

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Diplomová práce

2010

Josef Ledvina

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Josef Ledvina

ČESKÉ UMĚNÍ KOLEM ROKU 1980 Z POHLEDU KULTURNÍ
SOCIOLOGIE

CZECH ART AROUND 1980 FROM THE POINT OF VIEW OF
CULTURAL SOCIOLOGY

Praha 2010

Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 13. 8. 2010

.....

Podpis autora práce

Anotace:

Prezentovaná práce se zabývá situací v českém výtvarném umění na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století. Zvláštní pozornost je v ní přitom věnována takzvanému „oficiálnímu umění“ a jeho institucionální základně Svazu českých výtvarných umělců. Rozbor staronového pojmu „socialistického realismu“ a žánrové hierarchie prezentované dobovou kritikou ukazuje jako hlavní moment „oficiální definice výtvarné tvorby“ destrukci hranice oddělující sféru politiky a sféru umění. V příkrém protikladu k ní stála radikálně odlišná definice umělecké tvorby zakotvená v tradici moderního umění, podle níž je povinností opravdového umělce jakékoli vnější, politické či ekonomické zásahy systematicky nerespektovat. Prostřednictvím koncepce „pole kulturní produkce“ francouzského sociologa Pierra Bourdieua je tato základní opozice nahlížena jako konflikt mezi heteronomním a autonomním principem hierarchizace. Rozboru tu je podrobena autonomní pozice umělců vyloučených v důsledku normalizace z oficiálního výtvarného provozu – tzv. „generace šedesátých let“ – a mladších umělců „generace let sedmdesátých“. Jako opravdovou symbolickou revoluci vedenou ve jménu nové radikálně odlišné formy umělecké produkce představuje práce vystoupení „pražských akčních umělců“ a „brněnských conceptualistů“.

Klíčová slova:

socialistický realismus, české umění, normalizace, 70. léta 20. století, oficiální umění, neoficiální umění, konceptuální umění, akční umění, generace 60. let, generace 70. let

Bibliografický záznam práce:

LEDVINA, Josef: České umění kolem roku 1980 z pohledu kulturní sociologie (diplomová práce). Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění, 2010. 120 s.. Vedoucí diplomové práce Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

Abstract:

The subject of the presented thesis is the situation of Czech visual arts at the turn of the seventies and eighties of the twentieth century. Special attention is paid to the so-called “official art”, art sanctioned by the state and Party, and its institutional basis the Czech Union of Visual Artists. On the basis of the analysis of renewed concept of Socialist Realism and hierarchy of genres presented at that time by official art criticism, destruction of the boundary separating the realm of arts from the realm of politics is argued as the main feature of the official definition of artistic production. In a sharp contrast to this official stand stood a radically different definition anchored in the tradition of modern art. According to it a true artist has to be consistently disrespectful of all external interference, be it political or economic. Through the notion of “field of cultural production” conceived by the French sociologist Pierre Bourdieu , this fundamental opposition of radically different definitions is viewed as a struggle between heteronomous and autonomous principles of hierarchisation. The autonomous position of artists excluded from the public artistic life by the process of „normalisation“ (the so-called Generation of the sixties) as well as a different though related position of younger artists of the „Generation of the seventies“ are separately analysed. The rise of the Prague Action Art Circle and Brno Conceptual Art Circle is conceived as a veritable symbolic revolution of the seventies in the domain of pure art.

Key words:

Socialist realism, Czech art, 70s of the 20th century, Normalisation, Official art, Unofficial art, Conceptual art, Action art, Generation of the 70s, Generation of the 60s

Bibliographic notation of the thesis:

LEDVINA, Josef: Czech Art around 1980 from the Point of View of Cultural Sociology (thesis). Charles University Prague, Faculty of Arts, Institute of Art History, 2010. 120 pages. The Head of thesis Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc..

Děkuji Prof. PhDr. Vojtěchu Lahodovi, CSc., naprosto ne jen proto, že se to sluší a patří, děkuji svým milým rodičům a drahému bratrovi za veškerou podporu a pochopení, děkuji Mgr. Evě Růžičkové za to, že mi pomohla v jinak dozajista ztracené bitvě s úskalími českého pravopisu.

OBSAH

NA ÚVOD.....	9
1 POHLED DO MINULOSTI.....	11
2 BOJ O DEFINICI.....	15
3 UMĚNÍ OFICIÁLNÍ A UMĚNÍ SVAZOVÉ.....	17
3.1 KONSOLIDOVANÝ SVAZ.....	17
3.2 SVAZOVÁ ÚSTAVA: MEZI VNITŘNÍ ROZMANITOSTÍ A IDEOVOU JEDNOTOU.....	18
3.3 EVIDOVANÍ.....	19
3.4 SVAZ ČESKÝCH VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ: „UMĚNÍ JSEM JÁ.“.....	21
3.4.1 Výstavní činnost.....	24
3.4.2 Teorie a kritika.....	26
3.4.3 Společenská objednávka a trh s uměním.....	28
3.4.4 Školy, ceny, stipendia apod.....	29
3.5 PESTROST ŽÁNŘŮ.....	30
3.6 OFICIÁLNÍ UMĚLEC.....	35
3.7 SOCIALISTICKÝ REALISMUS A ESTETIKA DVOJÍ NEGACE.....	38
3.8 LIDOVOST VERSUS STRANICKOST.....	45
3.9 KRÁTKÉ ZAMYŠLENÍ: VĚŘILI OFICIÁLNÍ UMĚLCI SVÝM MÝTŮM?.....	48
3.10 ÚSTŘEDNÍ VÝBOR.....	50
3.11 PROBLEMATIKA MLADÝCH.....	59
4 METODOLOGICKÉ INTERMEZZO: UMĚLECKÉ POLE V POLI MOCENSKÉM PLUS POZNÁKA O SPECIFICKÉM KAPITÁLU POLITICKÉHO TYPU.....	68
5 OFICIÁLNÍ VERSUS NEOFICÁLNÍ – AUTONOMIE VERSUS HETERONOMIE.....	73
5.1 HLEDÁNÍ MÍSTA – „NEOFICÁLNÍ“ VÝSTAVNÍ AKTIVITY.....	74
5.2 GENERACE ŠEDESÁTÝCH LET.....	77
5.2.1 Umělci znovu prokletí.....	78
5.2.2 Existenciální poetika.....	82

5.3	GENERACE LET SEDMDESÁTÝCH.....	84
5.3.2	<i>Generace individualit.....</i>	88
5.4	NEZÁVISLOST PRAŽSKÉHO BODY-ARTU A BRNĚNSKÉHO KONCEPTU.....	91
5.4.1	<i>Pražský body-art.....</i>	91
5.4.2	<i>Brněnský koncept.....</i>	95
	SHRnutí PLUS POZNÁMKA PSANÁ KURZÍVOU NA SAMOTNÝ ZÁVĚR.....	99
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	102
	SEZNAM VYOBRAZENÍ V PŘÍLOZE.....	119

NA ÚVOD

„České umění kolem roku 1980 z pohledu kulturní sociologie“ – název naší práce si žádá na úvod určité upřesnění. Jestliže v něm nacházíme slovo „umění“, neznamená to, že bychom se chtěli zabývat úplně vším, co do této kategorie různí historičtí aktéři na přelomu sedmdesátých a osmdesátých řadili. Zajímat nás bude především tehdejší zápas o podobu „volné tvorby“, tedy té vrstvy umělecké produkce, která stojí v symbolické hierarchii umění tradičně na samém vrcholu. Naopak zcela stranou zůstane architektura a užité umění. Ani v takto zúženém prostoru však nemůžeme dosáhnout nějaké absolutní úplnosti. Daleko spíše než o úplnost ve smyslu kompletního výčtu všech jmen, hnutí, proudů, skupin, stylů a pod. se pokusíme o úplnost argumentu, byť i ta jistě zůstane velmi nedokonalá. Na vybraných příkladech předvedeme určitý, dále obecněji aplikovatelný explikativní model. Přitom poměrně více prostoru věnujeme tomu, co se obvykle nazývá „oficiální umění“, ne snad proto, že by nám bylo nějak zvlášť blízké, ale proto, že mu bývá obvykle věnováno prostoru nepoměrně méně.

Slovní spojení „kulturní sociologie“, další část titulu, má odkazovat k dílu Pierra Bourdieua. Především koncepce „pole kulturní produkce“, již tento francouzský sociolog v nejrozvinutější podobě představil v práci *Les Règles de l'art* z roku 1992, pro nás bude představovat určitou teoretickou oporu.¹ Nechceme ovšem náš výklad tradičně začít jakousi „rozpravou o metodě“, do níž pak budeme s větším či menším úspěchem vměstávat konkrétní historickou materii. Jistá dávka teoretické reflexe bude naši práci provázet kontinuálně a nejrozsáhlejší „metodologický exkurs“ vkládáme poněkud netradičně, leč záměrně, do jejího středu právě proto, aby jej bylo možné číst v souvislostech takové „konkrétní historické materie“. Náš přístup k Bourdieuho velmi komplexnímu a mnohostrannému, i když vzájemně provázanému dílu také bude přeci jen poněkud volnější a především selektivní. Od diskursu přísné, metodicky koherentní vědy se budeme možná až příliš často přesouvat k poněkud volnějšímu vyprávěcímu slohu. Co se selektivnosti týče, vědomě se především vzdáváme pokusu úplně vysvětlit, proč ten či onen aktér dělal v určité historické situaci právě to a nic jiného. Vysvětlit drasticky různé cesty vrstevníků Vladimíra Šolty a Čestmíra Kafky, proč se z prvního stal jeden z nejradikálnějších obhájců stalinského umění a z druhého „avantgardní umělec“ zrozený

¹ BOURDIEU 1996.

„obrodným procesem“, by znamenalo začít náš výklad dlouho před rokem 1980, v samotných počátcích jejich tak různých životních cest. Už tehdy v sociálně specifickém prostředí rodiny a školy se začaly formovat jejich odlišné „habity“ – systémy dispozic generujících v konkrétní situaci konkrétní volby.² Aby taková analýza byla průkazná, vyžadovala by zároveň hromadnější zpracování dat, které by mohlo hypoteticky například prokázat určitou korelaci mezi vzděláním nebo profesí otce (městským či venkovským původem, typem středoškolského vzdělání a pod.) a tím, zda se z nějakého jedince stal umělec „typu Šolta“ nebo „typu Kafka“.

„Kolem roku 1980“, tak je v názvu chronologicky určen předmět našeho bádání. Nemá to však znamenat, že bychom se chtěli přísně držet právě tohoto jednoho roku. Zajímat nás bude rozložení sil v českém umění po provedené normalizaci a před zrychleným rozkladem tehdejšího politického uspořádání v druhé půli osmdesátých let. A pokud máme určitou ambici toto „rozložení sil“ vysvětlit, znamená to také nevyhnutelně, že se budeme zabývat procesy, které k němu vedly. Možná dokonce častěji než o tom, co se dělo právě v roce 1980, tak budeme psát o tom, co se dělo předtím.

² K pojmu „habitus“ nejobširněji viz BOURDIEU 1990.

1 POHLED DO MINULOSTI

Je-li naší ambicí výtvarné umění přelomu sedmdesátých a osmdesátých let „vysvětlit“, nevyhneme se určitému minimálnímu exkursu přinejmenším do předešlých dvou či tří dekád. Tam kupříkladu musíme hledat bezprostřední předobraz mocnou dávkou „specifického symbolického kapitálu“ obdařené exemplární figury „umělce mučedníka“, která sehrála tak významnou úlohu pro mnohé z těch, kdo byli „za normalizace“ nuceni trávit čas v klauzuře svých ateliérů. Zkušenost s poučnou kulturní politikou a pak zase prožitek „estetické anarchie“ let šedesátých měly zase určující vliv na oficiální program normalizovaného výtvarnictví. Odtud, jak ještě uvidíme, vychází typická normalizační „estetika dvojí negace“: angažované a lidu srozumitelné, nikoli však schematické či „polopatické“, experiment ano, ne však samoúčelný či svévolný. To vše a mnohé jiné tvoří onen „kolektivní kapitál specifických tradic“, zakládající pravidla „hry zvané umění“. Na tomto místě se však omezíme jen na jakýsi kontrastní obraz, který bude ostatně v průběhu celého našeho výkladu neustálými a nevyhnutelnými odbočkami doplňován.

Relativně krátké období drastického utváření nové „socialistické společnosti“ po „Vítězném únoru“ našlo na poli kultury svůj výraz v radikálním experimentu, jímž měl být zvrácen předchozí vývoj spjatý s pojmy modernismus či avantgarda. Umění nemělo napříště představovat „hřiště“, kde příznivci / odpůrci nejrůznějších směrů, hnutí, skupin a ismů svádějí zápas o monopolní držení legitimní definice uměleckého díla, zápas, v němž chyběla „nejvyšší autorita schopná jednat jako odvolací soud.“³ Odvolacím soudem schopným s definitivní platností rozhodnout, co umění je a co nikoli, se měl stát nově ustavený Československý svaz výtvarných umělců, instituce založená z moci státu potažmo Strany lidmi odhodlanými neochvějně sloužit jeho, potažmo jejím zájmům. Nerespektovat oficiální umělecký program znamenalo neexistovat – zmizet ze stránek novin i odborných časopisů, mít zapovězenou účast na menších výstavách a především celostátních „žních výtvarné tvorby“. Celý pokus prosadit novou legitimní definici umělce, jakožto služebníka státu (a stát tehdy byl KSČ), jako v podstatě vyššího státního úředníka plnícího úkoly mu zadané, se přitom do značné míry opíral o státní monopol na legitimní využití fyzického násilí – otevřeně nerespektovat nová pravidla znamenalo vystavit se reálné hrozbě tvrdých represí, a schopnost redistribuovat v státním rozpočtu shromážděné

³ BOURDIEU 1993, 252-253.

finanční prostředky – otevřeně se k novým pravidlům hlásit znamenalo podstatné materiální výhody. Pravá povaha Svazu vyvstane najevo ve chvíli, kdy se stát přestane bezvýhradně zaručovat za všechny jeho aktivity. Jakmile přestane vykupovat a objednávat výhradně díla přísné verze socialistického realismu, garantovat silou svého mocenského aparátu zákaz nesvazové tvorby na výstavách, obnovuje se nezbytný minimální prostor pro oživení onoho boje o získání monopolu na legitimní definici umělecké produkce. Oficiální tvorba nyní bez pevného ručení státu rychle ztrácí hodnotu.⁴

Celý tento pokus ovšem, jak dokládá další vývoj, v podstatě selhal. Předpokladem jeho trvalejšího úspěchu totiž bylo vštípit novou definici umělecké profese širším vrstvám obyvatelstva – „lidu“, jak se tehdy říkalo, a především novým kandidátům na výkon uměleckého povolání. Právě ta a jediné ta (!) by se musela stát prostředkem k „rozpoznání a uznání“ pravého umělce. Všechna specifická kolektivní tradice nabitá příběhy zneuznaných génů a geniálních rebelů, jež byla již dávno nedílnou součástí předešlé legitimní definice, měla být prostě vymazána, zapomenuta. To se ovšem nestalo. Jednak ji uchovávaly exemplární příběhy postupně mytizovaných osobností – především Vladimíra Boudníka a Mikuláše Medka, jednak byla příliš hluboce zakořeněna v poznávacích strukturách aktérů zformovaných v době, kdy být „opravdovým umělcem“ znamenalo být také tak trochu „umělcem prokletým“.

S tím jak stát přestával prostřednictvím Svazu prosazovat „jediné správné socialistické umění“, obnovuje se postupně „pole výtvarné produkce“ ve své původní funkci relativně nezávislého společenského prostoru vyhrazeného volnému boji o uměleckou legitimitu. Příliš bychom utíkali od tématu, pokud bychom se na tomto místě chtěli obšírněji zabývat procesem rytmizovaným událostmi jako založení skupiny *Máj 57* či později, v roce 1964 „revolucí“ ve Svazu československých výtvarných umělců, kdy do čela této instituce nastoupili proponenti autonomie se zřejmým úmyslem proměnit ji v čistě servisní aparát pro „tvůrčí pracovníky“ bez nejmenších ambicí určovat formální či obsahovou podobu výtvarné produkce. A stejně tak málo tu můžeme rozebírat „pole výtvarné produkce“ tak, jak se vyvinulo v průběhu šedesátých let. Spokojme se s letmým

⁴ K Svazu československých výtvarných umělců viz PETIŠKOVÁ 2000. – O socialistickém realismu padesátých let PETIŠKOVÁ 2002.

nástinem bohatosti tehdy soupeřících proudů a tendencí doplněných několika, snad málo objevenými, postřehy obecnějšího charakteru.⁵

Přes tvůrčí skupiny, neoficiální ateliérové konfrontace a následné „programové výstavy“ se v průběhu šesté dekády utvářejí různá více či méně pevná seskupení vybavená patřičným uměleckým programem, nezřídka zhuštěným do podoby „pojmenování“ příslušné tendence: *Nová citlivost*, *Nová figurace*, *Konkrétní umění*, *Imaginativní umění*, *Aktuální umění*... Ve středu tohoto pohybu stojí především „nová“ generace autorů vstupující na scénu až v době uvolnění, které se nyní otevírá možnost vyzvat na souboj „realistickou ortodoxií“ ve jménu všeho „nového“ či „aktuálního“. Frekvence obou zmíněných adjektiv v pojmenováních výstav a uměleckých proudů jako by odhalovala obnovenou logiku boje v relativně autonomním poli kulturní produkce. *„Změny neustále probíhající ve středu pole omezené produkce mají svůj původ v samotné jeho struktuře – v synchronní opozici mezi protikladnými pozicemi (dominantní / ovládaný, konsekrovaný / novic, ortodoxní / heretický, starý / mladý atd.), a jsou tak ve své příčině do značné míry nezávislé na změnách vnějších [...].“*⁶ „Mladí“ vyzývají na souboj „staré“ na základě svých nových tvůrčích postojů, přičemž principem této výzvy je „novost“ čili odlišnost jejich uměleckého poselství ve vztahu k tvůrčím postojům starých. Roztržka tu ovšem především v počátcích může být formulována jako návrat ke kořenům – k umělecké svobodě předválečné avantgardy.⁷

Nápadně rychle se stali objekty „symbolického vyloučení“ ti, jejichž profesní růst byl zcela svázán s poúnorovou kulturní politikou KSČ. Stačilo by provést detailnější rozbor reprezentativních výstav typu *Aktuální tendence českého umění*, abychom se přesvědčili, jak zřetelně se vychýlila rovnováha ve prospěch proponentů umělecké autonomie.⁸ Snad jen Josef Brož a částečně i Karel Lidický tu zastupovali starší generaci, jež dobyla vavřínů uměleckého velikánství po „Vítězném únoru“, v době, kdy být uměleckým velikánem znamenalo malovat podle svazového mustru. Bohaté zastoupení tu ovšem měli členové skupin *Sedm v říjnu* a *Skupina 42*. Mnozí z nich sice zaujali jednoznačně kladné politické stanovisko k únorovému převratu, na rozdíl od těch předchozích však nebyli schopni –

⁵ K „destalinizaci“ výtvarného umění viz JUDLOVÁ 1994.

⁶ BOURDIEU 1996, 239.

⁷ Základní informace k českému výtvarnému umění šedesátých let viz příslušné kapitoly PLATOVSÁ / ŠVÁCHA 2007. – K experimentálním polohám umění té doby viz HAVRÁNEK 1999.

⁸ Katalog Praha 1966.

někdy i přes upřímnou snahu, jak ještě uvidíme na příkladu Františka Grosse, sladit svůj více či méně moderní výtvarný názor se svazovým vzorem. V uměleckém přežití jim v šedesátých letech pomáhala i jejich pozice ochranitelů kontinuity moderního umění v těžkých časech Druhé republiky a Protektorátu. Naprosto tu nicméně převládla nová výtvarná generace: Čestmír Kafka, Eva Kmentová, Jan Kotík, Vladimír a Věra Janouškovi, Karel Malich, Aleš Veselý, Adriena Šimotová, Karel Nepraš a další. Prostým nahlédnutím do katalogu výstavy *Československý lid a jeho kraj v životě, práci a zápasu* z roku 1949 bychom se přesvědčili o v pravdě revolučních rozměrech tohoto posunu.⁹

Informel, Imaginativní umění, Nová citlivost, Nová figurace, Konkrétní, Knížákovo Aktuální umění, Šmidrové... Zastánci, příznivci, stoupenci a členové celé řady uměleckých názorů, tendencí, skupin a hnutí svým vzájemným soupeřením konstituují před nástupem normalizace vysoce autonomní „sub-pole omezené produkce“. Bývalé hlásné trouby socialistického realismu jsou tu takřka úplně mimo hru, mizí z prestižních výstavních síní i stránek časopisů. Mnozí z „generace šedesátých let“ se naproti tomu již pomalu stávají klasiky, jejich práci rozpoznává a uznává stále širší publikum.

⁹ Katalog Praha 1949.

