běžce Jana Kotíka, *Lidové noviny* (Praha) IX, 1996, č. 11, 13. 1., s. XV.

map [Marek Pokorný], V paláci Kinských jsou k vidění díla Jana Kotíka, *Mladá fronta Dnes*, 16. 8. 1996.

(mik), Nikdy se nic neskončí. Výstava v paláci Kinských: Jan Kotík 1936–1996, *Dobrý večerník*, 16. 8. 1996.

Věra Jirousová, Jak myšlenky rozevírají plochu obrazu. Výstava: Působivý výběr z díla malíře Jana Kotíka v paláci Kinských, *Lidové noviny* (Praha), 2. 9. 1996.

Marcela Pánková, Syndrom emigrace, exilu, vystěhovalectví, *Ateliér IX*, 1996, č. 22, 24. 10., s. 2.

Anděla Horová, Druhá pražská retrospektiva Jana Kotíka, *Ateliér IX*, 1996, č. 22, 24. 10., s. 1.

Josef Hlaváček, Bilance Jana Kotíka, *Týden* 3, 1996, č. 38, s. 75.

Petr Volf, Jan Kotík v paláci Kinských. Neobvykle rozmanité dílo představuje Národní galerie, *Reflex* 7, 1996, č. 36, s. 49.

Libuše Hubičková, Jan Kotík v paláci Kinských, *Svobodné slovo* 88, 1996, č. 220, s. 14.

(pal), Galerie představí práce Jana Kotíka, *Mladá fronta Dnes*, 6. 11. 1996.

Milan Weber, Klasik Jan Kotík vystavuje v Ostravě, *Mladá fronta Dnes* (Severní Morava a Slezsko), 2. 12. 1996, s. 3.

Petr Spielmann, České umění v emigraci, in: Slavická – Pánková 1996, č. 1–2, s. 241–255.

Marcela Pánková, Fenomén exilového umění, in: Slavická – Pánková 1996, č. 1–2, s. 232–237.

1997

František Dryje – Ludvík Šváb, Šest upozornění, *Literární noviny VIII*, 1997, č. 1, 8. 1., s. 9.

Jiří Hůla, Jan Kotík, *Denní telegraf*, 4. 2. 1997, s. 13.

dpa, Fred-Thieler-Preis für Jan Kotik, *Die Welt*, 12. 3. 1997.

Tsp, Jan Kotik erhält Preis der Berlinischen Galerie, *Der Tagesspiegel*, 12. 3. 1997.

Christina Wendenburg, Kunst, die über die Wand kriecht. Der Tscheche Jan Kotík wird mit dem „Fred-Thieler-Preis“ und einer Ausstellung geehrt, *Berliner Morgenpost*, 17. 3. 1997.

Andreas Hohn, Jan Kotik, der Tischlergeselle. Fred Thieler Preis für Malerei 1997, *Bild-Zeitung*, 17. 3. 1997.

C.B., Fred-Thieler-Preis. Auszeichnung für Jan Kotik, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. 3. 1997.

Preis für Bilder, die eigentlich gar keine sind, *Berliner Kurier*, 18. 3. 1997.

Katrin Bettina Müller, Die Horde der Ausdrucksträger. Der tschechische Künstler Jan Kotik erhielt im Martin-Gropius-Bau von der Berlinischen Galerie den Fred-Thieler-Preis für Malerei, *Der Tagesspiegel*, 19. 3. 1997.

pan, Jan Kotík dostal cenu za malířství, *Lidové noviny*, 25. 3. 1997, s. 10.

1998

Božena Vachudová, Jan Kotík: Česká kresba 9, *Ateliér XI*, 1998, č. 2, 22. 1., s. 5.

Katrin Bettina Müller, Schwangeres Dreieck. Jan Kotik im Berliner Lapidarium, *Der Tagesspiegel*, 29. 7. 1998.

Marek Pokorný, Kotíkovu krédu lze rozumět i dnes, byť odjinud, *Mladá fronta Dnes* (Praha) XI, 1998, č. 241, 14. 10., s. 19.