2 BOJ O DEFINICI

„Nejednou bylo poukázáno v tisku i na rozličných shromážděních výtvarných umělců na to, že se objevují výstavy, které mají sehrát úlohu jakési manifestace proti takzvanému ‚oficiálnímu‘, státem podporovanému umění, opozici vůči ideově tvůrčím úkolům Svazu, proti kulturní politice Strany a socialistického státu. Poukázali jsme už nejednou na to, že jde o pustou demagogii, že neexistuje v socialistické společnosti žádné ‚oficiální‘ a ‚neoficiální‘ umění, že tzv. ‚neoficiální‘ umění vyjadřuje pouze přání buržoazních ideodiverzních center.“¹⁰

Svrchu citovanou pasáž jsme vyňali z bojovně laděné stati *Naše umění slouží zájmům lidu a socialismu*, v níž člen předsednictva Ústředního výboru Svazu českých výtvarných umělců Dušan Konečný hodnotí vývoj českého výtvarného umění v letech 1977-1982. Zprvu tu nešetří projevy spokojenosti. Hned v úvodu se dovídáme, kterak se „se upevnily společenské funkce výtvarného umění v naší socialistické společnosti, prohloubila a obohatila se socialisticky orientovaná tvorba našich výtvarných umělců.“¹¹ Děkovat prý za to máme především členům Svazu, jisté zásluhy si mohu připsat rovněž umělci evidovaní při Českém fondu výtvarných umění. Pak ovšem právě přichází citovaná pasáž, jež jako by naznačovala, že tu byly přeci jen jisté důvody k znepokojení. Podívejme se na ni o něco blíže.

Hlavní úlohu hraje v textu dvojice adjektiv „oficiální“ a „neoficiální“, obě tu najdeme hned dvakrát. Konečný se však od nich zároveň distancuje nejen tím, že je klade do uvozovek. Existuje prý jen jedno pravé naše umění – umění sloužící zájmům lidu a socialismu. Zbytek nelze brát vážně, ve své podstatě se jedná jen o zbraň v rukou nepřítelů Strany a státu, která si vlastně ani nezaslouží, aby byla nazývána uměním. Tak nějak bychom mohli parafrázovat jeho slova. Zůstává tu ovšem nevyhnutelný rozpor. Tento výpad popírající existenci „neoficiálního umění“ paradoxně vlastně jen stvrzuje, že tu jsou i tací, již se také zvou umělci, a tomu, co dělají, také říkají umění, přestože dělají něco jiného než ti, jež zastupuje Dušan Konečný. To, že na ně takto útočí vysoký svazový funkcionář, jim ještě přidává na významu.

Žádná univerzální definice umění není možná, argumentuje Pierre Bourdieu ve své knize *Pravidla umění*. Jakákoli taková definice může maximálně zaznamenat aktuální

¹⁰ KONEČNÝ 1982b, 6.

¹¹ *Ibidem* 4.

poměr sil, konkrétní časově určený stav zápasu o uměleckou legitimitu, boje o monopolní držení pravomoci rozhodovat, „*kdo má právo sám sebe zvat spisovatelem, či dokonce, kdo je spisovatel a kdo má právo rozhodnout, kdo je spisovatel.*“¹² Proponenti umění pro umění, buržoazního umění, komerčního umění či analogicky v našem případě umění oficiálního a neoficiálního snaží se prosadit definici odpovídající jejich zájmům. Co ten či onen umělec bude považovat za „skutečné umění“, závisí na jeho „úhlu pohledu“, na jeho pozici v poli. Jestliže máme v úmyslu podat výklad českého umění kolem roku 1980, nezbyvá nám než do něj zahrnout pokud možno všechny úhly pohledu, neboť je zřejmé, že bez umění oficiálního by neexistovalo umění neoficiální a naopak, že to i ono je výsledkem vzájemného zápasu. Jakýkoliv pokus nalézt „absolutní esenci uměleckého“ znamená jen absolutizaci jednoho z nich.

¹² BOURDIEU 1996, 223-227, cit. 225.

3 UMĚNÍ OFICIÁLNÍ A UMĚNÍ SVAZOVÉ

Co vlastně znamenalo být „oficiálním umělcem“ na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let? Dávat definitivní odpověď na takovou otázku nyní by bylo předčasné. Teprve až přehlédneme celé pole tehdejší výtvarné produkce, budeme mít úplnější představu o povaze této kategorie a jí podobných. Stále musíme totiž mít na mysli, že připojení přívlastku „oficiální“ k nějakému umělci či dílu nebylo ve své době nějakým objektivním hodnotícím aktem prováděným podle jasných pravidel, ale prostředkem v tehdejší boj o uměleckou legitimitu. Nositel takového epitetu jím neměl být obvykle „věcně hodnocen“, ale diskvalifikován jako služebný pseudoumělec. Toho si byl dobře vědom i Dušan Konečný, proto také přívlastek „oficiální“ se vši vehemencí odmítá. Přesto v citované pasáži neopomněl zmínit instituci, za jejíhož reprezentanta se pokládal – *Svaz českých výtvarných umělců* (SČVU). To, co se Konečný zdá hájit jako jediné pravé umění, bychom mohli po vzoru „akademického“ umění 19. století nazvat uměním „s vazovým“.¹³

3.1 Konsolidovaný svaz

Poté co se stal jejím generálním tajemníkem Gustáv Husák, zahájila Komunistická strana Československa počátkem roku 1970 rozsáhlý program „výměny stranických legitimací“. Smyslem celé akce ovšem byla očista KSČ od těch „kontrarevolučních živlů“, již se nebyli ochotni či schopni ztotožnit s jejím novým politickým kurzem, nebo se příliš nápadně kompromitovali v časech, jež jedna strana barikády zvala „obdobím krizového vývoje“ druhá pak o poznání poetičtěji „pražským jarem“. Po „stabilizaci stranických kádru“ následovaly prověrky i v dalších oblastech hospodářského a společenského života.

Kádry bylo přirozeně třeba stabilizovat i ve výtvarném umění. V roce 1969 respektive 1970 schválilo ministerstvo vnitra stanovy *Zväzu slovenských výtvarných umelcov* a *Svazu českých výtvarných umělců* (SČVU), v návaznosti na toto rozhodnutí pak zanikl původní federální *Svaz československých výtvarných umělců*.¹⁴ Celá akce byla ovšem cestou k „výměně svazových legitimací“. „Zdravé jádro“ českých výtvarných umělců reprezentované Přípravným výborem SČVU s Jaroslavem Grusem v čele mělo

¹³ Základní informace k „oficiálnímu“ umění sedmdesátých a osmdesátých let viz PETIŠKOVÁ 2007.

¹⁴ K likvidaci Svazu 1971. – Od nyníška, píšeme-li prostě „Svaz“, míníme normalizovaný Svaz českých výtvarných umělců, máme-li na mysli Svaz československých výtvarných umělců využijeme k rozlišení adjektiv „starý“ či „původní“.

nyňi zformovat členskou základnu zbrusu nového, kontrarevolučních živelů prostého Svazu. Referát z prvního pracovního zasedání přípravného výboru pojmenoval kritéria celkem jasně. „*V první etapě budou pro členství ve svazu přicházet v úvahu ti výtvarní umělci, kteří se aktivně, veřejně angažovali za kulturní politiku strany a státu [...] Orgány svazu se budou při vytváření členské základny opírat o pomoc stranických a státních orgánů.*“¹⁵

Část umělců bez obtíží vplula do nového Svazu, část až po více či méně vynucených projevech angažovanosti, část však angažovat odmítala, případně to od ní vzhledem roli, již hrála v „období krizového vývoje“, ani nebylo žádáno. Členové Svazu původního, jimž nyní bylo odepřeno členství v jeho nástupnické organizaci, byli evidováni při *Českém fondu výtvarných umělců*. Máme tu tak hned dvě kategorie Stranou a státem rozpoznávaných výtvarných umělců: „členy“ – prověřené výtvarné kádry, na něž se stranické a státní orgány mohou spolehnout, a „evidované“, jimž členství v SČVU bylo upřeno pro jejich domnělou či skutečnou nespolehlivost.

3.2 Svazová ústava: mezi vnitřní rozmanitostí a ideovou jednotou

Prvotní představu o „oficiálním umění“ se pokusíme získat prostým nahlédnutím do základního zákona SČVU, do stanov Svazu českých výtvarných umělců.¹⁶ Sama skutečnost, že tu byl dokument určující kupříkladu, kdo „socialistickému umění“ předsedá a komu tento předsedající odpovídá, má svůj význam pro pochopení tehdejší situace. Rozbor některých prvků stanov však představuje jen první krok na dlouhé cestě. Teprve až se podíváme, jak byla takto kodifikovaná „pravidla umění“ interpretovaná „životní praxí“ přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, získá náš obraz skutečnou explikativní hodnotu.

*„Řídící působnost státních orgánů podle příslušných zákonných předpisů vykonává ve vztahu k SČVU ministerstvo kultury ČSR; dbá zejména o to, aby činnost SČVU se vyvíjela v souladu s kulturní politikou Komunistické strany Československa a vytváří pro tuto činnost příznivé podmínky.“*¹⁷

Svaz má z pověření Strany, potažmo státu pečovat o rozvoj socialistické výtvarné kultury – kultury „vnitřně rozmanité“, ovšem v „ideových principech“ vždy jednotné, jak

¹⁵ Z jednání Přípravného výboru 1971, 1 a 3.

¹⁶ Návrh stanov 1971.

¹⁷ Ibidem 1.

dále praví stanovy.¹⁸ Jestliže tu máme zjevně co dělat se „státní institucí“, bylo by zároveň omylem upírat jí ve vztahu k zmíněným „řídícím orgánům“ jakoukoli autonomii. Právě zmíněná „vnitřní rozmanitost“ zdá se tu odkazovat k formální komponentě umělecké produkce a tu je jistá rozrůzněnost či názorová pestrost stanovami povolena. Kam se v tomto ohledu socialistické umění bude vyvíjet, nechť si řeší členové Svazu mezi sebou. Prostor k diskusi naproti tomu má zůstat v podstatě uzavřen v otázkách ideových, tady již rozhoduje Strana samotná, jež jediná může garantovat skrze svou kulturní politiku požadovanou „ideovou jednotu“. Na to, zda mezi politikou svazovou a politikou stranickou nevzniká nějaký konflikt, má dohlédnout ministerstvo kultury.

„Svaz českých výtvarných umělců je dobrovolnou, výběrovou, ideově tvůrčí organizací.“¹⁹ Právě „výběrovost“ je vedle pevné vazby na Stranu a stát druhým fundamentem celé svazové konstrukce. O přijetí či nepřijetí určitého kandidáta rozhoduje ústřední výbor SČVU bez možnosti odvolání. Dbá přitom jak na to, aby kandidátova práce měla „profesionální úroveň“, tak na jeho ochotu „aktivně se angažovat“.²⁰ Za prvním citovaným souslovím vidíme opět onu specificky profesní, jinak řečeno, formální komponentu výtvarnickovy práce, jež má být hodnocena a rozvíjena na půdě Svazu. „Ochota aktivně se angažovat“ znamená ovšem zase připravenost kandidáta podporovat politiku KSČ svou tvorbou i mimo ni.

3.3 Evidování

Tématu členství ve Svazu českých výtvarných umělců jsme se již dotkli v historickém exkursu do časů konsolidace a znovu v stručném rozboru svazových stanov. Jak se to mělo v praxi s přijímáním nových členů na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, uvidíme v kapitole věnované „problematice mladých“. V tomto okamžiku nás však bude zajímat především „problematika evidence při ČFVU“, jíž se ostatně ÚV SČVU ve *Zprávě o činnosti Svazu českých výtvarných umělců za léta 1977-1982* zabýval více než agendou spojenou s rozšiřováním vlastní členské základny.²¹

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem 2.

²¹ Zpráva o činnosti Svazu českých výtvarných umělců za léta 1977-1982, in: Výtvarná kultura VI. č. 5, 1982, 5-10.

Venkoncem spokojený tón pasáže věnované „členství“ se mění v momentě, kdy zpráva hodnotí svazovou praxi rozšiřování počtu evidovaných při ČFVU. Svaz prý usiluje o rovnoprávné profesionální uplatnění „členů“ i „evidovaných“, leč na práci těch druhých je třeba klást „stejná umělecká a ideová kritéria“. Náročná agenda spojená s posuzováním profesní způsobilosti uchazečů o evidenci odvádí krajské výbory a další svazové orgány od jiné práce. Jako „povážlivou“ označuje Zpráva skutečnost, že z 5255 „evidovaných“ chybí devatenácti stům „profesionální vysokoškolské nebo středoškolské odborné vzdělání.“ Důsledkem je někdy prý i „průměrnost nebo dokonce podprůměrnost tvůrčí práce“. Nabízeným řešením jsou „pevnější a náročnější podmínky a kritéria pro přijímání do evidence při Českém fondu výtvarného umění.“²² Podívejme se nyní, co stojí za velkým zájmem o zisk statutu evidovaného a zároveň za tendencí Svazu s jeho udílením příliš neplýtvat.

Projevovaná spokojenost s rychlým rozšiřováním členské základny SČVU přestane být takovým překvapením ve chvíli, kdy si uvědomíme, že se s ní setkáváme právě ve *Zprávě o činnosti*, to jest v dokumentu, jímž se Ústřední výbor zodpovídá ze své činnosti delegátům sjezdu. Vždyť tentýž Ústřední výbor, jak jsme se již měli možnost poučit ze stanov, „s konečnou platností“ o přijímání nových členů rozhoduje. Rovněž zařazování a vyřazování z evidence při Českém fondu výtvarných umění náleží do kompetence Svazu. Jde však o relativně masový decentralizovaný proces svěřený do kompetence krajských organizací, nad nímž jeho vedení zdaleka nemá plnou kontrolu. Navíc v případě žádosti o evidenci má být posuzována spíše než ochota „aktivně se angažovat“ „profesní způsobilost“, čímž je tato kontrola dále omezena. Vedení SČVU považuje za nezbytné řídit tento proces alespoň nastavením jasných pravidel – „pevnějších a náročnějších kritérií“ – pro hodnocení profesionality.

Obdobně jako například v případě advokacie, kdy advokátní komora tím, že žádá po kandidátech odpovídající vzdělání a praxi, zároveň a priori snižuje konkurenci v rámci této profese, snaží se Svaz stanovit jasnou hranici oddělující ty, již si doma po večerech malují, od „opravdových umělců profesionálů“, jež možno připustit k „opravdovým uměleckým úkolům“. Také vedení Svazu se v tomto směru spoléhá především na příslušné vzdělání – na titul z Akademie výtvarného umění nebo z Vysoké školy

²² Ibidem 9.

uměleckoprůmyslové. Je prý třeba zabránit absolventům „středních škol výtvarně-technického zaměření“, aby houfně usilovali o přijetí mezi „evidované“. Chybí jim k tomu „potřebná umělecká kvalifikace“. Jejich místo je jinde, v oblasti „průmyslové výroby a služeb“, tam mají hledat své zaměstnání. Nutné je „dořešit poslání a vymezení úkolů“ těchto škol – „*směrná čísla , profily i možnosti uplatnění těchto absolventů*“ nutno přizpůsobit „*reálným potřebám*“, uzavírá zpráva téma „evidence“.²³

Taková precizní kodifikace pravidel má tedy omezit počet těch, již se účastní soutěže zdaleka nikoli pouze o titul zasloužilého či národního umělce, ale také, jak ještě uvidíme, o zcela konkrétní materiální profit. Kdo neprošel potřebnou kvalifikací – například neobdržel titul akad. mal., má zůstat mimo hru. To, co dělá, nepatří do galerie, ale do oblasti „průmyslové výroby a služeb“.

Tu ovšem jako bychom se dopustili jistého neoprávněného skoku. Nejprve mluvíme o „evidovaných“ a najednou o umělcích *sui generis*. Jde však skutečně o skok neoprávněný? Jestliže se tu zabýváme oním „oficiálním úhlem pohledu“, tak rozhodně nikoli. Z hlediska „příslušných stranických a státních orgánů“, kdo nebyl evidován při ČFVU, nebyl umělcem, což mělo své zcela konkrétní důsledky.

Jedině „evidence“ vyvazovala z povinnosti mít stálé zaměstnání a umožňovala tak dotyčnému výkon svobodného povolání výtvarného umělce. A oficiální optika do značné míry ovládala bezpočet komisí a rad, v nichž zaujímali přední místo členové Svazu. Takové komise rozhodovaly o tom, kdo se zúčastní té či oné výstavy, kdo obdrží tu či onu cenu, stipendium, odměnu..., kdo dostane zakázku na ten či onen pomník, dekorativní plastiku, reliéf, mozaiku..., která díla budou nakupována pro výzdobu ministerstev, velvyslanectví, hotelů, kanceláří národních podniků... Nic z toho se v podstatě netýkalo těch, které Fond neevidoval jako výtvarné umělce.

3.4 Svaz českých výtvarných umělců: „Umění jsem já.“

Jestliže ti, kdo zůstali mimo rámec Fondu, oficiálně jako výtvarní umělci vlastně vůbec neexistovali, další podstatná disproporce existovala mezi těmi, kdo byli pouze „evidováni“ a těmi, kdo byli přijati do lůna Svazu českých výtvarných umělců. Již jsme poukázali na to, že o přijetí v tomto případě rozhodoval samotný Ústřední výbor a že podstatným kritériem

²³ Ibidem.

tu mělo být „*odhodláni aktivně se podílet pod vedením KSČ [...] na budování socialistické společnosti a její výtvarné kultury.*“²⁴ Za očekávanou věrnost ve službě získávali „členové“ ovšem zcela mimořádné postavení. Nešlo jen o zmíněnou pravomoc rozhodovat, kdo je dostatečný profesionál na to, aby byl evidován při ČFVU. Úkolem Svazu je, jak praví stanovy, „organizovat a vést české výtvarné umělce“, nikoli tedy pouze umělce v něm organizované, ale všechny české umělce, což z oficiálního úhlu pohledu znamená všechny „evidované“. Svaz reprezentuje všechny, mluví za všechny, úkoluje všechny.

Máme tu tedy na státu závislé těleso profesionálů ve věcech výtvarného umění, které na základě své stanovami explicitně definované „jmenovací pravomoci“ určuje, kdo má být výtvarný umělec a kdo ne. Svaz se za tím účelem pokouší, pochopitelně v nerozbrojné jednotě se stranickými a státními orgány, monopolizovat prostředky produkce legitimních producentů respektive produktů, jinými slovy: soustředit ve svých rukou veškerou moc k určování toho, „*kdo je a kdo není výtvarný umělec, co je a co není umělecké dílo*“.²⁵

Bylo by zřejmým omylem pojímat ono posuzování „profesionální úrovně“ jako akt objektivního hodnocení dle kritérií na hodnotícím subjektu nezávislých. Vždyť ona pomyslná kriteria profesionality zase určoval ze své pozice „mluvčího všech výtvarných umělců“ SČVU. Akt jmenování je tu v nejvyšší možné míře aktem kreativním – jím samotným má být ten či onen aktér stvořen jako nová sociální bytost, jako umělec. Jestliže se však Svaz pokoušel prosadit, aby umělci jím jmenování byli jako umělci lidem skutečně uznáváni a poznáváni – jinými slovy, aby úspěch oficiální byl také úspěchem veřejným, musel být s to obdařit jimi designované adepty dostatečným objemem „specifického symbolického kapitálu“.

„*Symbolickým kapitálem je kterákoli vlastnost (kapitál kteréhokoli druhu – fyzický, ekonomický, kulturní, sociální), pokud je nahlížena sociálními činiteli, jejichž kategorie vnímání jsou takové, že ji dokáží poznat (vidět) a uznat, ocenit.*“²⁶ Tolik obecná definice pojmu „symbolický kapitál“. V specifickém případě umění by tedy zjevně mělo jít o vlastnosti, na jejichž základě společnost rozeznává a uznává určité jedince jako umělce.

²⁴ Návrh stanov 1971, 1.

²⁵ BOURDIEU 1993. – Takovou moc podle Bourdieua měla ve svých rukou francouzská *Académie des beaux-arts* před Manetovou „symbolickou revolucí. Jeho pronikavá analýza „sklerotické akademické instituce“ mi usnadnila pochopení mnohých stránek fungování neméně sklerotického SČVU.

²⁶ BOURDIEU 1998, 81.

Spolehnout se v tomto směru výhradně na onen kreativní akt jmenování by znamenalo pokusit se vstřípit sociálním činitelům, že pravým umělcem je ten, kdo vlastní svazovou legitimaci či je alespoň evidován při ČFVU. Přítomnost nebo absence určitého jména v nějakém členském registru sice mohla stát za rozhodnutími stranického, svazového nebo státního aparátu, dejme tomu, při udílení zakázek na tvorbu uměleckých děl, těžko však mohl designovaný umělec získat touto cestou „uznání lidu“.²⁷ Jakým způsobem tedy umělec tradičně akumuloval svůj specifický symbolický kapitál? Co dělalo kupříkladu z avantgardního umělce poznaného a uznaného jen v rámci kruhu svých soupeřů uměleckého velikána, jehož poznává a uznává národ? Obecnější odpověď nám opět dává přímo Bourdieu, když se zamýšlí nad tím, co je vlastně zdrojem hodnoty uměleckého díla.²⁸

Hledat jej výhradně u toho, kdo dílo stvořil v jeho materiálnosti by bylo zřejmým omylem. Víru v kreativního génia umělce, jež je zároveň zdrojem víry v hodnotu uměleckého díla, formuje celé *produkční pole*, do něž zdaleka nepatří jen autor, ale také „soubor aktérů a institucí podílejících se na produkci víry v hodnotu díla skrze produkci víry v hodnotu umění obecně a v zvláštní hodnotu toho či onoho konkrétního uměleckého díla.“ Mezi ně pak třeba zahrnout „kritiky, historiky umění, nakladatelství, ředitele galerií, obchodníky s uměním, kurátory, patrony, sběratele, příslušníky instancí konsekrace, jakými jsou akademie, salóny, poroty apod. a celý sbor politických a administrativních autorit kompetentních ve věcech umění (v různých obdobích různá ministersva jako *La Direction des Musées Nationaux*, *La Direction des Beaux-Art...*), které mohou působit na trh s uměním, buď konsekrujícími verdikty – ať spjatými s ekonomickými benefity (nákupy, dotace, ceny, stipendia...) či bez nich – nebo regulačními opatřeními (daňové úlevy pro sponzory a sběratele...), nemluvě o příslušnicích institucí, jež pracují na produkci producentů (umělecké vzdělávací instituce...) a na produkci konzumentů schopných rozpoznat umělecké dílo jako takové – tj. jako hodnotu – počínaje učiteli a rodiči zodpovědnými za prvotní vštěpování dispozic ve věcech umění.“²⁹

Pro různá období a různé kulturní okruhy bychom museli tento výčet někde více, jinde jen mírně obměnit, podstatná je však myšlenka, že velký umělec a jeho geniální dílo

²⁷ Za praktickou pomůcku, jež mohla ve „správní praxi“ sloužit při rozhodování, „kdo je a kdo není umělec“, lze pokládat seznam evidovaných při ČFVU. – Seznam evidovaných 1984.

²⁸ BOURDIEU 1996, 227-231.

²⁹ Ibidem 229.

je vždy výsledkem kolektivní práce aktérů a institucí obdobného druhu. Situaci v Československu na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let můžeme nyní nahlédnout v novém světle. Jestliže měl Svaz obhájit svůj monopol na produkci výtvarných umělců, musel se chopit vší té práce, jež byla v jiných dobách a na jiných místech rozdělena na bezpočet v různé míře nezávislých aktérů – kritiků, kurátorů, galeristů, historiků umění, uměleckých škol, fondů a nadací... Abychom se přesvědčili o tom, že v tom to směru vsutku vyvíjel skutečně značné úsilí, zmíníme se nyní o tom hlavním z pestré škály svazových činností.

3.4.1 Výstavní činnost

Aktuální míru *konsekrace* určitého umělce nebo, jinak řečeno, objem jím akumulovaného symbolického kapitálu, bychom mohli do značné míry určit z prostého výčtu výstav, jichž se dosud zúčastnil. Jasně by nám tímto způsobem vyvstala před očima symbolická propast dělící „prověřené mistry“ vystavující řekněme v Národní galerii a ty – abychom uvedli opačný extrém – již svá díla prezentují dejme tomu ve výkladní skříni nějakého knihkupectví. Výstava v prestižní galerii může pro umělce znamenat zlom v kariéře. Ne nadarmo zpravidla tvoří podstatnou část uměleckých CV právě takový prostý výčet výstav. Moci rozhodovat, kdo a kde bude vystavovat, znamená mít moc nad kariérami výtvarníků.

Množství i druhová pestrost výstav, jež Svaz v námi sledovaném období buď přímo pořádal nebo se na jejich pořádání alespoň podílel, koresponduje s velmi omezeným množstvím přehlídek, do jejichž konání nijak nezasahoval. Mezi lety 1977-1982 bylo těch prvních jen v Praze celých 484.³⁰ Mezi nimi na čelném místě stojí kolosální přehlídky pořádané u příležitosti oslav kulatých výročí „významných politických událostí“. V roce 1977 to byli *Výtvarní umělci Velkému říjnu*, o rok později u příležitosti 30. výročí Vítězného února *Umění vítězného lidu*. Obě předchozí nechala počtem zúčastněných umělců – takřka 2 000, i množstvím představených děl – 3 500 kusů, daleko za sebou největší událost na poli výtvarného umění ne jen v roce 1980, výstava *Výtvarní umělci k 35. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou*.³¹

V Praze snad nebylo výstavního prostoru, jenž by zůstal ušetřen této angažované povodně. Tři tisíce pět set artefaktů rozdělilo se mezi Galerii bratří Čapků, Jaroslava

³⁰ K výstavní činnosti Svazu viz Zpráva o činnosti 1982, 5-6.

³¹ Katalog Praha 1977. – Katalog Praha 1978a. – Katalog Praha 1980.

Fragnera, Václava Špály, Vincence Kramáře, Československý Spisovatel, Novou síň, Galerii U Řečických, Jízdárnu Pražského hradu, Středočeskou galerii a Mánes. Masová akce tohoto typu měla ovšem spíše oslavovat socialistické umění jako celek – měla poukazovat na jeho nezměrnou, možno říci údernickou produktivitu i žánrovou bohatost. Tím, kdo tu měl symbolicky profitovat, bylo umění jako celek a samozřejmě Strana, jejíž péči lid vděčí za tuto výtvarnou žeň, stejně jako jí a jejímu nerozbrojnému sepětí se Sovětským svazem vděčí za osvobození ze jha nacistické krutovlády. Přestože byla přehlídka zevnitř hierarchizována rozdělením exponátů mezi jednotlivé prostory – například monumentální figurální tvorba s explicitně politicky angažovaným obsahem byla soustředěna v nejprestižnější Jízdárně Pražského hradu, byl celek ohrožen entropií hodnot výtvarných i ideových.³² Jedno tvořivé individuum mohlo být v davu svých zbylých soupeřů snadno přehlédnuto. Svazové vedení si však bylo dobře vědomo, že je v oné pestrosti a bohatosti třeba hledat pravé, trvalé hodnoty. Vždyť z oněch 484 v Praze uspořádaných výstav byly více než tři stovky výstavami individuálními.

Abychom objasnili onen proces utváření víry v hodnotu umělce a jeho díla, bylo by třeba nejprve sestavit dobovou oficiální hierarchii výstavních prostor a zároveň ukázat kořeny této hierarchie. Jestliže na samém vrcholku této pyramidy například stojí Jízdárna Pražského hradu, tak je tomu jistě především pro její topografické sepjetí s posvátným místem zrodu české státnosti, a této posvátnosti místa také musí odpovídat posvátnost výstavního programu. Galerie celonárodní důležitosti má vystavovat výhradně umělce národní. Symbolický profit tu je reciproční – takovou akcí má růst „prestiž“ výstavního prostoru a sláva vystavujícího zároveň. Jistě tedy nepřekvapí, že měl v roce 1981 u příležitosti svých devadesátých narozenin v tomto exklusivním prostoru, určeném jinak spíše pro kolektivní akce á la *Výtvarní umělci k 35. výročí osvobození*, rozsáhlou přehlídku své celoživotní tvorby právě národní umělec Jaroslav Grus.³³ Jeho zásluhy o umění byly z pohledu Strany a Svazu nezpochybnitelné. Vždyť to byl on, kdo svou energii ve funkci předsedy přípravného výboru plně věnoval konsolidaci českého výtvarného umění, jeho očistě od pravicových oportunistů a kontrarevolučních živelů. Jeho kolega z PV SČVU, národní umělec Otto Eckert o rok dříve vystavoval v neméně prestižním Letohrádku

³² Tuto symbolickou hierarchii promítnutou do topografického uspořádání přehlídky dobře zachycuje recenze Blahoslava Černého. – ČERNÝ 1978.

³³ Katalog Praha 1981a.

královny Anny. Dvě uvedené výstavy pořádal Svaz ve spolupráci s vrcholnou správkyní trvalých hodnot – Národní galerií v Praze, se Středočeskou galerií spolupracoval kupříkladu na výstavách Adolfa Záborského či Karla Součka. Prvý radil v letech 1970 – 1972 z pozice předsedy jeho výtvarné rady ministru kultury, kterak normalizovat výtvarné umění, druhý byl v letech 1978 - 1982 předsedou SČVU.³⁴ Někteří svazoví funkcionáři se ještě za svého života dočkali zbudování stálých, výhradně jim zasvěcených galerií v místě svého působení. Vedle Jaroslava Gruse se takové pocty dostalo například národnímu umělci, profesoru akademie výtvarných umění a členu předsednictva ÚV SČVU Františku Jiroudkovi.³⁵

Dosud jsme pobývali pouze při pomyslném vrcholu pyramidy. Z něj bychom mohli sestoupit o kousek níže, dejme tomu k Mánesu – tradičnímu výstavnímu prostoru při sídle samotného Svazu a dále ke Galerii Václava Špály – místu jistě prestižnímu, zároveň však „znesvěcenému“ úlohou, již hrálo v šedesátých letech, až ke Galerii Fronta, jež byla speciálně vyhrazena autorům mladým, dosud ne zcela prověřeným. Čím výše si galerie stojí v této, zde jen letmo načrtnuté hierarchii, tím je pravděpodobnější, že se v jejím výstavním programu setkáme se zasloužilými a národními umělci či svazovými činovníky. Funkcionáři SČVU se sice soustředili především na zavedené svatostánky umění, neztráceli ovšem tak docela ze zřetele ani „pokoutní kultoviště heretiků“, jež hrozila narušit jejich monopolní držení prostředků umělecké konsekrace. Již v roce 1978 znepokojovala vedení Svazu činnost oblastních a okresních galerií. „*Některé z nich pořádají výstavy, jež jsou v rozporu s kulturní politikou strany a státu. Je na příslušných orgánech, aby této činnosti čelily.*“³⁶ praví se ve zprávě z jeho tehdejšího zasedání ÚV SČVU.

3.4.2 Teorie a kritika

Výstavy tvoří jen jeden z dlouhé řady umělci přístupných zdrojů symbolického kapitálu. Neméně efektivní zdá se být v tomto ohledu činnost kritiků, historiků a teoretiků umění. Připomeňme si, jak před nástupem normalizace spoluutváří českou výtvarnou scénu celá

³⁴ TUČNÁ 1980. – BOHÁČ 1978. – JIRÁČKOVÁ 1980. – Uměleckým kariérám Záborského a Součka se podrobněji věnujeme v kapitole „Ústřední výbor“. K imponantní normalizační kariéře keramika Otty Eckerta viz ŠINDELÁŘ 1979.

³⁵ Zpráva o činnosti 1982, 6.

³⁶ Zasedal ústřední výbor 1978.

plejáda na slovo vzatých hledačů nových, aktuálních tendencí a objevitelů dosud neprávem opomíjených talentů: Eva Petrová, Arsén Pohribný, Jiří Padrta, Jan Kříž, Jindřich Chalupecký a další. Snad by tehdy nebylo od věci mluvit o relativně autonomním poli teorie a kritiky, na němž svrchu jmenovaní sváděli boj o monopol na teoreticko-kritickou legitimitu. V sázce tu bylo uznání vlastního „kritického verdiktu“ (a výroky takového Jindřicha Chalupeckého o kvalitách toho či onoho autora opravdu platily v určitých avantgardních kruzích za apodiktické). Symbolický profit přitom byl opět vzájemný. Objevitel skutečného „talentu“ mohl podpořit svou pověst toho, kdo má „čuch na talenty“, z objeveného se však zároveň stával „talent“ mimo jiné právě proto, že byl objeven takovým „na slovo vzatým objevitelem talentů“. Měl-li být Svaz výhradním dodavatelem apodikticky platných výroků o tom, kdo je a kdo není výtvarným umělcem, nezbývalo mu než ovládnout i tento rozptýlený zdroj symbolického kreditu.

Čtyřicet pět teoretiků výtvarného umění bylo k roku 1982 přímo členy Svazu českých výtvarných umělců.³⁷ Někteří z nich zasedali v ústředním výboru, Dušan Konečný – jeden z nejhlasitějších propagátorů angažované tvorby, pak byl tímto orgánem zvolen do samotného předsednictva SČVU. Teoreticko-kritickou disonanci časopisů *Výtvarné umění* a *Výtvarná práce* zrušených na počátku normalizace, nahradila v roce 1977 takřka bezchybná konsonance na stránkách, po příštích více jak deset let jediného, periodika věnovaného výtvarnému umění, tiskového orgánu SČVU nesoucí tentokrát jméno *Výtvarná kultura*. Tento jediný hlas české výtvarné kultury měl zajišťovat onu stanovami požadovanou ideovou jednotu. V nejprestižnější rubrice *Zprávy z ateliérů* se pak čtenáři znovu setkávali takřka výhradně s informacemi o aktuálních tvůrčích výkonech umělců zasloužilých a národních. Vysocí svazoví funkcionáři zároveň prostřednictvím rozličných zamyšlení a osobních vyznání na stránkách časopisu demonstrovali svou připravenost angažovat se ve prospěch politiky KSČ. Tak tu kupříkladu předseda SČVU Karel Souček slaví v roce 1981 šedesáté výročí založení Strany statí *Poslání umělce v socialistické společnosti*.³⁸

Časopis *Výtvarná kultura* ovšem zdaleka nebyl jediným „nástrojem konsekrace“ Svazu v oblasti teorie, kritiky a dějin umění. Vedle výstavních katalogů vycházely v této době i reprezentativní publikace, jež měly seznámit čtenáře se socialistickým uměním v

³⁷ Zpráva o činnosti 1982, 9.

³⁸ Karel SOUČEK: Poslání umělce v socialistické společnosti, in: *Výtvarná kultura* IV, č. 2, 1981, 1-2.

jeho ideové jednotě a názorové pestrosti, a monografie, které mu přibližovaly tvůrčí práci a životní osudy jeho jednotlivých osobností. První skupinu nejlépe reprezentuje kniha *Umění a doba* z pera Dušana Konečného, jejíž bohatý obrazový doprovod představuje především angažovaná díla z přehlídky *Umění vítězného lidu*.³⁹ Oslavě kreativního génia neredukovatelné individuality byla zasvěcena především ediční řada *Umělecké profily* z produkce nakladatelství Odeon. Svého uměnovědného pomníku se tu mimo jiné dočkali již zmínění umělci prominenti František Jiroudek, Karel Souček a Adolf Záborský.⁴⁰ „Centrální plánování“ socialistického výtvarnictví v ústředí SČVU sice vede k tomu, že se na stránkách Výtvarné kultury, v programu „prestižních“ výstavních institucí nebo ve výpravných uměnovědných publikacích nápadně často objevují též jména příslušníků starší a nejstarší generace, rozhodně to však neznamena, že by Svaz existenci mladších uměleckých ročníků vůbec nerefletoval. Na svazových sjezdech a zasedáních Ústředního výboru SČVU hojně probírané „problematice mladých“ se budeme věnovat zevrubněji v samostatné kapitole.

3.4.3 Společenská objednávka a trh s uměním

Centrální řízení trhu s uměním patřilo k stěžejním výdobytkům socialistické kulturní politiky. Již jsme poukázali na to, že teprve skrze registraci u Českého fondu výtvarných umění se umělcům otevíral přístup k nejrůznějším státním zakázkám, jež dobová „novořeč“ zahrnovala pod název „společenská objednávka“.

Tento monopol patřil i na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let k těm nejhroliivěji chráněným. A nedokládají to jen zmíněné tendence regulovat nárůst počtu „evidovaných“. Z roku 1979 pochází usnesení vlády o přípustnosti zadávání výtvarných prací pouze kvalifikovaným umělcům – členům SČVU a evidovaným při ČFVU.⁴¹ V sázce tu bylo mnoho. Především nové stavby a *urbanistické celky bylo třeba dotvořit v harmonický celek socialistického životního prostředí*. „Nové nástěnné obrazy, mozaiky, gobelíny, vitráže, plastiky a další výtvarná díla tvoří dnes nedílnou součást interiéru významných společenských zařízení, jako je například METRO, Palác kultury, strahovský

³⁹ KONEČNÝ 1980a.

⁴⁰ BERKA 1980. – KOTALÍK 1983. – BOHÁČ 1985.

⁴¹ Ze života SČVU 1980.

*sportovní areál apod.*⁴² zní spokojená slova Zprávy o činnosti SČVU za léta 1977 – 1982. Slova chvály a uznání se tu rovněž dostává socialistické tvorbě za její aktivní zapojení do „tvorby životního prostředí“. Na přelomu 70. a 80. let se nerealizovaly pouze velkolepé státně reprezentativní objekty jako zmíněný Palác kultury nebo o něco později Nová scéna Národního divadla. Především výstavba panelových sídlišť a další větší či menší urbanistické projekty skýtaly úžasné množství příležitostí k uplatnění uměleckých děl. Tu šlo podle Zprávy o činnosti Svazu „zejména o pomníky, busty a pamětní desky, věnované především historickým osobnostem, sousoší a sochařské kompozice, které se tematicky váží k osvobození naší vlasti Sovětskou armádou, k životu lidu a výsledkům jeho budovatelské práce.“⁴³ Nahlíženo ze svazového ústředí šlo o výše jmenované sice opravdu „zejména“, nikoli však výhradně. Především politicky ne tak exponovaná socialistická výstavba ponechávala prostor tvorbě ideově méně průbojně. Příležitostí bylo mnoho. Jestliže se na produkci pomníků Klementa Gottvalda specializoval národní umělec Josef Malejovský, zůstával tu stále prostor pro Ellen Jilemnickou a její rozkrojené pískovcové jablko v atriu základní devítileté školy v Mělníce [1].⁴⁴

Mimo „společenskou objednávku“ podléhal monopolu i trh s „volnou tvorbou“. Artefakty pro zkrášlení prostor hotelů, národních výborů, administrativních budov národních podniků apod. měla být nakupována výhradně prostřednictvím národního podniku Dílo při Českém fondu výtvarných umění. V síti prodejních galerií Díla mohl si řadový socialistický občan pořídit artefakt k výzdobě své domácnosti.⁴⁵

3.4.4 Školy, ceny, stipendia apod.

Viděli jsme, jak naléhavě zdůrazňují stanovy a znovu *Zpráva o činnosti za léta 1977 - 1982* nezbytnost „příslušného vzdělání“ pro výkon povolání výtvarného umělce, a naopak jaké nebezpečí pro socialistickou tvorbu vidí v masovém udílení registrace těm, kterým se ho nedostalo. S tím ovšem vzrůstá význam institucí, k jejichž výsostnému právu výkon takových „kreativních aktů nominace“ náleží, především Vysoké školy uměleckoprůmyslové a Akademie výtvarných umění. Složení pedagogického sboru druhé

⁴² Zpráva o činnosti 1982, 6-7.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ O umění v architektuře viz KARBAŠ 1985. – Reprodukce pískovcového *Jablka* od Ellen Jilemnické viz HOLUB 1978, 56-57.

⁴⁵ K činnosti n. p. Dílo viz SOUKUP 1977, 31-34.

z nich jasně dokládá, že i ony tvořily se Svazem českých výtvarných umělců organický celek. K roku 1979 působilo na AVU celkem deset profesorů. Stranou můžeme ponechat historika umění a ředitele Národní galerie v Praze Jiřího Kotalíka a architekta Miroslava Koreckého, ze zbývajících osmi byli rektor Miloš Axman, Karel Souček a František Jiroudek členy předsednictva SČVU, Arnošt Paderlík a Raimund Ondráček pak zasedali v jeho ústředním výboru, jen Janu Smetanovi, Oldřichu Opltovi a Antonínu Niklovi náležel status řadových členů.⁴⁶

Stát, Svaz a Strana – souhra všech tří institucí v této oblasti je sama o sobě výmluvná – oslavuje své umělce udílením cen, titulů a řádů. Každoročně ozdobí novou várku socialistických výtvarníků státní ceny Klemanta Gottwalda, ceny Antonína Zápotockého, národní ceny, ceny ministra kultury, ceny SČVU a ČFVU.⁴⁷ Vedle toho Fond, jenž je ovšem jako svého druhu servisní, praktická organizace, takřka ve všem rozhodování závislý na Svazu, vyplácí odměny za výstavy, cestovní stipendia, sociální podpory, čerstvým absolventům uměleckých vysokých škol poskytuje stipendia absolventská, financuje tvůrčí pobyty mladých výtvarníků v průmyslových podnicích a zemědělských družstvech apod.⁴⁸ Pokud bychom chtěli jít do opravdových detailů, narazili bychom kupříkladu i na to, že evidence byla předpokladem nákupu ve specializovaných prodejnách s výtvarnými potřebami. Skutečnost nikoli zanedbatelná v době, kdy se na II. sjezdu SČVU (1982) řešily problémy „v oblasti materiální základny pro rozvoj tvůrčí práce.“⁴⁹ Přeloženo z obtížně srozumitelné řeči svazového diplomata, umělcům se nedostávalo barev, ředidel, pláten, štětců, grafických papírů a dalších specializovaných potřeb.

3.5 Pestrost žánrů

Jestliže něco opravdu výrazně charakterizuje oficiální či svazový pohled na umění, tak to je vehemence, s níž se tu prosazuje víceméně tradiční námětové členění. Vyzdvihovaná

⁴⁶ Nepátral jsem ovšem po tom, zda poslední jmenovaní nezasedali v nějaké ze svazových komisí, což je dosti pravděpodobné. Složení pedagogického sboru Akademie výtvarných umění v Praze k roku 1979 viz KOTALÍK 1979, 78-79.