(lv), Malíř, kterého příliš neznáme, *Hospodářské noviny* (Praha) 42, 1998, č. 197, 9. 10., s. 4.

Eva Petrová, Jan Kotík – 90. léta, *Ateliér XI*, 1998, č. 21, 22. 10., s. 5.

1999

Mahulena Nešlehová, Umění zrychleného času, *Ateliér XII*, 1999, č. 24, s. 12.

2000

Ingeborg Ruthe, Die Linie als magisches Ding. Der tschechische Zeichner Jan Kotik in der Akademie der Künste, *Berliner Zeitung*, 12. 10. 2000.

Tania Fiedler, Denken ist gut, fühlen ist besser. Vom Wandel der Linie: Die Akademie der Künste zeigt, wie sich der tsechische Künstler Jan Kotik jeder Programmatik verweigert, *Berliner Morgenpost*, 17. 10. 2000.

Zdenek Primus, Abstraktní tendence a kniha, *Deleatur*, 1999–2000, č. 4, s. 36–41.

2001

(red), Linie – objekt – barva, *Ateliér XIV*, 2001, č. 1, 11. 1., s. 9.

2002

(kč), Zemřel výtvarník Kotík, *Právo* (Praha), 26. 3. 2002.

kul, Zemřel výtvarník Jan Kotík, *Lidové noviny* (Praha), 26. 3. 2002.

(im), Zemřel malíř a teoretik Jan Kotík. České umění ztratilo dalšího tvůrce mezinárodního věhlasu, *Hospodářské noviny*, 26. 3. 2002, s. 11.

Milan Knížák, Kotíkovi dlužíme téměř vše, *Právo* (Praha) 12, 2002, č. 73, 27. 3., s. 12.

-pos-, Noblesní experimentátor. Zemřel malíř Jan Kotík, *Týden* (Praha), 2. 4. 2002.

Pavel Jarkovský – Antonín Langhamer – Marcel Hrdý, Přerušená rozprava o světě a lidech, *Keramika a sklo* II, 2002, č. 2, s. 36–37.

Helena Justová, Jan Kotík (1916–2002), *Výtvarná výchova* 42, 2002, č. 2, s. 2.

Susanne K. Frantz, Czech glass art: Where did it come from? Where it is going? *Glass Art Society Journal*, 2002, s. 79–82.

Peter Kováč, Aktuální retrospektiva Jana Kotíka, *Právo* (Praha), 2002, č. 95, 23. 4., s. 11.

Nikdy nic není uzavřeno, *Ateliér* 15, 2002, č. 8, s. 3.

2003

Jiří Machalický, O souvislostech a charakteru. Na Pražském hradě je otevřena objevná výstava českého umění šedesátých let, *Lidové noviny*, 6. 3. 2003, s. 29.

(ká), In memoriam Jan Kotík, *Hospodářské noviny* (magazín) II, 2003, č. 12, 19. 3., s. 21.

Nad' a Kocábková, Přednášky Jana Kotíka se podařilo vydat knižně, *Deník Směr*, 24. 11. 2003, s. 17.

(mod), Pokřtili knihu Jana Kotíka, *Právo* (Ústecký kraj), 24. 11. 2003.

2004

Jiří Machalický, Šedesátá léta v Železného sbírce jsou skvělá. Kolekce českého umění zapůjčená Galerii Zlatá husa v Praze se představuje v Domě umění v Brně, *Lidové noviny*, 30. 9. 2004, s. 28.

2005

Tomáš Pospiszyl, Osudy svobodných umělců, in: idem, *Srovnávací studie*, Praha, Agite/Fra 2005.

Adriana Primusová, Jan Kotík, nový fond Oddělení dokumentace Ústavu dějin umění AV ČR, *Bulletin Uměleckohistorické společnosti v českých zemích*, 2005, č. 1, s. 1–2.

2007

Lada Hubatová-Vacková, Pierre Restany a české umění v letech 1960–1970: hledání alternativy nového realismu, in: Roman Prahla – Tomáš Winter (eds.), *Proměny dějin umění. Akta druhého sjezdu historiků umění*, Dolní Břežany, Scriptorium 2007, s. 233–246.

Ivo Křen, Nové akvizice do sbírky autorského skla Východočeského muzea v Pardubicích v letech 2000–2006 (VI.), *Keramika a sklo* VII, 2007, č. 1, s. 36–37.

2008

Jan Skřivánek – Daniela Kramerová – Vanda Skálová, Expo po padesáti letech [rozhovor s Jiřím Šetlíkem], *Art & Antiques* 7, 2008, č. 5, s. 52–55.

Další použitá literatura

Alena Adlerová, *Zpracování výtvarné historie sklárny Moser* (interní tisk), Ústav bytové a oděvní kultury, INOGLAS 1981.

Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*, Praha, Lidové noviny 2001.

Geneviève Bénamou, *Sensibilités contemporaines. 70 artistes d'origine tchèque et slovaque hors Tchécoslovaquie. 1970–1984*, Aubervilliers 1985.

Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, ed. Růžena Grebeníčková, Praha, Odeon 1979.

Max Bense, *Teorie textu*, Praha, Odeon 1967.

Ivan Blatný, *Texty a dokumenty 1930–1948*, ed. Jiří Trávníček, Brno, Atlantis 1990.

Yve-Alain Bois, Die künstlerische Revolution in Mittel- und Osteuropa, in: *Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel-und Osteuropa*, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1994.

Bonjour, Monsieur Kolář. Sborník vydaný při příležitosti osmdesátých narozenin Jiřího Koláře, Praha, České muzeum výtvarných umění 1994.

Jiří Bouda (ed.), *Česká grafika XX. století ve Sdružení umělců grafiků Hollar*, Praha, Sdružení českých umělců grafiků Hollar – Nadace Hollar 1997.

Lenka Bydžovská – Karel Srp (eds.), *Český surrealismus 1929–1953*, Praha, Argo – Galerie hlavního města Prahy 1996.

Josef Císařovský, Proti formalismu a za odvážnější cestu k realismu, *Výtvarné umění* I, č. 9–10, 1950, s. 399–426.

CoBrA. Umění bez hranic (kat. výst.), Praha, Museum Kampa 2009.

Enrico Crispolti, *L'Informale. Storia a poetica, Volume I*, Assisi – Roma 1971.

Česká kultura na přelomu 50. a 60. let, Sborník kolokvia konaného Galerií hlavního města Prahy u příležitosti retrospektivy Jiřího Balcara v Praze v domě U kamenného zvonu 22.–23. 6. 1988, Praha 1992.

Vlasta Čiháková-Noshiro, *Osobnosti českého malířství*, Praha, Fragment 1995.

Amy Dempseyová, *Umělecké styly, školy a hnutí*, [Praha], Slovart 2002.

Georges Didi-Hubermann, *Před časem*, Barrister & Principal, Brno 2008.

František Doležal, *Umění v pojetí dialektického materialismu*, Praha, nakladatelství Družstvo Máje, 1946.

František Dvořák, *Půl století české grafiky. SČUG Hollar 1917–1967*, Praha 1967.

Vratislav Effenberger, *Realita a poesie*, Praha, Mladá fronta 1969.

Shannah Ehrhart, Jenny Holzer, *Výtvarné umění*, 1992, č. 5–6, s. 46–62.

Magda van Emde Boas, COBRA, *Výtvarná práce XIV*, 1966, č. 21, s. 11–12.

Stefanie Endlich – Rainer Hoynick (ed.), *25 Jahre Berliner Kunsterporramm des DAAD*, Berlin 1988.

Friedrich Engels, Dialektický materialismus, *Zvěrokruh 2*, prosinec 1930. Přetištěno in: Karel Srp (ed.), *Zvěrokruh 1, Zvěrokruh 2, Surrealismus v ČSR, Mezinárodní bulletin surrealismu, Surrealismus*, Praha, Torst 2004.

Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa (kat. výst.), Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1994.

Anna Fárová, *Dvě tváře*, Praha, Torst 2009.

Hal Foster – Rosalind Kraussová – Yve-Alain Bois – Benjamin H. D. Buchloh, *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha, Sloart 2007.