⁴⁷ O udílení cen svazových i státních pravidelně informoval časopis *Výtvarná kultura*. Svaz rovněž vydal seznam oceněných – Přehled 1988.

⁴⁸ Škálu těchto aktivit dobře zachycuje SOUKUP 1977, 28-34.

⁴⁹ Zpráva o činnosti 1982, 9. – O specializovaných prodejnách s výtvarnými potřebami pro „evidované umělce“ se zmiňuje SOUKUP 1977, 32.

bohatost socialistické výtvarné kultury nemusí být ani tak pestrostí formálních přístupů, jako spíše staronovou rozrůzněností žánrů.

Když v roce 1982 Dušan Konečný hájí socialistický realismus proti výtkám ze zplošťování individuálních tvůrčích přístupů, neopomíná uvést na jeho obhajobu fakt, že právě tato tvůrčí metoda směřuje k „rozkvětu všech výtvarných oblastí a žánrů.“ Vývoj v minulých letech prý jasně ukázal, „jak mylné bylo nihilistické tvrzení některých teoretiků ze 60. let, kteří předvíдали (či dokonce konstatovali) zánik takových žánrů, jako je tematické figurální malířství, portrét, krajina.“⁵⁰ Naopak umělci všech generací prý svou tvorbou jasně prokázali jejich životnost. Na důkaz svých tvrzení mohl by Konečný předložit vybrané knižní tituly věnované „výtvarné problematice“ – pouhým názvem dostatečně ilustrativní je v tomto ohledu publikace *Portrétní tvorba z produkce nakladatelství Odeon*, nebo poukázat na Svazem pořádanou výstavu *Současná česká krajinomalba a zátiší*.⁵¹ Nutno však podotknout, že spíše než úlohu nezúčastněného kritika konstatujícího „životaschopnost“ žánrů, hrál Konečný z pozice člena předsednictva ÚV SČVU úlohu jejich velmi zúčastněného oživovatele. Nejlepší příležitost podívat se blíže na tuto námětovou pestrost nám společně s kritickými statěmi, jež jejich konání doprovodily, nabízejí při svém všeobjímajícím záběru přehlídky *Umění vítězného lidu a Výtvarní umělci k 35. výročí osvobození Československa sovětskou armádou*.

Samotný fakt, že zhodnocení figurální tvorby na výstavě k 35. výročí osvobození se ujímá člen předsednictva Dušan Konečný, napovídá, jaký význam jí byl přikládán. Jestliže se však slovní spojení „figurální tvorba“ zdá být dosti elastické na to, aby pod sebe zahrnujelo vícero klasických žánrových určení – akt i historickou malbu kupříkladu, nechce nás Konečný ve své recenzi nechat na pochybách, kde hledat jeho nejvlastnější, nejhodnotnější jádro: „*Proti všem hlasům otevřených i skrytých nepřátel socialistické angažovanosti říkáme otevřeně, že preferujeme ve figurální tvorbě s revoluční a budovatelskou tematikou [...]*“⁵² Na samém vrcholku tematické hodnotové škály socialistického umění stojí tak stojí v podstatě klasická historická malba, ovšem omezená na těch několik málo „revolučních“ dějinných momentů – Osvobození, Velký říjen,

⁵⁰ KONEČNÝ 1982b, 8. – Že „jednou z hlavních předností socialistického umění [...] je plná šíře výtvarných žánrů, schopných postihnout složitou dimenzi každodenní reality“ soudí i Luboš Hlaváček, další prominentní svazový kritik a teoretik – HLAVÁČEK 1980, 35.

⁵¹ HALÍŘOVÁ 1981. – KONEČNÝ 1978c.

⁵² KONEČNÝ 1980b, cit. 4.

Vítězný únor..., o jejichž posvátnosti se socialistický stát pokoušel přesvědčit socialistického občana všemožnými způsoby.

Vezměme si pro ilustraci 25. únor 1948. Coby státní svátek zvaný *Vítězný únor* byl rok co rok svěcen dnem pracovního volna. Mimořádné zásluhy o revoluční dělnické hnutí, o socialistickou výstavbu Československé socialistické republiky a rozvoj mezinárodního dělnického a komunistického hnutí byly oceňovány řádem *Vítězného února*. Podstatná část severojižní magistrály – od Nuselského mostu po most Hlávkův – přetínající historické centrum hlavního města jmenovala se *Vítězného února*. Abychom se nakonec přiblížili předmětu našeho zájmu, zmiňme znovu přehlídku *Umění vítězného lidu*, konanou k oslavě 30. výročí *Vítězného února*.

Právě na této výstavě představil Karel Souček v roce 1978 svůj státní cenou Klementa Gottwalda oceněný triptych *Osvobození*.⁵³ [2] Klasický titul se v tomto případě ovšem nemusí vztahovat výhradně k 9. květnu 1945, ale také v obecnější rovině k celé sumě dějů vedoucích k emancipaci porobených, jedno zda od vlády nacistického teroru, či z všeobjímající moci kapitálu. Výjev z posledního dějství oficiální historie spásy, *Vítězného února* – dne, kdy lid veden prozřetelností Komunistické strany Československa došel konečného vykoupení, najdeme na levém křídle. Jak si toho žádá název trojdílného celku, patří střední a největší část – 160 x 180 cm oproti 130 x 150,5 cm křídla Osvobození s velkým počátečním písmenem devátému květnu 1945. Stávka dělníků na pravém křídle nás nakonec vrací dále v onom obecném příběhu osvobození, do časů První republiky, do doby, kdy v Československu vládl kapitál s nezkracenou silou, kdy však už dělnická třída začínala odhalovat svůj revoluční potenciál. Závěrem si dopřejme něco rozmařilosti a předvedme drobnou ukázkou důmyslu dobové kritické exegeze. Jestliže, jak poznamenává Dušan Konečný, pracuje Souček v triptychu *Osvobození* především se „*souhrnným portrétem mas, které utvářejí dějiny*“, týž znalec angažované tvorby přeci jen nalézá ve všech třech částech „*jediný portrét ve vlastním slova smyslu – náznak umělcova autoportrétu*“. Výklad pozoruhodného motivu je pak jasný: „*Souček tím podtrhuje svou osobní aktivní účast v revolučních zápasech naší dělnické třídy, ztotožňuje se s jejími zájmy a ideály.*“⁵⁴

⁵³ K Součkově Triptychu viz KONEČNÝ 1978d, 1-2. – Jeho jednotlivé díly nesou názvy *Stávka*, *Únor* a *9. květen 1945*.

⁵⁴ *Ibidem* 1.

Po dílech s explicitně revoluční tematikou přichází na řadu „*budovatelské téma zaměřené na ztvárnění výstavby vyspělé socialistické společnosti v naší vlasti, na portréty dělníků, rolníků, vědců při práci, na zobrazení pracovního prostředí* [...]“.⁵⁵ Z děl prezentovaných na přehlídce k 35. výročí osvobození dostalo se v této kategorii slovo uznání „*prostému a radostnému hymnu mládeže – Česačům chmele*“ Martina Sladkého nebo *Jednocení řepy* Evy Heřmanské. Také Josef Velčovský, zastoupený dvojicí pláten *Velín – lisovny* a *Koželužna I*, patřil dle Konečného k těm, jimž se podařilo postihnout „*v barevně rozjasněných obrazech krásu práce*“.⁵⁶

Přestože absolutní hodnotu revoluční a budovatelské tematiky v socialistické tvorbě Konečný vůbec nijak nezpochybňuje, nezapomíná zároveň zdůraznit, že nemá v úmyslu podcenit „*přínos komorní, intimní, lyrické tvorby*“.⁵⁷ Ani tady ovšem neztrácíme kontakt s pojmy jako „vlast“ či „socialismus“. Kupříkladu jímavé výjevy dítek zabraných do svých bezstarostných radovánek, jež bez známek vyčerpání způsobeného nekonečným opakováním po celý svůj dlouhý plodný život produkovala Vilma Vrbová-Kotrbová, neměly být nějakými privatissimy zbavenými celospolečenského významu. Také ty a jim obdobné byly „*vysoce angažovaným projevem*“. Sentimentální díla naplněná poetikou dětství, mládeže, lásky, s nimiž se v hojném počtu setkáváme na přehlídkách socialistického umění, ta všechna prý „*vyjadřují upřímně, umělecky pravdivě ideje socialistického humanismu, krásu mezilidských vztahů, svobodného života v socialistické společnosti*“.⁵⁸

Zvláštní stať věnoval Dušana Hlaváček u příležitosti výstavy k 35. výročí osvobození problematice portrétního žánru. O nezbytnosti tohoto žánru pro socialistické umění zdá se být skálopevně přesvědčen, nedostatek zájmu malířů o něj ho zneklidňuje. Vždyť „*přece právě socialistická společnost potřebuje vysoce umělecké zobrazení svých čelných politických představitelů, významných reprezentantů vědy, techniky i kultury, hrdinů práce apod.*“ Kde možno v tomto směru čerpat inspiraci, naznačuje Hlaváček vzápětí. Jestliže je pro něj „*až zarážející, že kupř. nemáme oficiální výtvarný portrét hlavy státu*“, soudí, že „*právě v tomto směru bychom měli obnovit tradici 50. let s kvalitními podobiznami*

⁵⁵ KONEČNÝ 1980b, 10-11.

⁵⁶ K těmto dílům viz Ibidem 11-12. – Martin Sladký, Česači chmele, 1980, enkaustika. – Eva Heřmanská, Jednocení řepy, 1979, olej. – Josef Velčovský, Velín – lisovny, 1979, olej. – Josef Velčovský, Koželužna I, 1979, olej.

⁵⁷ Ibidem 13.

⁵⁸ Ibidem. – K Vilmě Vrbové-Kotrbové viz Václav FORMÁNEK: Vilma Vrbová-Kotrbová, Praha 1987.

*Klementa Gottwalda a Antonína Zápotockého.*⁵⁹ Portrét má oslavovat, zvětšovat velikány národa a Strany, v tom spočívá jeho důležitost pro socialistické umění. Tomu také odpovídá vnitřní hodnotové utřídění žánru. Hlaváčkem jen letmo načrtnutou hierarchii bychom mohli analogicky dále precizovat. Na vrchu pyramidy měl by pochopitelně stát prezident republiky a generální tajemník následovaný, v pořádku daném protokolem, dalšími vysokými představiteli strany a státu. Vědcům oceněným příslušnými státními vyznamenáními by se jistě dostalo přednosti před jejich „řadovými“ kolegy, stejně jako by umělci národní měli čekat na svou podobiznu kratší dobu nežli umělci zasloužilí atd. Jestliže malířství poněkud zklamalo, sochařství zdá se lépe ukazovat, kudy vede cesta. „Klasik“ Jan Hána se na výstavě představil klasickou reprezentativní podobiznou Antonína Zápotockého, jiný klasik, Josef Malejovský předvedl publiku o dva roky dříve na přehlídce *Umění vítězného lidu* tři a půl metru vysoký model zamýšleného pomníku Klementa Gottwalda.⁶⁰ [3]

Číslo ovšem mluví jinak. Ani figurální malba s revoluční či budovatelskou tematikou ani portréty významných představitelů socialistické vlasti co do počtu děl na výstavě k 35. výročí osvobození nezvítězily. Na prvním místě se jednoznačně umístila krajinomalba.⁶¹ Více než polovina zúčastněných českých malířů se tu prezentovala tímto tradičním žánrem. Dokonce i takový Josef Brož si oproti předešlé celostátní přehlídce socialistické tvorby – tam se představil v pravdě revoluční figurální *Internacionálou* – tentokrát zvolil sobě vlastní malířský obor. Právě jeho *Slunce svobody* však dokládá, že i krajinou lze vyjádřit jednoznačnou podporu politice Strany a státu. [4] Netřeba mnoho interpretačního důmyslu, abychom společně s Dušanem Konečným rozkryli symboliku angažovaného díla: „*Vycházející rudé slunce v umělcově typické smyslově eruptivní krajině symbolizuje skutečnost, že svoboda k nám přišla z bratrského Východu.*“⁶² Tím ovšem nejsou možnosti krajinomalby zdaleka vyčerpány. Dávno se tu neshledáváme pouze s klasickými přírodními scénériemi, třeba i ony mohou být jakožto oslava krás naší socialistické vlasti nositelkou socialistického pozitivního životního názoru. Úkolem krajináře dneška je zachycovat veliké budovatelské dílo socialismu. Vedle krajiny

⁵⁹ HLAVÁČEK 1980, cit. 36.

⁶⁰ K Hánově pomníku Antonína Zápotockého viz *Ibidem* 40. – Foto Malejovského Gottwalda viz KONEČNÝ 1980a, 140.

⁶¹ MRÁZ 1980.

⁶² KONEČNÝ 1980b. – K Brožově obrazu *Internacionála* viz KONEČNÝ 1978d, 1.

průmyslové, jež zachycuje budování „závodů a továren, dolů nebo dopravních zařízení“ tak máme „nový typ vesnické krajiny po kolektivizaci a zavedení zemědělské velkovýroby“.⁶³ Za klasika prvního krajinného typu platil František Gross a svým *Velkozakladačem* (titul je označením obřího zařízení určeného k povrchové těžbě uhlí) jistě naplnil očekávání výstavní komise.

Socialistické umění mělo být uměním stranickým a státním. Celá ta výše nastíněná hierarchická stavba žánrů a žánrových typů vlastně zrcadlila hierarchii stranických a státních hodnot. Figurální malba si zasluhovala nevyšší ocenění proto, že prostřednictvím revoluční tematiky oslavovala KSČ a její historické poslání. Portrétem bylo možno vzdát hold zesnulým i dosud žijícím představitelům strany a státu, reprezentantům státní a stranické kultury nebo třeba reprezentantům socialistické vlasti z řad sportovců. Proto byl pro socialistické umění nepostradatelný. Krajina byla nejcennější tam, kde se symbolicky chápala revoluční tematiky, nebo tam, kde oslavovala budování státních statků a národních podniků. Ústředním pojmem tu byla *angažovanost*, čím bylo dílo angažovanější, tím mělo být hodnoceno výše. Jestliže stála na této škále nejvýše podobizna Klementa Gottwalda nebo vyobrazení Vítězného února, pak tu ovšem měla své místo i díla s obecnějším, humanistickým poselstvím, díla odrážející etický hodnotový řád socialistického člověka. Zejména radostný, jásavý vztah k práci, její oslava, jakožto původkyně všech pozitivních životních hodnot – „Vše, čeho člověk užívá, z šlechetné práce vyplývá.“ zaznívá v první sloce *Písně práce*, měl charakterizovat životní postoj tohoto povytce imaginárního individua. Ne jenom prací živ je člověk. Vždyť právě díky socialismu si mládí plnými douškami ničím nerušeně vychutnává svá citová vzplanutí a rodinný život se rozvíjí v plnosti svých autentických, nezcižených citových pout. Socialistický člověk je člověkem veselým, pozitivně naladěným. Raduje se v práci, v soudružské pospolitosti i doma, v úzkém kruhu rodinném.

3.6 Oficiální umělec

Vzato do důsledků, „socialistický umělec“ neměl s tím, co si dnes obvykle s povoláním umělce spojujeme, takřka nic společného. Žádný poutavý příběh heroické revolty proti pokleslému vkusu většiny. Uměleckého velikána dělal z něj trpělivý vzestup po kariérním

⁶³ MRÁZ 1980, 19.

žebříku. Jeho první příčkou byla samozřejmě evidence při ČFVU, již v ideálním případě předcházelo příslušné vysokoškolské vzdělání. Již na tomto místě má kandidát prokázat, že přijal za svá kritéria „profesionality“, taková, jak je definují výše postavení svazoví funkcionáři. Teprve po absolvování tohoto prvního kroku stává se vlastně adept umělcem. Přichází ovšem další, obtížnější test. Nyní závisí na vůli Svazu, přesněji na jeho Ústředním výboru, zda dotyčného přijme mezi sebe – do oné tisícovky vyvolených, jež v úzké součinnosti se stranickými a státními orgány určuje, jak vlastně má umění v socialistické společnosti vypadat. A kariéra pokračuje v rámci této „ideově tvůrčí organizace“. Funkcí, o něž se tu je možno ucházet, se nabízí celá řada. Na vrcholku pyramidy stojí předseda, dále místopředsedové, tajemník, předsednictvo, ústřední výbor, kandidáti ústředního výboru, kontrolní a revizní komise. Vedle toho tu ovšem máme celou řadu speciálních komisí, ať vnitrosvazových, či takových, do nichž Svaz vysílá své zástupce. K první skupině náleží komise MSGR (malířství, sochařství, grafika, restaurování), komise pro práci s mladými výtvarníky nebo komise pro výtvarnou teorii a kritiku, k té druhé pak především vlivné nákupní komise a komise jednající o spolupráci výtvarníků s architekty.⁶⁴

Život umělce má se proměnit z „příběhu hodného vyprávění“ v prostou kariéru nikoli nepodobnou té, již mohl člen KSČ absolvovat v rámci stranického aparátu. Ideální oficiální umělec – opravdový umělec *ex officio*, z moci úřadu, je vskutku jakýmsi stranickým funkcionářem pro záležitosti výtvarného umění. V jedné ruce drží štětec, v druhé aktovku – práci výtvarnou propojuje s činností administrativně organizační a s povinnostmi státně a stranicky reprezentačními.⁶⁵ Marně bychom se pokoušeli vyložit jeho pozici z průběhu volného boje o monopol na uměleckou legitimitu. Oficiálního umělce měla dělat především funkce. Za hodnotu jednotlivých stupňů v uměleckém kariérním řádu pak má ručit sama Strana, respektive stát. Vyšší pozice ve svazovém aparátu znamená privilegovaný přístup k symbolicky i ekonomicky cennějším státním zakázkám (Palác kultury, Nová scéna Národního divadla) nebo možnost prezentovat svou tvorbu v prestižních „národních“ výstavních institucích (Jízdárna Pražského hradu, Národní

⁶⁴ Základní informace o jednotlivých funkcích v rámci svazu viz Návrh stanov 1971. – O komisích pro spolupráci výtvarníků s architekty viz SOUKUP 1977, 30-31.

⁶⁵ K běžným povinnostem vysokých svazových funkcionářů patřilo sepisování oslavných statí k různým režimním výročím. Tak například předseda SČVU Karel Souček v roce 1978 slaví Vítězný únor článkem *Tužby se naplnily* v Rudém právu – SOUČEK 1978. – Přestože měl Svaz i svůj čistě administrativní aparát, nemůžeme pominout ani organizačně správní náplň činnosti jeho členů. Prostřednictvím *Zprávy o činnosti Svazu za léta 1977-1982* si kupříkladu umělci stýskají, že je agenda spjatá s přijímáním nováčků do evidence při ČFVU připravuje o čas na vlastní práci – Zpráva o činnosti 1982, 9.

galerie). Odtud ona monotónní rétorika vděku: „*Jsmo si plně vědomi, že úspěšný rozvoj výtvarného umění byl nerozlučně spjat s nebyvalými podmínkami a soustavnou péčí naší strany a socialistického státu [...]*“⁶⁶ a oddané služby: „*Vykročme směle pod vedením Komunistické strany Československa ... k dalším cílům budování vyspělé socialistické společnosti v naší krásné vlasti [...]*“⁶⁷ K pomyslnému „ideálnímu typu“ se v tomto směru přiblížil člen ÚV SČVU a rektor AVU Miloš Axman:

1971 Čestné uznání ministerstva kultury

1971 - 1981 poslanec a předseda kulturního výboru Federálního shromáždění

1973 Čestné uznání ÚV KSČ a vlády ČSSR, čestný odznak ústředního výboru SČSP (Svaz československo sovětského přátelství) II. stupně

1974 Státní cena Klementa Gottwalda

1975 Cena I. stupně k 30. výročí osvobození, čestný odznak ústředního výboru SČSP I. stupně

1976 zasloužilý umělec

1981 národní umělec⁶⁸

Stranické, státní a umělecké tu tvoří dokonalý amalgám, životopis velkého umělce stává se prostým sledem stále vyšších a vyšších stranických a státních ocenění. Právě udílení titulů a řádů snad nejlépe vyjadřuje tento nerozlučný svazek. Prostým nahlédnutím do svazového periodika *Výtvarná kultura* se snadno přesvědčíme o tom, jak důsledně se i na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dbalo na patřičnou titulaturu výtvarných umělců. Nikdy tu není řeč pouze o Karlu Součkovi ale o „národním umělci prof. Karlu Součkovi“ nebo ještě lépe o „předsedovi SČVU národním umělci prof. Karlu Součkovi“. Stejně tak v závěru reprezentativních monografií nikdy nechybí úplný výčet všech titulů a cen, jež si příslušný autor „vysloužil“.⁶⁹

⁶⁶ Zpráva o činnosti 1982, 5.

⁶⁷ Ibidem 10.

⁶⁸ ČUBRDA 1988, 191-192.

⁶⁹ Takové seznamy jsou především nezbytnou součástí edice reprezentativních monografií *Umělecké profily*. Užitečnou pomůckou i výmluvným svědectvím o tom, jaká důležitost byla takovým oceněním přikládána, je *Přehled výtvarných umělců: nositelů čestného titulu národní a zasloužilý umělec, řádů, státních vyznamenání a cen – Přehled 1988*.