Edward F. Fry, Der tschechische Kubismus im europäischen Kontext, in: *1905–1925 Kubismus in Prag*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1991.

John Burdon Sanderson Haldane, *Dialektický materialismus a moderní věda*, Praha, Dělnické nakladatelství 1947.

Jan Hanč, *Události*, Praha, Torst 1995.

Karel Hetteš, *The Bohemian Glass*, Prag, Glassexport – Jablonex 1954.

Karel Hetteš, *Glass in Czechoslovakia*, Praha, SNTL 1958.

Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, *Let let*, Praha, Torst 2007.

Werner Hofmann, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998.

Hommage à Jiří Kolář, Nürnberg, Institut für moderne Kunst – Galerie Johanna Ricard 1984.

Jindřich Chalupecký, Dvě kapitoly k filosofii architektury, *Život XVIII*, 1942–1943, č. 2, s. 60–64.

Jindřich Chalupecký, *Obhajoba umění 1934–1948*, Praha, Československý spisovatel 1991.

Jindřich Chalupecký, *Nové umění v Čechách*, Praha, H & H 1994.

Noam Chomsky, *Syntaktické struktury*, Academia, Praha 1966.

- Květoslav Chvatík, *Smysl moderního umění*, Praha, Československý spisovatel, 1965.
- Květoslav Chvatík, Umění ve světě vědy a techniky, in: *Strukturalismus a avantgarda*, Československý spisovatel, Praha 1970.
- Informel*, Sborník symposia pořádaného Akademií výtvarného umění u příležitosti výstavy Český informel v Galerii hlavního města Prahy, Praha 1991.
- Informel a skupina COBRA ze sbírek bochumského muzea* (kat. výst.), Brno, Dům umění 1997.
- Lenka Kalinová, *Společenské proměny v čase socialistického experimentu. K sociálním dějinám v letech 1945–1969*, Academia, Praha 2007.
- Robert Kalivoda, *Moderní duchovní skutečnost a marxismus*, Československý spisovatel, Praha 1968.
- Yoshida Kenji, Die Maske als Instrument. Warum Menschen sich ein zweites Gesicht schaffen, in: Christoph Geissmar-Brandt – Irmela Hijiya-Kirschner – Satō Naoki (eds.), *Gesichter der Haut*, Frankfurt am Main – Basel, Stroemfeld Verlag 2002.
- Roland Kirsch et al., *Historie sklářské výroby v českých zemích. II. díl / 1. Od konce 19. století do devadesátých let 20. století*, Praha, Academia 2003.
- Milena Klasová, *Libenský Brychtová*, Praha, Gallery 2000.
- Marie Klimešová, *Roky ve dnech. České umění 1945–1957*, Řevnice, Arbor vitae 2010.
- Jiří Knapík, *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*, Praha, Libri 2006.
- Milan Knížák, *Cestopisy*, Praha, Radost 1990.
- Jiří Kolář, *Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*, Dílo Jiřího Koláře. Sv. 1., ed. Vladimír Karfík, Praha, Odeon 1992.
- Jiří Kolář, *Psáno na pohlednice I. 1983–1985*, ed. Vladimír Karfík, Praha, Mladá fronta 1999.
- Jiří Kolář, *Psáno na pohlednice II. 1985–1987*, ed. Vladimír Karfík, Praha – Litomyšl, Paseka 2000.
- Jiří Kotalík, *Karel Souček. Data a svědectví o jeho cestě životem a uměním*, Praha, Odeon 1983.
- Daniela Kramerová, *Expo '58. Světová výstava v Bruselu. Dokumentace českého výtvarného umění po roce 1945* (interní tisk), Ústav dějin umění AV ČR, Praha 1996.
- Daniela Kramerová – Vanda Skálová (eds.), *Bruselský sen. Československá účast na Světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl I. poloviny 60. let*, Praha, Arbor vitae 2008.
- Kronika. Problémy ornamentiky ve starém i moderním umění, *Výtvarné umění XVI*, 1966, č. 5, s. 251.

- Alena Křížová, *Proměny českého šperku na konci 20. století*, Praha, Academia 2002.
- 1905–1925 *Kubismus in Prag* (kat. výst.), Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1991.
- Raimund Kummer – Hermann Pitz – Fritz Rahmann, *Büro Berlin. Ein Produktionsbegriff*, Berlin, Künstlerhaus Bethanien 1986.
- Alexej Kusák, *Kultura a politika v Československu 1945–1956*, Praha, Torst 1998.
- Antonín Langhamer, *Legenda o českém skle*, Zlín, Tigris 1999.
- Konrad Paul Liessmann, *Filozofie moderního umění*, Olomouc, Votobia 2000.
- György Lukács, *Existencialismus či marxismus?* Praha, Nová osvěta, 1949.
- Jean-François Lyotard, *O postmodernismu*, Praha, Filosofický ústav AV ČR 1993.
- Rudolf Matys, *V umění volnost. Kapitoly z dějin Umělecké besedy*, Praha, Academia 2003.
- Mikuláš Medek, *Texty*, ed. Antonín Hartmann – Bohumír Mráz, Praha, Torst 1995.
- Mikuláš Medek* (kat. výst.), Praha, Galerie Rudolfinum – Gema Art 2002.
- Vladislav Merhaut, *Zápisky o Vladimíru Boudníkovi*, Praha, Revolver Revue 1997.
- Vladislav Merhaut, *Grafik. Vladimír Boudník*, Praha, Torst 2009.
- Minimal & Earth & Concept Art, ed. Karel Srp, *Jazzpetit*, 1982, č. 11, prosinec.
- Mythos + Ritual in der Kunst der 70er Jahre* (kat. výst.), Hamburg, Kunstverein 1981–1982.
- Alena Nádvorníková, Poslední rok Karla Teigeho. Sborníky Znamení zvěrokruhu, in: *Karel Teige. 1900–1951* (kat. výst.), Praha, Galerie hlavního města Prahy 1994.
- Alena Nádvorníková, *K surrealismu*, Praha, Torst 1998.
- Zdeněk Nejedlý, O realismu pravém a nepravém, *Var I*, č. 8, 15. 7., 1948, s. 225–232.
- Mahulena Nešlehová, *Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let*, Praha, BASE a ARTetFACT 1997.
- Nová citlivost. Sborník příspěvků k diskusi o šedesátých letech uskutečněné 13.–14. září 1994 v Galerii výtvarného umění v Litoměřicích*, Litoměřice – Praha, Galerie výtvarného umění – Ministerstvo kultury České republiky [1994].
- Padesát let československého malířství 1918–1968. Sborník k výstavě, pořádané v letech 1968–1969 českými a slovenskými galeriemi*, Praha, Národní galerie 1969.
- Jiří Padrta, *Kazimir Malevič a suprematismus*, Praha, Torst 1996.
- Marcela Pánková, *Pravoslav Kotík 1889–1970* (kat. výst.), Praha, Národní galerie 1991.