3.7 Socialistický realismus a estetika dvojí negace

Můžeme v případě umění socialistického Československa přelomu sedmdesátých a osmdesátých let vůbec mluvit o nějakém „socialistickém realismu“? Sledujeme-li tehdejší „oficiální tvorbu“ tak, jak byla představena kupříkladu v roce 1980 na výstavě k 35. výročí osvobození, naše úsilí nalézt tu nějaký formálně koherentní celek, jejž bychom mohli tímto termínem označit, neustále selhává. Přes ne zcela jasně definované hranice měla socialisticky realistická tvorba let padesátých své jasné jádro v přísně akademické malbě odvolávající se na tradice umění 19. století.⁷⁰ To ovšem rozhodně neplatí pro námi sledované období.

Jistě tu byla zřetelná kontinuita personální. Abychom uvedli ten nejnápadnější příklad, malířka Alena Čermáková, která po Vítězném únoru jako členka Armádního výtvarného studia stála za tím nejangažovanějším, co tehdejší žně výtvarné tvorby vůbec přinášely, zasedla znovu do ústředního výboru normalizovaného Svazu. S kontinuitou stylu to však bývá často o poznání komplikovanější. Táž umělkyně se na výstavě k výročí osvobození představila dílem s budovatelsky pracovní tematikou nazvaným *Mechanizace*. Lesní dělníky a jejich mechanické pomocníky sice na obraze jasně rozeznáváme – potud můžeme mluvit o „realismu“, barevná redukce a výrazné oblé kontury ovšem připomenou spíš „fauvismem poučeného Daumiera“ nežli Brožíka.⁷¹ A takové zmodernění výtvarného projevu bychom mohli sledovat u více starých harcovníků angažované tvorby. Má tedy smysl v roce 1980 mluvit o socialistickém realismu? Nezpochybnitelnou jistotou, z níž můžeme vyjít, zůstává, že se o něm v té době skutečně mluvilo.

V roce 1981 na XVI. sjezdu KSC neopomněl generální tajemník Gustáv Husák zmínit, že Strana bude i v budoucnu „věnovat pozornost dalšímu stmelování širokých řad umělecké fronty a všestranně napomáhat tvořivému uplatňování socialistického realismu v celé jeho výrazové bohatosti.“⁷² Strana si tedy socialisticky realistickou tvorbu žádá v roce 1980 stejně, jako si ji žádala o tři desítky let dříve. Rok na to se konal také sjezd Svazu českých výtvarných umělců. A ve zprávě o jeho činnosti pro změnu čteme, že „Bohatá žeň naší výtvarné fronty ve svém rozhodujícím a převažujícím obsahovém a uměleckém

⁷⁰ PETIŠKOVÁ 2002.

⁷¹ K aktuální tvorbě Aleny Čermákové na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let viz SOUKUPOVÁ 1983. – Reprodukce obrazu *Mechanizace* (olejová tempera, 1980) viz KONEČNÝ 1980b, 8.

⁷² Sjezdovou zprávu KSC cituji podle výňatku publikovaného v Zpráva o činnosti 1982, 10.

*zaměření vyvěrá z ideových východisek socialistického realismu.*⁷³ Socialistickému realismu se tedy dostává oficiální podpory, to nám ovšem stále nedává odpověď na to, čemu konkrétně se vlastně této podpory dostává, co se za tímto termínem skrývá. Tu nám snad pomůže nalézt jeden z nemnohých textů, jež tématu věnovala dobová teorie a kritika, stať *Realismus a socialistický realismus* z pera Dušana Šindeláře.⁷⁴

Ačkoli prý byly o realismu a socialistickém realismu popsány stohy papíru, zůstávají tyto pojmy podle Šindeláře principiálně vágní, jejich různé definice se často vzájemně zpochybňují či přímo vylučují. Sama existence této živé diskuse – její „*vášnivý, mnohotvárný, neústupný, posměvačný, apologetický tón*“, mu však jen potvrzují jejich aktuálnost. Nejde totiž prý ani tak o postoje teoretické či estetické, ale o „*postoj a argument etický, který vyznívá v obhajobu života a jeho pravdy, pokroku, spravedlnosti, bohatosti, krásy, jako též obhajoby realismu, který chápán zároveň jako metoda tvorby a jako hodnota života.*“⁷⁵

Snad trochu překvapivě Šindelářovy názory nikterak neprotiřečí našim pocitům a dojmům. Socialistický realismus jako umělecký názor je něčím principiálně vágním, ve své obecnosti těžko uchopitelným. To ovšem platí, jen dokud se pohybujeme ve sféře postojů specificky výtvarných či jinak řečeno v prostoru formálních diferencí stylu. Jakmile se přesuneme na pole etických postojů, začíná být vše jasné. Bojovat za (socialistický) realismus znamená bojovat za pravdu, pokrok, krásu... Kdo je ovšem nositelem takového etického postoje? Šindelář v této souvislosti užívá dobové „*novoreči*“, mluví o „*třídě*“, „*základně a nadstavbě*“ či „*společenském vědomí*“. Kam ovšem tento jazyk oficiální pseudomarxistické věrouky v kontextu normalizačního Československa míří, zdá se být zřejmé. Na straně pravdy a pokroku stojí KSČ. Postoj estetický se tak nestává jen postojem etickým, ale postoj etický se stává zároveň postojem politickým. Kdo stojí na straně socialistického realismu, stojí na straně KSČ. Kdo stojí na její straně, stojí na straně pravdy a pokroku. Zdá se tedy, že přihlášení se k socialistickému realismu je vlastně volně zaměnitelné s přihlášením se k politice Strany. Naše snaha najít pro něj nějaké formální umělecké pojítko by tak pochopitelně byla odsouzena k neúspěchu.

⁷³ Ibidem 5.

⁷⁴ ŠINDELÁŘ 1977.

⁷⁵ Ibidem 1.

Nebude bez užitku si v této souvislosti připomenout jeden ze stěžejních motivů svazových stanov.

Podmínkou členství ve Svazu měla být připravenost podílet se na rozvoji na jedné straně „vnitřně rozmanité“ na druhé však „v ideových principech jednotné“ socialistické výtvarné kultury. Opět tu ustupuje do pozadí problematika specificky výtvarná a naopak je zdůrazněna jako zcela zásadní otázka „ideové jednoty“. A v této „jednotě“ těžko vidět co jiného, než shodnost postojů politických – členství ve Svazu má být výrazem podpory politice KSČ. Obdobně, hlásit se k socialistickému realismu znamenalo především „aktivně a veřejně se angažovat“, otázky specificky výtvarné tu do značné míry stály stranou.

Sami umělci se ovšem k socialistickému realismu kolem roku 1980 příliš nehlásili. Obecné proklamace jsou jedna věc, faktem však zůstává, že vlastně nejsme schopni pořádně určit, kdo byl socialistický realista, a kdo ne. Rozdíl oproti padesátým letům tu je zřejmý. Jak praví člen ÚV SČVU Dušan Konečný ve své stati z roku 1982, „*socialistický realistické umění není dávno [...] považováno za výlučný názor a metodu, kromě nichž by žádné jiné metody a názory v socialistické společnosti neměly existovat.*“⁷⁶ Vícero citátů bychom mohli doložit, že ani vedení Svazu si není nutností prosazovat tuto „tvůrčí metodu“ tak docela jisto. Přesto může zoufalý normalizační pokus o její resuscitaci vrhnout určité světlo na tehdejší situaci.

Pro pojem socialistického realismu bylo podstatné, že i na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let zůstával nevyvratitelně spjat s lety padesátými. Ten, kdo jej přijal, sice jednoznačně odmítl „subjektivistické a formalistické deformace šedesátých let“, potud v pořádku, zároveň se však vystavoval nebezpečí, že bude nařčen z podpory „dogmatismu“ let padesátých.. Ujišťování, že takový dogmatismus byl jen jakousi „*dětskou nemocí*“, že by byla chyba „*vylévat s vaničkou i dítě*“, jen dokazuje, jak obtížná byla redefinice staronového termínu.⁷⁷

Snad mohlo probudit jisté pochybnosti, když jsme socialistický realismus redukovali na politický postoj. Vždyť i Dušan Šindelář se pokouší o jakousi analýzu této tvůrčí metody. Dovídáme se od něj, že to je „*metoda nejnáročnější*“, že vyžaduje „*zvláštní*

⁷⁶ KONEČNÝ 1982b, 5.

⁷⁷ Ibidem 4-5.

schopnost zobecnění a konkretizace“ apod.⁷⁸ Tu se ovšem stáváme znovu svědky oné nevyhnutelné vágnosti termínu, který spíše než estetickou kategorií představuje politické stanovisko. Žádná „formální anarchie“ v socialistickém umění přelomu sedmdesátých a osmdesátých let přesto nevládla. Zaujmout správné politické stanovisko do jisté míry znamenalo i zaujmout paralelní stanovisko umělecké. Strana si ostatně osobovala jisté právo prostřednictvím své „kulturní politiky“ určovat vývoj i v této oblasti.

Za ideální příklad politické proklamace převedené do média malby nám poslouží monumentální cyklus *Revoluční tradice našeho lidu* Adolfa Zábranského.⁷⁹ Celek představuje onen oficiální obraz dějinné teleologie, jež od husitství přes selské bouře a prvorepublikové dělnické stávky nalézá své nutné vyústění ve vítězství pracujícího lidu pod vedením Komunistické strany Československa, v „Únoru 1948“, jak se také jmenuje poslední díl této revoluční epopoje. Zábranský tu zužitkoval svou bohatou zkušenost tvůrce angažovaných sgrafitů z padesátých let a autora početných plakátů k prvomájovým oslavám či stranickým výročím. Nic se neztrácí v mlhovině uvolněného štětcového rukopisu, dominantním principem tu je naprostá jasnost politického sdělení. Jeden z těchto obřích kartónů (250 x 350 cm), *Slovenské národní povstání*, představil autor v roce 1980 na výstavě *Výtvarní umělci k 35. výročí osvobození Československa sovětskou armádou*. My se však nyní podíváme blíže na *Dělnické stávkové boje 20. let*. [5]

Třebas decentně kolorované, působí dílo takřka monochromatickým dojmem. Do očí bijícím vybočením z úsporného barevného schématu je tu rozměrný jasně rudý prapor v ruce jednoho ze stávkujících dělníků. Vizuální nápadnosti angažovaného motivu odpovídá snadná čitelnost jeho symbolického poselství. A stejně sdělná, jakoukoli pochybnost o svém významu nepřipouštějící, jsou i gesta zástupu zoufalých, leč odhodlaných pracujících, jejich sveřepě zaťaté pěsti a vykasaná předloktí. Jeden z nich si dokonce v zoufalém gestu beznadějného odporu rve košili, aby vystavil holou hrud' kulkám ze zbraní nelítostných utiskovatelů. V popředí zase leží bezvládné tělo v tratolišti rudé krve (další pozornost poutající barevný moment, jež jsme zprvu opomněli zmínit). Ve formě transparentu s nápisem „práci a chléb“ pak čitelnost dostává svůj obvyklý význam.

⁷⁸ ŠINDELÁŘ 1977, 1.

⁷⁹ K cyklu *Revoluční tradice našeho lidu* viz BOHÁČ 1985, 54-17. – KONEČNÝ 1980b, 7.

Jiří M. Boháč se v Zábranského monografii podrobněji věnuje peripetiím spjatým se vznikem tohoto monumentálního díla. Cyklus, který se ve formě kresebných studií začal rodit již v roce 1972, byl původně zamýšlen pro pražský Palác kultury. Když však začala nabývat koncepce stavby samotné i její výtvarné výzdoby podoby, v níž *Revoluční tradice* neměly místo, přepracoval prý Zábranský kartony tak, aby mohly být realizovány v technice klasického tkaného gobelínu. Intenzitu Zábranského zaujetí pro tento úkol dokládá bezpočet přípravných kreseb, skic a studií. Práce na tomto grandiózním cyklu zastavila až umělcova smrt v roce 1981. Sedm vytvořených kartonů ovšem nemusel být konečný počet. Zábranský se, dle Boháče, před svým skonem zaobíral myšlenkou na jeho rozšíření. Mluvil prý mimo jiné o tom, „že by bylo naléhavě třeba do něj doplnit vyjádření roku 1968 a pakl dalších událostí ze 70. let a zejména z konsolidačního procesu v naší společnosti.“⁸⁰

Zdalo by se, že tu máme dílo vyhovující nárokům stranického vedení. Čitelnost či srozumitelnost je jistě nezbytným momentem umění, jemuž vyjádřila strana svou plnou podporu ústy svého generálního tajemníka Gustáva Husáka na XVI. sjezdu – tvorby nejen „*prodchnuté komunistickou stranickostí*“ ale také té, která „*posiluje čínorodý vztah občanů k ideálům socialismu a komunismu*“.⁸¹ Přestože *Revoluční tradice* mohly jen těžko dostát lépe „leninskému principu stranickosti a lidovosti“, do pražského Paláce kultury by se opravdu moc nehodily. Adolf Zábranský, umělec zrozený ve své slávě poučnou kulturní politikou, blíží se tu nebezpečně poučnou socialisticky realistickému dogmatu. A jestliže opravdu zamýšlel, jak tvrdí Boháč, doplnit cyklus o nějaký výjev reflektující události roku 68 a následný „konsolidační proces“, dokážeme si docela dobře představit, jak se taková přepjatá snaha sloužit Straně mohla nyní stát poněkud nepohodlnou. Na oslavu vstupu spřátelených vojsk se bujaré oslavy nepořádaly. V tomto ohledu bylo stranické vedení dostatečně prozíravé, aby zvolilo taktiku mlčení. Přepjatě se oslavoval květen 45, srpen 68 se pouze nesměl kritizovat.⁸²

⁸⁰ BOHÁČ 1985, 56.

⁸¹ Sjezdovou zprávu KSC parafrázuji podle výňatku publikovaného v Zpráva o činnosti 1982, 10.

⁸² Náš pohled spíše potvrzuje než vyvrací křečovitá snaha Dušana Konečného prokázat modernost a hledačství Revolučních tradic. Když v této souvislosti píše o „*pojetí malby, které je aktuální v nových tendencích realistického umění ve světě*“ či „*příbuznosti s moderním trendem ve světové realistické tvorbě*“, spíše než ocenění kvalít díla za tím vidíme snahu dopředu jej bránit před očekávanými výtkami z nemodernosti a schematismu. – KONEČNÝ 1980b, 7.

Jak jsme již viděli, dílům s „revoluční a budovatelskou tematikou“ byla přinejmenším na stránkách *Výtvarné kultury* vyjadřována neochvějná podpora. To je ovšem jen jedna strana mince. Stejně často jako slova o potřebnosti a prospěšnosti takové umělecké produkce zaznívají z úst i těch nejoficiálnějších autorit varování před jejími úskalími. Mementem tu jsou vždy ony „*dětské nemoci růstu*“ – „*projevy dogmatismu a schematismu, podceňování tvůrčí osobitosti a individuálních slohových rysů, formální a žánrové šíře, plodné tvůrčí fantazie atd.*“⁸³ Hranici mezi tím, co je chvályhodným angažováním a co již nežádoucím schematismem, ovšem nebyla nijak zřetelně kodifikovaná. Konsensus v tomto směru zdaleka nepanoval například ani mezi členy ústředního výboru SČVU. Angažovanost stávala se i uvnitř Svazu předmětem definičních bojů. Poukázali jsme na to, že ani oficiální žánrové a tematické hierarchie zdaleka nebyly tak stabilní, jak by se při letmém pohledu na stránky časopisů či do výstavních katalogů mohlo zdát. Upřímná snaha zavděčit se nemusela padnout na úrodnou půdu. Trefit se do gusta Strany zdaleka nemuselo být tak snadné a rozhodně tu neplatilo: čím angažovanější, tím lepší. Sama Komunistická strana Československa nepředstavovala ideově jednotný monolit. Také v jejím nitru se střetávala ortodoxie s herezí – pragmatičtí technokraté střetávali se tu s pravověrnými konzervativci.⁸⁴

Jak naléhavě mohla být pocitována absence jasných direktiv stran vhodné dávky angažovanosti, dokládá referát předsedy ČFVU Josefa Soukupa z II. sjezdu SČVU. Kriticky se tu vyjadřuje k absenci „*zástupců stranických a společenských organizací*“ v pražských komisích pro spolupráci výtvarníků s architekty. Nesnáz prý tkví v tom, že i „*při řešení ideových úkolů*“ hledají výtvarníci v komisích „*hodnotu intuitivně spíš v oblasti formy.*“ Z tohoto důvodu „*by spoluúčast odborného myšlení z hlediska čistě politického byla velmi potřebná.*“⁸⁵ Tekuté písky pod nohama umělců mají dle Soukupa zpevnit straničtí odborníci. Jen tak je možné zbavit umělce sžíravé nejistoty, co se týče žádoucí míry angažovanosti. V problematické situaci se tu ovšem nenachází ani tolik ti umělci, kteří mají to či ono dílo ku zkrášlení architektury vytvořit, jako ti, kteří zasedají v

⁸³ [Red.] 1977, 7. – Tento úvodní redakční text vůbec prvního čísla *Výtvarné kultury* velmi přímočaře definuje svazovou politiku „*dvoji negace*“. Ostrou kritiku „*revisionismu a pravicového oportunismu*“ Pražského jara tu vyvažuje kritika dočasných a pomíjivých poúnorových úchylek „*dogmatismu a schematismu*“.

⁸⁴ K tehdejší politické situaci viz vzpomínky dobře informovaného pamětníka ŠTROUGAL 2009, 213-270.

⁸⁵ SOUKUP 1977, 30-31.

příslušných komisích. Právě těm by totiž mohla být volba málo či naopak příliš angažovaného díla kladena za vinu.

Že normalizace výtvarného umění neměla být prostým návratem k praxi padesátých let, dokládají v různě obměněné podobě neustále opakované fráze o „*košatosti výtvarných názorů a individuálních stylových prvků*“ či o přípustnosti „*plodného tvůrčího experimentu*“.⁸⁶ Přinejmenším na papíře však pořád byly nepřitelem číslo jedna „*subjektivistické a formalistické deformace šedesátých let*“. Pravicově oportunistické síly ohánějící se demagogickými frázemi o „*absolutní tvůrčí svobodě*“ tehdy prý jen otrocky napodobovaly módní výstřelky západní umělecké produkce. Nahlíženo „oficiální optikou“, bylo v té době umění v hluboké krizi, z níž se jej podařilo vymanit až s nástupem konsolidačního procesu.⁸⁷

Estetika oficiálního umění – tak pestrá v porovnání s lety padesátými, a tak jednotvárná ve srovnání s mnohotvárností přístupů let šedesátých – spočívá právě na tomto dvojím odmítnutí. Rozhodné ne jak dogmatismu a schematismu, tak formalismu a subjektivismu. Tak vypadají nejobecnější mantinely svazové politiky – padesátá a šedesátá léta tvoří řečiště, jímž se měl nyní proud socialistického výtvarnictví ubírat. Jestliže říci, co oficiální umění bylo, se zdá takřka nemožné, pokus říci, co jím nebylo, zdá se být mnohem úspěšnější. To by nás však nemělo překvapit. Vždyť celý pokus o nápravu estetickou anarchií šedesátých let zasaženého umění se neděl ve jménu nějakého pozitivně definovaného programu, ale vcelku otevřeně prostřednictvím vyřazování ze členských registrů, knihoven, galerií apod. Vlastně nebylo ani tolik třeba říkat nějak obecněji, co se smí nebo má tvořit, jako spíše, co se nesmí nebo nemá.

Nikdy nesmíme ovšem zapomenout, že ony kulturně politické mantinely, v nichž se mělo socialistické výtvarné umění pohybovat, byly neustále předmětem boje. Ještě uvidíme, jak umělci stojící na pohyblivé hranici oficiality volili různé důmyslné strategie, aby je mohli posouvat a překračovat. Žádná jasná, právně či jinak kodifikovaná pravidla, co se ve výtvarném umění smí a co již ne, tu nebyla. Svazová kritika se kupříkladu neustále třefovala do „formalistických výstřelků“ šedesátých let. Znamená to tedy, že bylo například abstraktní umění zakázáno? Spíše než nějaká norma byla tu hluboce zažitá představa, pevná víra obhájců ideové jednoty socialistické výtvarné fronty, že právě

⁸⁶ KONEČNÝ 1982b, 5-6.

⁸⁷ Ibidem 4.

formalismus je oním svrchovaně antisocialistickým uměleckým zločinem, proti němuž třeba bojovat. Abstrakce se nevystavovala a nepsalo se o ní jinak než kriticky, nepevné mantinely ovšem připouštěly výjimky.