- Pavla Pečinková, *Contemporary Czech Painting*, East Roseville, Gordon and Breach Arts International 1993.
- Zdeněk Pešat – Eva Petrová, *Skupina 42. Antologie*, Brno, Atlantis 2000.
- Zuzana Pešatová, *Böhmische Glasgravuren. Kunst der Glasgravur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Praha, Artia 1968.
- Eva Petrová et al., *Skupina 42*, Praha, Akropolis – Galerie hlavního města Prahy 1998.
- Sylva Petrová, *České sklo*, Praha, Gallery 2001.
- Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem*, Praha, Herrmann & synové 2009.
- Jean Piaget, *Štrukturalizmus*, Pravda, Bratislava 1971.
- Pocta Vladimíru Boudníkovi* (Vzpomínková publikace k výročí Boudníkových nedožitych 50. narozenin), Praha 1974.
- Zdenek Primus, *Umění je abstrakce. Česká vizuální kultura 60. let*, Praha, Kant 2003.
- Provolání k výtvarníkům, *Tvorba XVII*, 1948, č. 12, s. 234.
- Josef Raban, *Modernes böhmisches Glas*, Praha 1963.
- Herbert Read, *Stručné dejiny maliarstva od Cézanna po Picassa*, Tatran, Bratislava 1967.
- Rekultivace. Publikace FUUD vydaná u příležitosti 10 let školy. Fakulta užitého umění a designu Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, Ústí nad Labem, Univerzita J. E. Purkyně 2003.*
- Helmut Ricke (ed.), *Czech Glass 1945–1980. Design in an Age of Adversity*, Stuttgart, Arnoldsche Verlagsanstalt 2005.
- Jindřich Santar, *Světová výstava v Bruselu Expo 58*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1961.
- Skupina 42. 1942–1992*, [album, 50 výtisků], Boskovice, Jan Vykoukal 1992.
- Milena Slavická – Marcela Pánková (ed.), *Zakázané umění I, Výtvarné umění*, 1995, č. 3–4.
- Milena Slavická – Marcela Pánková (ed.), *Zakázané umění II, Výtvarné umění*, 1996, č. 1–2.
- Karel Srp – Lenka Bydžovská, *Hinter den Augen*, in: *Gegen jede Vernunft, Surrealismus Paris – Prag*, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein 2009–2010.
- Střetnutí. Sovětské malířství a současné umění*, ed. Otakar Mrkvička, Praha, Vladimír Žikeš 1947.
- Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Praha, Academia 2001.
- Dušan Šindelář, *Současné umělecké sklo v Československu*, Praha, Obelisk 1970.

Karel Šourek – Jiří Kotalík, *Čtyři rozpravy o malířství českém a sovětském. Příspěvek k diskusi o úkolech nového českého umění*, Výtvarný odbor Umělecké besedy, č. 7, Praha 1947.

Otakar Štorch-Marien, *Tma a co bylo potom. Paměti nakladatele III*, Praha, Aventinum 1993.

Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958*, V, Praha, Academia 2005.

Rostislav Švácha – Marie Platovská (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000*, VI/1, Praha, Academia 2007.

Karel Teige, Konstruktivismus a likvidace “umění”, *Disk II*, 1925, jaro, s. 4–8.

Karel Teige – Jiří Kroha, *Avantgardní architektura*, Československý spisovatel, Praha 1969.

Karel Teige, *Osvobozování života a poezie. Studie ze čtyřicátých let. Výbor z díla. Sv. 3.*, ed. Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda, Praha, Aurora 1994.

UMPRUM – VŠUP. *Sto let práce*, Praha, Vysoká škola uměleckoprůmyslová 1985.

Ludmila Vachtová, *Pravoslav Kotík*, Praha, Nakladatelství československých výtvarných umělců 1965.

The Work of Masters, Prague, Czechoslovak Scientific and Technical Society, [1966].

Bibliografická literatura

František Bubla, *Československé bibliofilské tisky V. 1945–1970*, Praha, Státní knihovna ČSSR – Národní knihovna 1971.

Československé nejkrásnější knihy 1966, Praha, Československé ústředí knižní kultury 1967.

Československé nejkrásnější knihy 1968, Praha, Typografia 1969.

Nakladatelství československých výtvarných umělců 1955/1960, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1960.

Jitka Pušová, *Soupis výstav Umělecké besedy* (interní tisk), Praha, Národní galerie 1988.

Arno Sáška, *České bibliofilské tisky IV. 1929–1945*, (zpracoval František Bubla), Praha, Státní knihovna ČSSR – Národní knihovna 1967.

Výtvarné umění 1950–1971, 1990–1996. Sborník, Archiv výtvarného umění, o.s., Kostelec nad Černými lesy 2008.

Aleš Zach, *Knihy a český exil 1949–1990. Bibliografický slovník nakladatelství, vydavatelství a edic*, Praha, Torst 1995.

Výběr nepublikovaných textů Jana Kotíka

Ansätze zur Kritik des Funktionismus, nedatováno, strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 44, f. 421–424, 428–441.

[Centrální thema estetiky...], nedatováno, rukopis, A5, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 41-7, f. 51–73.

Die Gleichheit der Menschen, červenec 1978, strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 42-22, f. 166–173, 177–183.