V roce 1982 vydalo nakladatelství Odeon objemnou reprezentativní publikaci *Současné české a slovenské umění*. Těžko si představit publikaci „oficiálnější“ a výběr představovaných autorů tomu také odpovídá. Najdeme tu mezi jinými Adolfa Záborského, Josefa Brože nebo Karla Pokorného. Že se do ní vešel i František Foltýn, by asi nikomu nemuselo vyrazit dech. Jeho široce rozkročená tvorba obsáhla i venkonce konzervativní krajinky, pro něž jistě měla většina svazových funkcionářů jen slova chvály. Stačilo by taktně přejít mlčením jeho abstraktní intermezza a vše by bylo v nejlepší pořádku. Mezi reprodukcemi však najdeme dvojici zřetelně abstraktních olejů, ba co víc, jeden z nich nese název, jenž nenechává místo pochybám – *Abstraktní obraz*.⁸⁸ [6]

Příklady, kdy to, co platilo v „obecném povědomí“ za zakázané, se najednou ukázalo být vlastně do jisté míry přípustné, bychom našli jistě mnohem více. O nějakou rehabilitaci oficiálního umění nám však jde stejně tak málo jako o její opak. Vůbec nechceme vyjmenovat několik obdobných případů a vyvodit z nich pak závěr, že to vlastně „tenkrát nebylo tak špatné, jak se dnes říká“. Takovéto „výjimky z pravidla“ nejlépe demonstrují povahu oné posuvné linie mezi tím, co se smí a co již ne. Nepředstavují totiž něco, co můžeme v rámci aproximace představovaného modelu prostě pominout. Právě ty ukazují, že v prostoru akceptovaných či podporovaných možností výtvarného projevu existují nejasně definované okraje a poloprázdné kapsy, jež je možné využít, předefinovat je, posunout je novým směrem...

3.8 Lidovost versus stranickost

Zřetelným momentem kulturní politiky přelomu sedmdesátých a osmdesátých let byla podpora „lidovosti“ výtvarné tvorby. Jestliže však popularitu a angažovanost bylo snadno možné spojit do zaklínací formule „*leninské principy stranickosti a lidovosti*“, pak praxe sebou přinášela mnohé nesnáze.⁸⁹

⁸⁸ BALEKA / KONEČNÝ / STEHLÍKOVÁ / PETRAJOVÁ 1982, 74-75. – Obraz, 1928, olej, 100,5 x 81, Národní galerie, Praha; Abstraktní obraz, 1945-1946, olej, 81 x 100, Národní galerie, Praha.

⁸⁹ K „*leninským principům stranickosti a lidovosti*“ viz KONEČNÝ 1980a, 10-11.

Předpoklad, že „lid“ dává přednost realisticky orientované výtvarné produkci, byl ovšem správný. Pierre Bourdieu přesvědčivě argumentuje, že recepce díla s referenční funkcí potlačenu ve prospěch složky ryze formální, vyžaduje na straně příjemce zvláštní dispozice. Kupříkladu abstraktní obraz přináší diváku uspokojení teprve tehdy, je-li vnímán ve vztahu bezpočtu formálních odlišností a příbuzenství k dílům téhož autora z jiného tvůrčího období nebo k dílům spjatým s více či méně odlišnými uměleckými skupinami, hnutími a směry. Jedinec, který má nabýt takových specifických dispozic, ovšem musí být pravidelně veden k recepci formalistických artefaktů, ať již pravidelnými návštěvami galerií a muzeí nebo třeba prostřednictvím knih a časopisů. Nejvíce znevýhodněni tu jsou pochopitelně především ti, jimž takové dispozice nebyly od dětství vštěpovány ani uměnímilovnými rodiči ani prostřednictvím „zkulturující“ školní výchovy. „Masy“ tedy byly skutečně disponovány k tomu, aby na rozdíl od úzké „kulturní elity“ dávaly přednost realisticky orientované tvorbě.⁹⁰

Nejde však jen o referenční funkci samotnou. Divák, který není disponován ryze k formální recepci, buduje si vztah k dílu na základě afektivního vztahu k jeho referentu. Zjednodušeně řečeno bude například dávat přednost obrazu ženy krásné před ženou podle jeho (ovšemže sociálně a historicky konstituovaných) měřítek nevzhlednou. A tu je právě problém. Obdobně totiž bude „lid“ například vnímat pozitivně realistickou sochu Klementa Gottwalda jen potud, pokud bude vnímat pozitivně Klementa Gottwalda jako státníka. Stranickost umění tak může stát ve zjevném protikladu k jeho lidovosti, pokud je Strana samotná „lidem“ přijímaná negativně.

Především „vstup spřátelených vojsk“ a následný „konsolidační proces“ způsobily, že KSČ nebyla na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let značkou, jež by se těšila všeobecné oblibě a obdobně nepopulární se tak stávala i umělecká díla s explicitně stranickou tematikou. Logickou kulturně politickou reakcí by byl přesun podpory na tvorbu víceméně apolitickou. K němu také do jisté míry docházelo. Tak při přípravě výstavy *Výtvarní umělci k 35. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou* byla přijata „zásada široké ideové a obsahové osnovy, umožňující předkládat nejen díla vížící se k samotnému osvobození Československa Sovětskou armádou a vyjadřující, co tento

⁹⁰ K tomu viz BOURDIEU 1987. – Že většina obyvatel socialistického Československa dávala přednost realisticky orientované tvorbě, potvrzuje i pozoruhodný sociologický výzkum ze sedmdesátých let – MAŘÍKOVÁ 1979.

*dějinný mezník znamenal pro celý vývoj naší společnost, ale že by měla představovat i mnohostrannou tematiku současného života a mnohotvárnost společenské funkce našeho výtvarného umění.*⁹¹ Více než polovinu exponátů v malířské části ostatně představovala krajinomalba, a dokonce i Dušan Konečný přiznal, že „*politicky angažovaných, bojovných, varujících děl*“ bývá na takovýchto celostátních přehlídkách „*v podstatě jen několik.*“⁹² Tento přesun ovšem zdaleka nebyl úplný a neděl se rozhodnutím nějaké svrchované absolutní autority. Ještě uvidíme, že o to, jak má vypadat stát a Stranou podporované nebo alespoň akceptované dílo, se sváděly boje v rámci Svazu i mimo něj. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let tu stále byla vlivná skupina těch, kdo bojovali za onu úzkou definici stranické angažovanosti. Přes jistý posun ve směru apolitické angažovanosti si ostatně výstava k 35. výročí osvobození srdce lidu nezískala. Ani ústřední výbor SČVU neuspokojoval celkový počet návštěvníků, který v Praze nepřesáhl 70 000.⁹³ Odečteme-li všechny víceméně povinné školní či podnikové exkurse, je to na výstavu těchto rozměrů – cca 7 000 děl od 2 000 umělců – opravdu málo. Nakonec v srdci celé přehlídky, v Jízdárně pražského hradu dosud vládl Adolf Zábanský a Josef Brož. Jistě i politická exponovanost ubírala celé akci na popularitě.

Snahu utvářet společenský konsensus kolem víceméně populární či zpouzarizované kultury, s níž se setkáváme kupříkladu v oblasti seriálové televizní tvorby, můžeme hledat i za onou akceptovanou formální pestrostí. Osobitý výtvarný výraz není pokládán za cosi a priori špatného, ostatně adjektivum „originální“ je obecně akceptovaným, legitimním epitetem pravého umělce. Výtvarník může si nyní vybrat z celé škály výrazových prostředků klasické moderny. Tak se na výstavách nápadně často setkáváme s různými variacemi na impresionismus, expresionismus, fauvismus, jež se čas od času spájí do „osobitých“ expresivních impresionismů či fauvizujících expresionismů.⁹⁴ Takovéto zavedené formální výdobytky moderních klasiků na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let „rozpoznával a uznával“ i pomyslný socialistický lid. V kombinaci s vhodně apolitickým námětem – prim hrála krajina, stejnou službu mohlo ovšem vykonat

⁹¹ Ze zprávy 1980.

⁹² KONEČNÝ 1982a, 4.

⁹³ Zasedání ústředního výboru 1981.

⁹⁴ Za jakousi socialistickou „kuchařku“ pro umělce můžeme pokládat publikaci *Současné české a slovenské umění* – Jan BALEKA / Dušan KONEČNÝ / Blanka STEHLÍKOVÁ / Ludmila PETRAJOVÁ 1982. – Bez ohledu na adjektivum „současný“ v jejím titulu, byla již většina umělců, o nichž kniha pojednává, v roce 1982 po smrti.

například květinové zátiší – dávaly dohromady dílo dostatečně lidové a osobité zároveň. Angažovanost omezovala se tu na onen minimální program „vyjádření pozitivního vztahu k životu“.

3.9 Krátké zamyšlení: věřili „oficiální umělci“ svým mýtům?

Probíráme-li se předmluvami katalogů, projevy svazových funkcionářů na sjezdech či u příležitosti rozličných výročí, recenzemi výstav, estetickými studiemi na téma socialistického realismu, neustále se nám vnucuje otázka: „Mohl tomu všemu někdo vůbec věřit? Mohl to někdo vůbec myslet vážně?“ Na mysli tu máme všechny ty nesnesitelně servilní, neustále se opakující projevy vděku a neochvějné věrnosti Komunistické straně Československa, nabubřelé fráze o šťastném socialistickém životě a šťastném socialistickém člověku, o budování a pokroku. Snadnou odpověď, k níž jistě inklinuje většina historiků umění, bychom mohli shrnout do neformálního, leč výstižného: „Bylo to jen prázdné tlachání.“ A vedle toho tu máme samozřejmě paralelní projevy v médiích výtvarnému umělci vlastních: početné malby, sochy, mozaiky, vitráže či keramické reliéfy buď přímo s budovatelskou a revoluční tematikou nebo alespoň demonstrující blahobytné štěstí socialistického člověka. Znamená to však opravdu, že všechny tyto projevy byly prostě výsledkem racionálního kalkulu? Předcházela vždy úvaha ve stylu: „Jestliže to řeknu (napíšu, namaluji...), pak obdržím tučný honorář, vlivnou funkci (nebo jí nebudu zbaven), budu mít klid apod.“? Tímto směrem se bude ubírat naše následující úvaha.

Naším největším problémem je, že dopředu příliš podléháme onomu absolutnímu buď, a nebo – buď máme co do činění s kreativními jedinci věrnými svému ryze uměleckému zaujetí, nebo s cyniky, jimž umění slouží jako nástroj dosažení mimouměleckých zájmů. Třetí možnost jako by neexistovala. Že umění mělo mít v pojetí oficiálních ideologů svou společenskou funkci, že mělo podněcovat bdělost socialistického člověka, formovat jeho morálně volní vlastnosti apod., o tom nemůže být pochyb. Kdo se s takovým pojetím tvorby ztotožnil, však proto ještě nemusel být kalkulující cynik.

Vzpomeňme v této souvislosti znovu na Adolfa Zábranského, jeho absurdní úmysl doplnit *Revoluční tradice* o výjev reflektující události roku 1968 a následný konsolidační proces, na jeho neochvějnou věrnost stylu, který s postupem času ztrácel podporu i na těch nejoficiálnějších místech. Jeho štětec tu daleko spíš nežli kalkul vedla víra – víra v pojetí

umělecké tvorby zakotvená v padesátých letech, která mu tehdy přinášela úspěch a nyní se naopak stávala jistou přítěží.⁹⁵ Také zastávání funkcí či udělení cen, řádů nebo titulů nebylo zřejmě pro tohoto mistra jen vnější záležitostí či okrajovým incidentem doprovázejícím jeho ryze uměleckou činnost, ale její integrální, konstitutivní součástí. Zábranský v *Revolučních tradicích* zcela vážně zamýšlel vytvořit dílo, jež se stane monumentem jeho uměleckého génia. A tento monument měl vzniknout „z podnětu ÚV KSČ“.⁹⁶ Naprosto žádná otázka po upřímnosti se tu nepřipouští. Povoláním umělce je služba Straně a jedině v této službě může umělec prokázat své mistrovství. Materiální i symbolický profit ve formě titulů a řádů mu byl svědectvím o kvalitě vlastní práce. Strana ho odměňovala, protože její úkoly plnil dobře, a plnit její úkoly dobře znamená být dobrým umělcem.

František Gross zasedal se Zábranským na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let v ÚV SČVU, přesto je mu jeho přístup k angažovanosti na hony vzdálen. Grossovy industriální krajiny sice platí za prototyp oslavy socialistického budování, zhlédneme-li však jeho další díla z doby, kdy vystavil na výstavě k 35. výročí osvobození zmíněný *Velkozakladač*, hned je nám zřejmé, že tu máme co do činění s pouhým vedlejším produktem. Velmi málo má například tento obraz společného s hravým i varujícím mechanickým antropomorfismem *Hlavy válečníka*. [8] Pokud bychom se mermomocí snažili najít *Velkorypadlu* v Grossově díle blíže, museli bychom se přesunout až do časů krátce po Vítězném únoru. S takovým *Zakladačem* jej pojí vedle patřičně budovatelského námětu těžby uhlí, také nesmělý náznak trojdimenzionální krajinné scenérie.⁹⁷ [7] Gross splnil, co se od něj čekalo, a vrátil se ke své práci.

Velkorypadlo je zkrátka oním nezbytným soudružským pozdravem, jímž dotyčný dává najevo, že je vše v pořádku, že nemá chuť páchat nějaká alotria – rituálem, u něhož by bylo marné pátrat po nějakém hlubším vnitřním poselství. František Gross již dlouho před rokem 1980 ztratil víru v to, že úkolem velikého umělce je slavit veliké dílo socialismu.

⁹⁵ Na mysl tu máme víru ve smyslu vštípené mentální dispozice k určitému jednání, nikoli pouze vědomého přihlášení se k nějakému systému věroučných článků. K tomu viz BOURDIEU 1990, 42-51. – Spíše volně tu navazují na Bourdieuho kritiku „teoretického rozumu“.

⁹⁶ BOHÁČ 1985, 54.

⁹⁷ Reprodukce obrazu *Velkozakladač* (1979, olej) viz MRÁZ 1980.

3.10 Ústřední výbor

Jak jsme ukázali v předešlé kapitole, i ve vrcholných orgánech Svazu vedle sebe mohli zasedat umělci, kteří v oddané a nedvojznačné službě Straně viděli své pravé a jediné umělecké poslání, vedle těch, kdo víru v „socialistickou výtvarnou kulturu“ dávno ztratili. Podívejme se nyní o něco blíže na „profesní životopisy“ Františka Grosse, Adolfa Zábranského a několika dalších umělců zvolených v roce 1977 delegáty Druhého sjezdu SČVU do Ústředního výboru.⁹⁸ Nejenom, že si tak uděláme detailnější představu, jak se to na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let mělo v praxi s požadovanou „jednotou socialistické výtvarné fronty“, ale také se nám snad částečně podaří vysvětlit, co přivedlo některé umělce do řad obhájců „angažovaného pravověří“ a další naopak mezi zastánce „volnějších pravidel hry“.

Pro Adolfa Zábranského znamenal Vítězný únor nový začátek umělecké kariéry.⁹⁹ Plně se ztotožnil s novým centrálně řízeným pojetím výtvarné tvorby. Z nepříliš známého ilustrátora se zakrátko stal velebený tvůrce angažovaných sgrafit a úderných propagandistických plakátů. Jako ten, kdo své postavení buduje výhradně na oddané službě KSČ, představoval Zábranský tehdy nový typ socialistického umělce par excellence. V šedesátých letech ovšem získaly slovy J. M. Boháče postupně na vrch „*tendance v našem výtvarném životě, které nijak nepřály Zábranskému s jeho realismem.*“¹⁰⁰ Strana tehdy opustila našeho umělce, a jestliže ona nestojí o jeho angažovaná díla, nestojí o ně nikdo. Pravidla hry se změnila, angažovanost umělce nedělá. Podle těch nových, v nichž stály v popředí pojmy tvůrčí svobody a nezávislosti, přestává být Adolf Zábranský „opravdovým umělcem“. Vstup spřátelených vojsk a následnou konsolidaci vnímá jako příležitost vrátit také umění jeho socialistický či ještě lépe stranický ráz. Zábranský připívá svým dílem k tomuto procesu z pozice předsedy výtvarné rady ministra kultury ČSR i jako člen přípravného výboru SČVU. Hned v roce 1971 obdrží titul Národní umělec, jeho kariéra dostává nový impuls. Až do svého skonu v roce 1981 pracuje na nám dobře známých *Revolučních tradicích*, díle, jímž se více méně otevřeně hlásí ke své původní přísné estetice padesátých let. A umění pojímá jako oddanou službu Straně i v době, kdy taková úzká, „dogmatická“ definice přestává být udržitelná.

⁹⁸ II. Sjezd 1977. – Tam seznam umělců zvolených na II. sjezdu do ÚV SČVU.

⁹⁹ O Zábranském viz BOHÁČ 1985.

¹⁰⁰ Ibidem 54. – Kritické výhrady k Zábranského tvorbě zaznívaly už od konce padesátých let – FORMÁNEK 1958.

Právě zvlněná profesní dráha s dvojicí konjunktur – po Vítězném únoru a pak znovu po vstupu spřátelených vojsk – přerušených hlubokou depresí v šedesátých letech charakterizuje zapálené stoupence oficiálního dogmatu. Boj za uchování pravověří se pak pro takového umělce stává bojem za sociální přežití – za právo být nazýván umělcem. Potřeba potřit ony zpuštěné subjektivisty a formalisty často vyvěrá z formativního prožitku mnohdy drastického symbolického vyloučení v letech šedesátých.

Také Josef Malejovský (1914) patří generaci, jejíž příslušníci zahájili své nenápadné umělecké kariéry ještě před druhou světovou válkou.¹⁰¹ Na prvorepublikové umělecké scéně by patrně splynul s nevýbojným, víceméně anonymním „středním proudem.“ Význam Vítězného února pro kariéru tohoto sochaře okomentoval vcelku přímočaře Dušan Konečný: „*K monumentálnímu projevu tíhl Malejovský velmi brzy, ale svou touhu mohl v tomto směru uskutečnit mnohem později, po Vítězném únoru, kdy vyhrál řadu soutěží na pomníky.*“¹⁰² Tehdy vznikl plzeňský pomník *J. V. Stalina* nebo *reliéfní výzdoba hlavních vrat Národního památníku na Vítkově*.¹⁰³ Jestliže v letech šedesátých s poptávkou po obdobných sochařských kusech upadá i postavení Malejovského, pak v sedmdesátých letech umělec plně využívá možnosti dobýt ztracených pozic. Na obnovený hlad po pomnících a památnících všeho druhu odpovídá mimo jiné dvojicí Gottwaldů – prvním pro Hodonín, druhým pro Jihlavu. [3] V roce 1981 pak Malejovský „*objevil duševní krásu a čistotu citového světa spojenou s moudrostí revolucionáře*“ ve vsetínském pomníku Julia Fučíka.¹⁰⁴ Se sochařovým tvůrčím vzepětím ovšem koresponduje jeho postavení ve svazovém aparátu. V roce 1977 se stává předsedou SČVU, hned v následujícím roce jej střídá Karel Souček, to však jen proto, aby Malejovský mohl získat předsednický post v tehdy nově ustaveném federálním Svazu československých výtvarných umělců.

Vedle této nejstarší generace zasedali v ÚV SČVU na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let i výtvarníci, kteří se jako studenti pražské Akademie výtvarných umění či Vysoké školy uměleckoprůmyslové v době přelomových únorových událostí ještě věnovali

¹⁰¹ O Malejovském viz BALEKA / HLAVÁČEK / KONEČNÝ / STEHLÍKOVÁ / PETRAJOVÁ 1982, 126-133. – KOTALÍK 1986.

¹⁰² BALEKA / HLAVÁČEK / KONEČNÝ / STEHLÍKOVÁ / PETRAJOVÁ 1982, 126.

¹⁰³ Pomník J. V. Stalina pro Plzeň, 1953, pískovec, v. 450 cm. – Hlavní vrata Národního památníku na Žižkově v Praze, 1958, bronz, 365 x 530 cm.

¹⁰⁴ BALEKA / HLAVÁČEK / KONEČNÝ / STEHLÍKOVÁ / PETRAJOVÁ 1982, cit. 127. – Pomník Klementa Gottwalda v Hodoníně, 1973, bronz, v. 292 cm. – Pomník Klementa Gottwalda v Jihlavě, 1978, v. cca 340 cm. – Pomník Julia Fučíka ve Vsetíně, 1981, bronz, v. cca 320 cm.

odborné přípravě na svou budoucí profesi. V těchto rozhodujících letech se vydali cestou, jež tehdy byla prezentována jako cesta pokroku. S novou, tvrdě prosazovanou definicí uměleckého povolání se dokázali ztotožnit plně a bezvýhradně také proto, že jejich názor na to, kdo je „opravdový umělec“, se v období studia teprve formoval. V nebyvalé míře jim tak mohla splynout v nerozlučnou jednotu práce stranická a umělecká. Jim pak v šedesátých letech, v době, kdy Strana přestala jevit zájem o jejich služby, nezbyvalo vůbec nic, na co by mohli ukázat a říci: „Tu se dívejte, to jsem byl já, to bylo mé pravé umění, to zbylé, to je jen nešťastné, dogmatické, schematické vybočení, jakési dočasné pomýlení smyslu.“ Bez KSČ nebyli zhola nic, konsolidační proces tak mohli vnímat jako normalizaci v nejbližším slova smyslu, jako návrat k normálu, do doby, kdy Strana dokázala pochopit a ocenit opravdového umělce.

V tomto směru případem zvláště názorným je Vladimír Šolta (1924 - 1977).¹⁰⁵ Práce výtvarná se v jeho případě často překrývá s činností publicistickou, osvětovou, propagační. Po studiích na Uměleckoprůmyslové škole stává se v roce 1953 hrdým členem bašty nejpřísnějšího socialistického realismu – Armádního výtvarného studia (AVS).¹⁰⁶ Ještě předtím zahájil svou bohatou činnost publikační. Pro ilustraci zmiňme jeho krátké zamyšlení nad odkazem sovětského ideologa socialistického realismu – A. A. Ždanov, *bojovník o vítězství realismu ve výtvarném umění* z roku 1952.¹⁰⁷ V této době je zcela pohlcen prací agitační a agitačně teoretickou. Práci výtvarné se intenzivněji věnuje především na konci šedesátých let a v letech sedmdesátých. I tu se ovšem nápadně stírá hranice mezi stranickou agitací a uměním. Portréty „*představitelů kubánských pracujících*“ tvoří těžiště kresebného cyklu *Kuba* (1963-1974), v obrazech a kresbách cyklu *Vietnam* (1967-1974) pro změnu umělec zachytil „*válkou zuboženou a ztýranou krajinu*.“¹⁰⁸ Jakou cestou se vydat v době počínajícího konsolidačního procesu, o tom jistě Šolta dlouho nepřemýšlel. Sám titul jeho referátu na II. sjezdu SČVU – *Buržoasní umění propadá panice*, svědčí o tom, že svůj postoj mezi lety 1948 a 1977 nijak zásadně neproměnil.¹⁰⁹ *Odkaz umělce – komunisty*, Dušan Konečný nemohl nazvat nekrolog tohoto zasloužilého

¹⁰⁵ ŠOLTA 1952. K Vladimíru Šoltovi viz KONEČNÝ 1975. –

¹⁰⁶ K Šoltově působení v AVS viz ŠMIDRKAL 2008.

¹⁰⁷ K Vladimíru Šoltovi viz KONEČNÝ 1975. – KONEČNÝ 1978b.

¹⁰⁸ KONEČNÝ 1975, 110.

¹⁰⁹ ŠOLTA 1977.

umělce lépe.¹¹⁰ Pokus vést jakoukoliv dělicí čáru mezi prací uměleckou a prací pro Stranu bude vždy odsouzen k neúspěchu.

Vladimír Šolta představuje krajní typ mezi příslušníky angažované poválečné generace, kterým se podařilo ještě na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let zasednout do ÚV SČVU. Není však úplně osamocen, v mnohém jsou jeho profesní dráze blízké kariérní peripetie Aleny Čermákové (1926). Když tato absolventka pražské AVU na začátku padesátých let spolu s Jaromírem Schořem asistovala Josefu Čumpelíkovi při tvorbě kolosálního *Děkuvzdání československého lidu generalissimu Stalinovi*, zajišťovala si své místo mezi velkými umělci nové doby. Totéž dílo ji o deset let později připravovalo o jakoukoli vážnost.

Co odlišovalo na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let výše probírané „dogmatiky“ od zbytku „výtvarné fronty“? Co se jejich tvůrčích stanovisek týče, pak to byl především „pozitivní přístup k angažovanosti“. Jejich díla nebyla angažovaná v nějaké „minimální míře,“ vůbec nemůžeme říci, že by tu a tam vytvořili něco angažovaného jen proto, aby si vydělali, aby měli klid, aby si mohli dělat to svoje. Právě oni se snaží, kdykoli k tomu dostanou příležitost, nastavovat laťku pravé angažovanosti, jíž by se z jejich hlediska měli poměřovat všichni ti, kdo se chtějí stát svazovými funkcionáři, zasloužilými a národními umělci. Svou pozici opírají o službu Straně, jsou také jejími členy. Někjaká nezávislá umělecká kritéria, zdá se, stojí až na druhém místě. Paradoxní situace vzniká ve chvíli, kdy „shora“ začínají přicházet hlasy, že není třeba tolik tlačit na pilu, že přílišná angažovanost nemusí vždy být ku prospěchu věci. Někteří umělci jako by někdy prosazovali angažovanost přinejmenším části stranického vedení navzdory.

Konsolidační proces nebyl prostým návratem k poměrům padesátých let ani na poli politiky ani na poli umění. Příliš nápadné sepjetí s poučným „výtvarným dogmatismem“ se na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let stávalo přítěží. Šolta zemřel těsně poté, co byl na II. sjezdu znovu zvolen do ÚV SČVU, Zábranský o čtyři roky později. Alena Čermáková se pokoušela rehabilitovat své jméno jistým zmoderněním výtvarného projevu. Počáteční úspěch v tomto směru značilo udělení titulu zasloužilý umělec v roce 1976, titulu umělce národního stejně jako například své monografie v

¹¹⁰ KONEČNÝ 1978b.

exklusivní odeonské řadě *Umělecké profily* se však příznačně Čermáková již nedočkala. Ústřední výbor SČVU tehdy nepředstavoval již nějaký ideový monolit.

Vraťme se na moment k Františku Grossovi, umělci, který nám v našem zamyšlení nad „angažovaností pravou a nepravou“ posloužil za jakýsi vnitrosvazový protipól Zábranského. Stejně jako u Zábranského – oba se ostatně narodili v témže roce – začíná Grossova umělecká dráha ještě před Druhou světovou válkou.¹¹¹ Tím ovšem veškerá podobnost končí. Zatímco z prvního se stává nenápadný ilustrátor knížek pro děti, druhého přitahuje barvitý život avantgardního umělce, pokouší se navázat kontakt s Nezvalovou Surrealistickou skupinou, vykonává nezbytnou „pout“ do Paříže – mekky moderního umění. Během války patří k společenství mladých umělců označovaných jako Skupina 42, po válce stává se oddaným a bezvýhradným stoupencem politiky Komunistické strany Československa. Svá stanoviska politická snaží se sladit se svými postoji uměleckými. Ještě po dvaceti letech vzpomíná na to, s jakými obtížemi se potýkal, když měl malovat „tradiční krajinu s iluzivním prostorem“: „Byl to úkol téměř nesplnitelný a málem jsem na něm ztroskotal.“¹¹² Trhlina rozevírající se mezi „avantgardním politickým postojem“ a „avantgardním postojem výtvarným“ působila Grossovi takové nesnáze, že na čas přestal takřka úplně malovat. Křečovitě snahy dát svým industriálním krajinám tradičnější vzhled se vzdává, jakmile to je možné. Šedesátá léta mu nejsou rozhodně obdobím bezradnosti, kdy by nevěděl, co se po něm vlastně chce. Pln energie se vrací k avantgardnímu experimentování. V polovině šedesátých let mu připravuje zvěstovatel uměleckého novátorství Jindřich Chalupecký výstavu ve svém svatostánku mladého umění – Galerii Václava Špály.¹¹³

Nic není Grossovi vzdálenější nežli představa, že tu má být jen jedno správné socialistické umění. V anketě pro časopis *Výtvarné umění* z roku 1970 praví: „Oprávnění má v umění všechno, co vyslovuje něco nového, co má v sobě kus objevu, ať je to děláno prostředky tradičními nebo netradičními, prostě jakýmikoli.“¹¹⁴ Takové avantgardní volnomyšlenkářství však zjevně v šedesátých letech lze smířit s oficiálním úspěchem. V roce 1964 reprezentuje František Gross Československo na XXXII. benátském bienále, rok

¹¹¹ K Františku Grossovi viz PETROVÁ 2004.

¹¹² Citace z rozhovor Jaromíra Pelce s Františkem Grosse – PELC / SÝS 1981, 31.

¹¹³ K této výstavě viz PETROVÁ 2004, 164. – Výstava byla zahájena 5. 11. 1965. Vedle Grosse se jí zúčastnil ještě Ladislav Novák.

¹¹⁴ [Red.] 1970, 3.

na to se stává zasloužilým umělcem. Posrpnový konsolidační proces mu zjevně nemohl nic podstatného přinést.

Přestože část jeho předešlé produkce zjevně koketovala s nyní odsuzovaným samoučelným experimentátorstvím, je Gross přijat do nově založeného normalizačního Svazu českých výtvarných umělců a nakonec se stává i členem jeho Ústředního výboru. Vždy tu byla ostatně možnost zdůraznit tradičnější industriálně budovatelskou část jeho tvorby a jeho „nonkonformnější“ tvorbu případně taktně přesunout do menších mimopražských galerií. Bylo by ostatně krajně nevhodné úplně odstavit „zasloužilého umělce“ a nešlo ani popřít, že část své slávy dobýval jako angažovaný komunistický umělec. František Gross v tomto směru nekladl odpor. Když bylo třeba, namaloval *Velkorypadlo* a přitom zůstával i na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let přesvědčen, „že je možno použít téměř všech výrazových prostředků moderního umění“, že „jen tak lze zachytit skutečný patos nejen průmyslové krajiny, ale celého zcivilizovaného prostředí.“¹¹⁵

Rozdíl mezi profesními trajektoriemi Zábranského a Grosse by těžko mohl být větší. Zatímco první začíná ztrácet ve chvíli, kdy angažovanost přestává být Stranou garantované kritérium uměleckých kvalit, druhý právě tehdy prožívá nový tvůrčí rozmach. Gross v šedesátých letech znovu sleduje aktuální trendy na domácí i světové scéně – materiálovou abstrakci a abstraktní expresionismus především, a dokonce se sám osměluje k novým výtvarným experimentům.¹¹⁶ [9] Uznání se mu nakonec dostává i v těch „nejavantgardnějších kruzích“, tedy přesně tam, kde jsou takový Zábranský či Čermáková pokládáni za umělecké mrtvoly či ještě spíše nenarozené děti. Nikdy nemaloval Vítězné únory, netolik proto, že by nechtěl, ale proto, že to neuměl, nešly mu ostatně ani ony trojrozměrné krajinky. Svůj symbolický kapitál se učil dobývat ve volném boji o uměleckou legitimitu již před válkou, a jakmile se tento boj může znovu rozvinout, prokazuje zde svoje mistrovství. Přesně v té době, kdy Malejovskému ubývaly zakázky, zažíval Gross dny své obnovené slávy.

Angažovanost představuje pro Františka Grosse na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let již jen instrument – angažoval se, aby zabezpečil své materiální postavení, aby mohl vystavovat, aby o něm mohly vycházet knihy a články, aby mohl

¹¹⁵ PELC / SÝS 1981, 31.

¹¹⁶ K těmto výtvarným experimentům v díle Františka Grosse viz PETROVÁ 2004, 164-178. – Vesmír, 1964, Kombinovaná technika, 122 x 91.

cestovat apod. Skalní stoupcenci angažovanosti jako kritéria umělecké kvality ostatně již tehdy byli spíše v defenzivě (ačkoli to, že byli „zatlačeni do kouta“, možná jen rozněcovalo jejich agresivitu). Okruh těch, kdo byli umělce ochotni velebit jen a jen pro jejich službu Straně, se zužoval. Naopak narůstal počet těch, kdo tak jako Gross ritualizované projevy angažovanosti používali jako pouhý prostředek. V tomto ohledu zdá se povětšinou panoval konsensus mezi těmi, kdo se angažovali, a těmi, kdo tuto angažovanost odměňovali. Málokdo žádal nějakou plamennou, opravdovou angažovanost, šlo tu o jakýsi druh společenské smlouvy – „Angažuj se a dostaneš. Co si o tom myslíš, to nás už zas tak moc nezajímá.“

Jistý kompromis mezi angažovaností, jež ve své důslednosti přestává být službou, a uměleckou autonomií, jež se angažuje pouze v míře nutné k zajištění určitých praktických cílů, představoval v rámci ÚV SČVU František Jiroudek (1914 - 1991).¹¹⁷ Tento rodák z Lhoty u Semil si nejprve v první půli třicátých let zkusil studium na Uměleckoprůmyslové škole a Vysokém učení technickém, aby se poté „našel“ v ateliéru levicově orientovaného Viléma Nowaka na pražské Akademii výtvarných umění. Jeho samostatná výtvarná práce se začíná výrazněji rozvíjet až v období Druhé republiky a Protektorátu, kdy je také na krátko spjat se skupinou Sedm v říjnu. Impresionistické variace z konce třicátých let se s přibývajícím válečnými roky ztemňují barevně i tematicky – Maneta a Renoira začíná vytěšňovat Jindřich Průcha či Edvard Munch. Plátina jako *Raněný* nebo *Zabitě holubice*, nesoucí prostřednictvím dobře čitelného symbolismu protiválečné poselství, zakládají Jiroudkův poválečný úspěch.¹¹⁸ [10] Uznání mu získávají i v očích poválečných strůjců nového politického uspořádání země, kterým právě nezpochybnitelné zásluhy na porážce „nacistické hydry“ pomáhají získat podporu lidu. Přesto nebylo úplně snadné smířit jeho válečný „expresivní impresionismus“ – dokonce ani poté, co prošel v radostném duchu osvobození příslušnou koloristickou bleděmodrou revizí – s tehdy prosazovanou ortodoxií socialistického realismu. Příznačně, než by Jiroudek zvolil literární oslavu pounorového režimu prostřednictvím figurální malby á la Čumpelík, přeorientuje se na žánr do té doby v jeho tvorbě spíše okrajový, na krajinomalbu. Když se v roce 1951 účastní akce Povltaví, ukládá si „*tvrdou řeholi exaktního malířského pozorování krajiny*“,¹¹⁹ jíž se ovšem, jakmile

¹¹⁷ K Jiroudkovi viz BERKA 1980.

¹¹⁸ *Raněný*, 1942, olej na plátně, 97 x 152 cm. – *Zabitě holubice*, 1943, olej na plátně, 31 x 56 cm.

¹¹⁹ BERKA 1980, 34.

to začíná být schůdné, rád zříká. Protiválečná tvorba z časů okupace, krotce modernistický formální výraz plus fakt, že si neušpinil ruce v době, kdy „někteří výtvarní teoretici chtěli nadekretovat socialistický realismus jako hotový recept“,¹²⁰ to vše dělá z Jiroudka univerzální kompromisní volbu v době tání ledů.

V roce 1961 se stal profesorem pražské Akademie výtvarných umění, tři roky na to zasloužilým umělcem. I poté se snaží držet krok s dobou. Neurvalým, neuspořádaným štětcovým rukopisem i důsledným nerespektováním akademické anatomie lidského těla prozrazuje *Sedící žena*, že se umělec tehdy osmělil a tu a tam opatrně nahlédl za Železnou oponu.¹²¹ [11] Že by podlehl kouzlu „módních výstřelků“ kapitalistického umění, o tom ovšem nemůže být řeč. Vlastně totéž, co z něj dělalo ideální kompromisní volbu na přelomu padesátých a šedesátých let, jej smiřuje s konsolidačním procesem. Netřeba žádného drastického přizpůsobování, stačí přestat tolik tlačit na pilu. Zdá se, že určitým módním krajnostem dává umělec nyní sbohem se stejnou lehkostí, jako se od druhé půle padesátých let zříkal oné „tvrdé řehole exaktního malířského pozorování“. Ke slovu opět přichází ověřená krajina, ovšemže jiroudkovsky modrozelená.¹²² [12] „Malovat krajinu je počínání důležité, a krajináři jsou lidé společnosti, národu potřební a vzácní“,¹²³ píše Čestmír Berka v umělcově monografii. V roce 1971 zasedne Jiroudek v Přípravném výboru Svazu, v roce 1976 stává se z něj umělec národní.

Poválečná tvorba Františka Jiroudka tvoří jakoby přirozené kontinuum bez dramatických stylistických konverzí a zvrátů. Jistě, je tu ona pounorová akademičtější periodka a pak několik poněkud experimentálnějších kusů ze závěru šedesátých let, jež představují doklad určité snahy přizpůsobit se „požadavkům doby“, ani ty však nepředstavují nějaké drastické neorganické vybočení. Jiroudek byl stejně tak málo avantgardní vytyčovatel nových cest jako servilní napodobitel oficiálních vzorů. Největšího oficiálního uznání se mu ovšem zjevně dostává ve chvílích, kdy se hledá zlatá střední cesta, kdy je třeba proplouvat mezi Skyllou samoúčelného experimentování a Charybdou schematické služebnosti. V takových časech se Jiroudek cítí jako ryba ve vodě. Alena Čermáková se ještě na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let pokouší modernizovat svůj původní, nyní příliš akademický, dogmatický, schematický malířský

¹²⁰ Ibidem 32.

¹²¹ *Sedící žena*, 1969, olej na plátně, 162 x 130.

¹²² *Česká krajina*, 1975, olej na plátně, 200 x 300.

¹²³ ¹²³ BERKA 1980, 36.

projev ve snaze očistit své jméno, Adolf Zábanský protlačuje na sklonku svého života svůj původní agitační styl hlava nehlava v zoufalé snaze obhájit ty tvůrčí principy, jež z něj udělaly národního umělce, František Gross tu a tam namaluje něco tak trochu budovatelského, aby mohl dál v klidu a pohodlí dělat svou práci. Jiroudek občas přitlačí na pilu, občas ubere. Spíše než by byl mužem vždy připraveným ke kompromisu, je kompromisní volbou. A dobou zoufalého hledání cesty mezi „dogmatickými úchytkami“ a „kontrarevolucí“ byl i přelom let sedmdesátých a osmdesátých. Vůbec není náhoda, že v roce 1980 zaznamenala právě krajina takový úspěch na přehlídce děl k 35. výročí osvobození – žánr, u nějž záleželo často čistě na úhlu pohledu, zda bude vnímán jako angažovaný čili nic.

V předchozích kapitolách představená „oficiální definice umění“ – se svou vyhraněnou žánrovou hierarchií, principy lidovosti a stranickosti apod., stejně jako oficiální definice umělecké profese, v níž umělci samému připadala úloha jakéhosi stranického funkcionáře – specialisty pro věci výtvarné tvorby – nenacházela na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let absolutní oporu ani v samotném ÚV SČVU. Střet mezi „konzervativci“, odchovanými poúnorovou tradicí socialistického realismu, a „pragmatiky“, v nějaké míře spjatými s předválečnou tradicí moderního umění a její prenormalizační renesancí, tak zasahoval nejvyšší řídicí orgán instituce, jež měla být svrchovaným garantem ideové jednoty české výtvarné fronty. Že v roce 1978, v době, kdy se hledala náhrada za Josefa Malejovského do funkce svazového předsedy, padla volba právě na Karla Součka, se dá v tomto světle vcelku snadno pochopit. Také on byl ideální kompromisní volbou v době, kdy návrat k poúnorovému dogmatu připadal v úvahu stejně tak málo jako totální rezignace na centralizované vytyčování hranic možného ve prospěch onoho „v umění je možné prostě všechno...“.

V padesátých letech podle Jiřího Kotalíka Souček „nebyl věru hýčkán uznáním ani nákupními komisemi“, často mu prý „zbývala jenom samota těsného kročehlavského ateliéru.“¹²⁴ Obdobně jako Jiroudek se stal mužem politické a kulturní oblevy. Řady významných ocenění se mu dostává již v druhé půli 50. let – k nejcennějším zářezům na paždě z této doby se řadí jeho účast na výzdobě československého pavilonu Expo 58 oceněná zlatou medailí. Téhož roku se také stal profesorem pražské AVU. Když obdržel v

¹²⁴ KOTALÍK 1983, 49.

půli šedesátých let titul zasloužilý umělec, byl již na hony vzdálen „válečnému stylu“, jehož potemnělá expresivita odkazovala až ke Goyovi či Daumierovi. Postupné zanikání tvaru ve spleti linií a čar na plátnech tohoto období dospívá vrcholu v *Modré pasáži*. [12] Jen cvičené oko nalézá v této barevné a světelné tříšti figury účastníků velkoměstského shonu. Ani při takovém „zabstraktnění“ svého výtvarného projevu však Karel Souček – Kladeňák dělnického původu – nezapomíná tak docela na sociálně kritický osten. V *Picadilly II* tak kolem žalostné figury žebráka přechází netečná postava buržoy ve fraku a cylindru.¹²⁵ S počátkem normalizace umělec svůj výtvarný projev možná zklidňuje, nijak podstatně ho však nemění. Není to ani nutné, slovy Jiřího Kotalíka jeho obrazy se nikdy „*nespokojovaly jenom s výtvarnou interpretací viděného světa a nikdy nesměřovaly k jednostranné analytičnosti za hranicemi obecnější sdílnosti.*“¹²⁶

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let představoval Souček diplomatickou volbu do čela Svazu jednak proto, že nikdy nepropadl akademickému dogmatu poučovací sory, jednak pro to, že se svou civilistní poetikou nebránil využít k „skutečně modernímu zpracování angažovaných témat.“ Triptych *Osvobození* je toho výmluvným dokladem. [2] Jak blízké je toto dílo Zábranskému námětem, tak je mu vzdálené formou.

3.11 Problematika mladých

Svazem užívaná konvenční hranice oddělující mládí od zralosti byla 35 let. Jestliže měl k roku 1982 Svaz 1023 členů, k mladým se z nich řadilo žalostných 56 jedinců. Další věková skupina, 36 - 50 let čítala 241 osob. S 398 jedinci dopadla nejlépe kategorie 51 - 60 let. (Do té mimochodem patří i nám známí Šolta, Axman nebo Čermáková, tj. ti členové ÚV SČVU, kteří svou uměleckou kariéru zahajovali až po druhé světové válce.) Špatně neskončili v této pomyslné soutěži generací ani umělečtí kmeti – nad 60 let, jichž měl tehdy Svaz ve svých řadách celých 328.¹²⁷ Věkový průměr Ústředního výboru se pohyboval kolem 60 let. Mládí oficiální výtvarné kultuře tedy rozhodně nevládlo. Otázkou, již nám zbývá zodpovědět, je, proč tomu tak bylo.