Ekonomie a morálka, 1990, strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 46, f. 143–145.

Emigrace, konec 70. let, strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 44, f. 71–74.

Heimat – Vlast – Vaterland, (počátek 90. let), strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 46-8, f. 84–86.

Hmotná kultura, 1990, strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 41-10, f. 84.

K problematice studijního programu fakulty výtvarné výchovy na Univerzitě Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 1996, počítačový tisk, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 41-22, f. 215–218.

Konference Richtova týmu o umění, nedatováno, strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 43, f. 105–107.

Krátké vzpomínání na století, v němž jsem žil, (kolem 2000), strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 44, f. 14–25.

Kulturpolitik der ČSSR, nedatováno, strojopis s rukopisnými poznámkami, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 44, f. 244–274.

Moc a svobody, 1968, strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 44, f. 30–37.

Náčrt portrétu Emanuela Moravce (ze zpětného pohledu jednoho pamětníka), nedatováno, strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 44, f. 166–167.

Národní umění, 70. léta, strojopis s rukopisnými poznámkami, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 43, f. 4–25.

Několik připomínek ke školství v oborech tzv. užitého umění, červen 2000, strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 41-19, f. 137–140.

Nesoustavné uvažování o času lidí, 1998-2000, strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 42-14, f. 77–107.

Občan Koniášek, (90. léta), strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 44, f. 206–210.

Obraz Vašeho jména provedený systémem Inomago, (1970), strojopis s nákresy, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A IV / 3, f. 5–9.

Ošklivá úvaha, 1998, strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 44, f. 304–307.

Poznámka k současnému stavu ekonomického dění, 1995, strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 46, f. 147–152.

Poznámka o státu, nedatováno, strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 44, f. 8–11.

Poznámky o kruhu, kružnici a jejich důsledku, nedatováno, strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 42-17, f. 128–129.

[Pro pohyb v umění po druhé světové válce jsou všude rozhodující 50. a směrodatná 60. léta], nedatováno, strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 43, f. 76–83.

Projekt (či nápad) možného instrukčního (kresleného) filmu o číslech, (polovina 90. let), strojopis s nákresy, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 41-5, f. 20–24.

Přednáška, kterou jsem proslovil 21. 11. 1996 u příležitosti slavnostního zasedání umělecké rady IVK při UJEP, 1996, strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 41-22, f. 212–214.

Přednáška na Umprum, listopad 1991, strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 41-23, f. 222–230.

Předpoklady hmotné kultury, (90. léta), strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 41-21, f. 186–204.

Systema, (70. léta), strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 43, f. 218–223.

Topologie, nedatováno, rukopis s nákresy, A4, soukromý archiv, 30 stran.

Tzv. bruselská vitráž, září 2001, strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 51-5, f. 1–2.

Ungekämmte Gedanken über Architektur, nedatováno, strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 44, f. 455–465.

Úvaha o ďáblovi, nedatováno, strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 42-50, f. 334–338.

Uvažování o celcích a celkovosti, nedatováno, strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 42-10, f. 44–52.

Vernehmung eines Ketzers in Sachen Teufel, nedatováno, strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 42-50, f. 345–351.

Věty o politice, 1968, strojopis, A4, OD ÚDU AV ČR, fond J. K., A III / 44, f. 45–49.

Zvelebovací úkoly Ústředí, nedatováno, strojopis, A4, Státní oblastní archiv v Praze, fond Ústředí lidové a umělecké výroby, č. bal. 288, f. 52–55.

Poznámky:

Výběr vychází převážně z rozsáhlého konvolutu písemností věnovaného v roce 2004 Ruth Kotíkovou OD ÚDU AV ČR - fond Jan Kotík; materiál v následujícím roce uspořádala Adriana Primusová. Výběr obsahuje texty, u nichž nejsou autoři soupisu známy údaje o jejich případném publikování.

Do fondu byl dodatečně začleněn i výběr textů, jež Jan Kotík zaslal v roce 1998 Jirímu Šetlíkovi s žádostí o jejich redakci pro zamýšlené vydání, k němuž ale nedošlo.