První vysvětlení je nasnadě. Svaz vznikl jako normalizační instituce, jeho členy se tak přirozeně stávali umělci disponovaní k tomu, aby domnělou normalitu hájili. Proč to

¹²⁵ Karel Souček: *Picadilly II*, 1963-1964, olej na plátně, 200 x 260 cm.

¹²⁶ KOTALÍK 1983, 76.

¹²⁷ Zpráva o činnosti 1982, 9.

byli především umělci starší a střední generace, typ Zábranský a typ Šolta možno říci jsme již vysvětlili v našem rozboru skladby ÚV SČVU. Takový stav ovšem nebyl trvale udržitelný, toho si alespoň do určité míry muselo být vědomo svazové vedení stejně jako za sféru kultury zodpovědné stranické a státní orgány. V sázce byla prostá sociální reprodukce angažované výtvarné kultury. Není také pravda, že by Svaz členskou základnu vůbec nerozšiřoval – za pět let oddělujících II. a III. sjezd vzrostl počet členů z 660 na 1023.¹²⁸ Mladí přesto zůstávalo při těchto náborových akcích do značné míry stranou, žádné velké střídání generací se rozhodně nekonalo.

V rámci vysoce autonomizovaného *sub-pole omezené kulturní produkce* dochází k nástupu nové generace působením strukturální opozice – proti uznávanému a ceněnému klasikovi tu stojí jeho novopečený avantgardní vyzyvatel. Druhý je prost nejen heteronomního ekonomického kapitálu, ale především specifického symbolického kapitálu, díky němuž by byl poznán a uznán jako umělec. Postavení avantgardní ortodoxie tak může zpochybnit jedině tak, že ji nařkne z odcizení svým vlastním původním principům – že podlehl svodům mamonu, že se z něho stal sběratel funkcí, cen a titulů apod. Právě prostřednictvím této své absolutní čistoty, často militantně hájené jako absolutní hodnota sama o sobě, buduje novic svou pozici v poli, právě ta mu získává počáteční uznání a respekt mezi jeho avantgardními soupeřnými. V prostoru uměleckých postojů bere toto vymezení vůči zprofanovanému, zkomercializovanému, z vulgarizovanému často formu deklaratorního vzpurného gesta zavržení a odmítnutí. Odtud ona důležitá úloha manifestů, jež se někdy zaobírají více odsouzením všeho starého, než pozitivní definicí nějakého nového programu. Tak Bourdieu popisuje zavedené, legitimizované principy „permanentní revoluce“, jež stojí za posuny v rámci *sub-pole čisté produkce kulturních statků*.¹²⁹

Ihned je zřejmé, že svrchu popsany revoluční nástup mladé generace je s onou oficiální definicí obtížně smířitelný. Zavržení „zkušeného“, „prověřeného“, „zavedeného“ ve prospěch něčeho, co své oprávnění čerpá především z toho, že to je „nové“, „jiné“, to ovšem nemohl Svaz, který byl institucí „zkušených“, „zavedených“, „prověřených“, v žádném případě přijmout, aniž by rozpoznal naprostou zbytečnost sebe sama. V organizaci, jež měla zajišťovat jednotu a kontinuitu socialistické výtvarné kultury v její poslušnosti

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ BOURDIEU 1996, 239-242.

ideálům socialismu obecněji a Komunistické straně Československa konkrétně, nemohla mít permanentní revoluce místo. Bylo třeba zavést jiný model generační výměny či spíše plynulého zařazování mladé generace do výtvarného života.

„Šlo, jde a půjde nám o to, abychom zabezpečovali jednotný a společný postup všech generací výtvarníků, nepřipouštěli generační dělení, umožňovali začínajícím výtvarníkům navazovat na dosavadní vývoj tím, že budou přebírat nejlepší zkušenosti starších generací a úzce s nimi spolupracovat na utváření současného socialistického výtvarného umění.“¹³⁰

Takto vytyčuje Ústřední výbor ve Zprávě o činnosti za léta 1977 – 1982 svůj program práce s výtvarným dorostem. Žádná revoluce ale evoluce. Starší umělec není někým, vůči komu by se ambiciózní umělecký benjamínek měl vymezovat, ale autoritou, již je třeba respektovat, od níž je třeba se učit, na jejíž práci je třeba navázat. Ovšemže ve vztahu k výtvarnému dorostu je třeba projevit trochu té pedagogické shovívavosti: *„Vždyť i ve výtvarném umění, jako v každé jiné lidské činnosti platí, že člověk roste překonáváním chyb a omylů, nejistot atd.“¹³¹* Mládí je ze své podstaty časem nejistoty, hledání, pokusů a to vše nevyhnutelně doprovázejí omyly, nezdary, přešlapy... Jediným východiskem tu je trpělivě upozorňovat, kárat či uměřeně trestat, že tudy cesta nevede, a naopak chválit a odměňovat, to že je ono, tak že se to dělá správně. Jinak řečeno, řešením je výchova. Zásadní roli tu ovšem hraje příslušné vysokoškolské vzdělání, jím ovšem zdaleka celý proces nekončí. V „infantilní závislosti“ na učitelském vzoru má adepty umělecké profese držet především princip soutěžení. Vždyť právě tady zkušení mistři hodnotí a odměňují práci výtvarných tovaryšů. Nejvyššího ocenění se samozřejmě dostává tomu, kdo se dobře naučil od svého mistra, jak na to. Ceny jsou ideálním pedagogickým instrumentem, ať jde o výroční ceny SČVU a ČFVU pro mladé umělce do 35 let nebo o ocenění spjatá s různými výstavními akcemi a politickými výročími. Soutěží se ovšem také o rozličná stipendia a stipendijní pobyty. Tu pokládá vedení Svazu za nejvýznamnější půlroční tvůrčí pobyty mladých výtvarníků v prostředí průmyslových závodů a jednotných zemědělských družstev. Čas trávený v „*soudružských kolektivech pracujících*“ nemá pouze inspirovat k nové tvorbě, ale také plnit důležité „*ideově výchovné poslání*“.¹³² Pro druhý cyklus

¹³⁰ Zpráva o činnosti 1982, 7.

¹³¹ KONEČNÝ 1982a, 4.

¹³² Zpráva o činnosti 1982, 7.

takových stipendijních pobytů v roce 1979 bylo vybráno 55 mladých autorů „na základě vyspělosti díla posuzovaného zejména podle prací, které umělci předložili pro výstavu k 30. výročí Února.“¹³³

Výtvarnou produkci mládeže, jež je stále ve stádiu „zaučování“ a přejímání „pozitivních zkušeností“, samozřejmě nelze mísit s prověřenými kvalitami a klasickými hodnotami. Jsou jí zpravidla vyhrazeny speciální „cvičiště“, na nichž se teprve po čase ukáže, kdo by si případně zaslouhoval přijetí mezi „vyspělé umělce“. Jim jsou určeny zvláštní výstavy – *Mladí výtvarní umělci k XI. světovému festivalu mládeže a studentstva v Havaně, Nová tvorba mladých...*, stejně jako separovaná rubrika ve *Výtvarné kultuře* nebo oddělené odeonské tituly – *Mladí čeští malíři, Mladí čeští sochaři, Mladá kresba...*¹³⁴ Mladí se musí zacvičit, uvědomit si své povinnosti, svou odpovědnost, aby pak mohli zprvu jako řadoví členové Svazu, podějí z pozice vyšších svazových funkcionářů přejímat odpovědnost za zdárný rozvoj socialistické výtvarné kultury.

Jestliže měl být Svaz především garantem ideové jednoty české výtvarné fronty, je nasnadě, že byl při takové výchově kladen důraz na politickou vyspělost uměleckého dorostu. Ta se měla přirozeně projevit i volbou angažovaných námětů. Mladí však jako by se těm nejangažovanějším, v oficiální žánrové hierarchii nejvýše postaveným tématům, systematicky vyhýbali.

„Škoda, že revoluční tematice se věnují téměř výlučně starší a střední generace našich výtvarníků,“¹³⁵ povzdechl si v své recenzi výstavy k 35. výročí osvobození Dušan Konečný. Pokouší se i odhalit příčiny takového nezájmu. Vedle toho, že mladým schází osobní prožitek „těžkých let mnichovské zrady“ a „slavného Vítězného února“, že je odrazuje samotná „představa obtížnosti a mimořádné odpovědnosti“ takového úkolu, že galerie vysoce angažovaná díla málo kupují, upozorňuje Konečný především na „činnost některých nezodpovědných jedinců“. Ti „otravují ovzduší na výtvarné frontě“ – mladé odrazují od domnělého „konformismu“ a „kompromisů s oficiálními požadavky“, prosazují proti tomu „právo na absolutně svobodný, subjektivistický formální experiment“.¹³⁶

Oněmi „nezodpovědnými jedinci“ jsou samozřejmě „představitelé pravicově oportunistických kruhů z šedesátých let“. Bylo by nespravedlivé nepřiznat Konečného

¹³³ VAŠÍČEK 1980, 49.

¹³⁴ Katalog Praha 1978b. – Katalog Praha 1981b. – KONEČNÝ 1978a. – HOLUB 1978. – HOŠKOVÁ 1984.

¹³⁵ KONEČNÝ 1980b, 8.

¹³⁶ *Ibidem* 9-10.

postřehům určité pravdivé jádro. Zdroj „nezdravých představ“ o výtvarném umění můžeme skutečně hledat v okruhu nyní proskribované „generace šedesátých let“ a „odmítání kompromisu s mocnými tohoto světa“ patřilo obecně k dlouhé tradici zakládající instituci moderního umění. Pokus nahradit v padesátých letech původní modernistickou definici umění definicí novou, jí zcela protikladnou, nakonec selhal. Spíše než prožitek války nebo Vítězného února bylo problémem mladých výtvarníků, že nijak neparticipovali na tomto pounorovém experimentu. Naprostá většina z nich zahájila svá umělecká studia ještě před začátkem konsolidačního procesu. Představu o tom, co to znamená být umělcem, si začali utvářet již v šedesátých letech, v době, kdy dle Konečného „*byl náš výtvarný život poznamenán dezorientujícími názory na umění, tvůrčí svobodu, světovost umění*“¹³⁷ a nějaké „postupné přejímání zodpovědnosti“ v ní nemělo místo.

Koncem roku 1981 proběhla v pražském Mánesu výstava *Nová tvorba mladých výtvarných umělců*, která veřejnost seznamovala s tvůrčími výsledky posledního ročníku zmíněných stipendijních pobytů v průmyslových závodech a JZD.¹³⁸ Několik značně polemických statí, jimiž dobová kritika přehlídku mladého umění doprovodila, nám dává jedinečnou příležitost udělat si přesnější představu o vztahu mladých výtvarníků k angažované tvorbě na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let.

Na počátku tehdy málo obvyklé kritické názorové výměny stála recenze Jiřího M. Boháče otištěná v časopise *Tvorba*. Autor mladé výtvarníky nijak nešetří. Hned na začátku zdůrazňuje, že vedle „*zvládnutí výtvarných výrazových prostředků*“ tu máme neméně podstatná hodnotící „*kritéria sdělnosti, stranickosti, znamenající zasazení díla po bok progresivních společenských sil*“. Kladného hodnocení se v tomto ohledu dostává pouze sochařské partii – „*snad sochařství svou výrazně rukodělnou podstatou je samo tak trochu brzdou formalistických tendencí nebo se tu snad lépe uplatnila práce výstavní poroty*“, zbytek přísným měřítkům kritikovým naprosto nedostál. Důvodem plošného odsudku je tu především „*velice nemladé, staromilské napodobování abstraktivistických tendencí*“ případně „*skoroabstrakce přestylovaných prací*“, nepříjemně na J. M. Boháče působí i „*dehumanizace a subjektivismus formalistických konstrukcí Michaela Rittsteina*“. Nakonec

¹³⁷ KONEČNÝ 1978a, 5.

¹³⁸ Katalog Praha 1981b.

mladým umělcům explicitně vytýká „malý zájem o námět“ a snahu „zamaskovat výtvarné a ideové nedostatky geniálně suverénními manýrami a přibližnostíí zobrazení“.¹³⁹

Hned dva články věnované výstavě mladých v Mánesu vyšly ve *Výtvarné kultuře*. Oproti Boháčově zdrcujícímu odsudku neskonale mírnější, přesto kritický je příspěvek do diskuse od Milana Vašíčka. Výstava sice prý přinesla množství „děl dobré výtvarné kvality, ale někdy za cenu, že nejsme schopni dešifrovat jeho angažovanost.“¹⁴⁰ Výtka je formulována mírněji, i Vašíčka však zjevně znepokojuje přílišný důraz na formální stránku díla, jež často znesnadňuje čitelnost angažovaného poselství. Neobvyklé úlohy obhájce mladých výtvarníků se chápe Dušan Konečný, když formuluje své výhrady k Boháčově „neprávem nadsazené kritice.“¹⁴¹ Připouští, že na výstavě bylo skutečně málo „politicky angažovaných, bojovných, varujících děl“, dodává ovšem zároveň, „že pojem angažované nebo socialisticky angažované umění nelze zužovat jen na výrazně politickou angažovanost“.¹⁴² Pro produkci uměleckého dorostu zavádí nový termín „expresivní realismus“, který prý uchovává „rovnováhu mezi subjektivní a objektivní složkou uměleckého obrazu.“¹⁴³ Výtvarný názor mladých tak má zjevně představovat jakýsi přijatelný kompromis mezi formálním experimentátorstvím a realistickou popisností.

K extrémním stanoviskům Jiřího M. Boháče bychom v dobové kritické produkci těžko hledali paralelu a jistě nijak nepřekvapí, že právě on je autorem monografie Adolfa Zábanského. Dokonce i na stránkách svazové hlásné trouby, časopisu *Výtvarná kultura*, se setkáme s postoji v podstatě protikladnými. Tak například, zatímco Boháč hodnotí pozitivně mladé sochaře za jejich popisně realistický výtvarný názor, Marie Halířová si v recenzi přehledky k 35. výročí osvobození v závěru neodpustí následující poznámku: „Nebylo by jistě k neprospěchu sochařské expozice ani její určité oživení díly experimentálního charakteru, jak je tomu v části malířské.“¹⁴⁴ A právě v tomto ohledu spoléhá na mladé autory, kteří by dle jejího velmi opatrně formulovaného názoru měli být na výstavě přeci jen zastoupeni hojněji.

Dušan Konečný je především diplomatem. Jako šéfredaktor *Výtvarné kultury* a člen ÚV SČVU musí vyjít jak se zastánci realistického pravověří tak s pragmatičtěji založenými

¹³⁹ BOHÁČ 1981, 7.

¹⁴⁰ VAŠÍČEK 1982, 10.

¹⁴¹ KONEČNÝ 1982a, 4.

¹⁴² Ibidem 4.

¹⁴³ Ibidem 5.

¹⁴⁴ HALÍŘOVÁ 1980, 34.

svazovými činovníky. Sám je ovšem také dostatečně pragmaticky založen na to, aby mu bylo jasné, že úsilí přimět mladé, aby se angažovali po způsobu Zábranského, selhává a ochabuje zároveň. Na jedné straně nikdy neopomene vyjádřit neochvějnou podporu explicitně politicky angažovanému umění, jinak řečeno, nikdy se nevzdává oné oficiální žánrové hierarchie, na straně druhé je nakonec ochoten prohlásit za angažované „všechny práce, které mají pozitivní vztah k životu a vyjadřují estetické a etické představy a ideály lidu.“¹⁴⁵ Příkladem takové kritické diplomacie je i onen termín „expresivní realismus“. Pro jedny mohl by být expressionismus příliš subjektivistický, pro druhé zase realismus snad až příliš dogmatický. Kombinace obojího zdá se být pro obě strany přijatelná.

Mladí se ovšem rozhodně nevydali masově cestou otevřené vzpory vůči odkazu svých angažovaných učitelů. Dvě výroční ceny SČVU a ČFVU za roky 1981 a 1983 plus odměny v celostátních soutěžích k 30. výročí Slovenského národního povstání a 30. výročí osvobození Československa například napovídají, že Pavel Vavrys (1947) přijal pravidla svazového kariérního řádu za svá, nebo je přinejmenším nepokládal za něco, co by bylo v nesmiřitelném protikladu k „skutečnému poslání umělce“.¹⁴⁶ I v jeho případě však můžeme pochybovat, zda se ve své tvorbě stavěl „po bok progresivních společenských sil“ s upřímným zápalem dobrého straníka. V knize *Mladí čeští malíři* z roku 1978 je Vavrys zastoupen *Odpočívajícím valcířem*.¹⁴⁷ [15] Titul slibuje budovatelský kus, kombinace „aktualizovaných impresionistických prvků“ s „osobitým pojetím expresivní malby“ tu ovšem dává dohromady jakýsi žánrově laděný portrét prací znaveného postaršího muže. Údernický patos nadšeného překonávání norem dílo zcela postrádá. A ještě méně adresná je v tomto ohledu *Mydlárna*, již se prezentoval dva roky později v publikaci *Umění a doba*.¹⁴⁸ [14] Tu se autor spokojil s prostým pohledem do zšeřelého industriálního interiéru, navíc znejasněným „fauvisticko-expresionistickým“ malířským zpracováním.

Nepochybně právě taková díla přivedla v roce 1979 Karla Boučka k sepsání kritické litanie nad situací pracovního námětu v umění. Pro nápravu celkově málo uspokojivé situace v této oblasti by prý bylo žádoucí, „aby díla s ‚pracovní tematikou‘ byla takovými díly skutečně. Můžeme se však setkat zejména s obrazy, které místo zobrazení pracujícího člověka se spokojí s takovým vypodobněním továren, staveníšť a inženýrských

¹⁴⁵ KONEČNÝ 1978a, 5.

¹⁴⁶ K Pavlu Vavrysovi viz MALÁ 2008, 225-226. – KONEČNÝ 1978a, 16-17.

¹⁴⁷ KONEČNÝ 1978a, 17.

¹⁴⁸ KONEČNÝ 1980a, 82.

objektů, v níž je pracující člověk více stafáží než hlavním předmětem zájmu umělce. Pracovní námět tak nejednou dostává civilizačně technickou podobu, nezřídka v nevystihující symbolizující zkratce, pro jejíž rozluštění má větší význam název díla, než co divákovi sděluje.¹⁴⁹ K poněkud delší citaci nás opravňuje trefnost Boučkových postřehů, které opravdu „sedí“ na podstatnou část artefaktů produkovaných během tvůrčích pobytů.

Vavrys dokázal zpracovat pomocí formálních prostředků „klasické moderny“ v podstatě libovolné téma, jedno zda budovatelské, nebo ne. S trochou nadsázky můžeme říci, že v případě potřeby stačilo vybrat jedno z jeho fauvisticko-impresionisticky-expresivních děl a opatřit je angažovaným výkladem či názvem. Pro úspěšnou uměleckou kariéru na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let zjevně víc třeba nebylo. Ti, kdo by po vzoru Záborského vytyčovali nové mety angažovanosti, mezi mladými umělci prostě nebyli. Dokonce ani takový Jan Grimm (1943) by neuspokojil Boháčovy vysoké nároky.¹⁵⁰ Úspěšný malíř, který se neopomněl zúčastnit snad žádné přehlídky angažované tvorby a jehož díla skupovalo ve velkém ministerstvo kultury ČSR, představil se v publikaci *Mladí čeští malíři* sice kvašem se slibným titulem *Lidické ženy*, k žádané protiválečné tematice ovšem nezvolil po vzoru angažovaných klasiků úderně sdělný výtvarný výraz. Expresivní rozvolnění tvarů, jež se chvílemi ztrácejí v „jiroudkovsky“ modrozeleném barevném oparu, znovu prozrazují Grimmovo nedostatečné zaujetí námětem. A obdobně „jiroudkovsky“ modrozelené, navíc ideově zcela neprůbojně jsou jeho *Houpačky na návsi* v knize *Umění a doba*.¹⁵¹ [16]

Výchovný program mladým umělcům přesvědčení, že jejich prvořadou povinností je služba Straně skrze umění, nevštípil. Spíše než umění angažovat se naučil je, kterak v případě potřeby opatřit dílo vhodným angažovaným výkladem či názvem, kterak se vydat cestou jakési angažované neangažovanosti či neangažované angažovanosti. Daleko spíše než Záborský jim tu mohl být vzorem František Jiroudek. Ten byl ostatně narozdíl od předešlého členem pedagogického sboru pražské Akademie výtvarných umění.

Někteří z těch, kdo v prvé půli sedmdesátých let vycházeli z pražské AVU vybaveni příslušným titulem, se ovšem oné „svazové kariéry“ byli ochotni a schopni v nějaké míře vzdát. Neustále se pokoušeli posouvat hranice přípustného, občas i za cenu

¹⁴⁹ BOUČEK 1979, 6.

¹⁵⁰ K Janu Grimmovi viz MALÝ 1998, 374. – KONEČNÝ 1978a, 10-11.

¹⁵¹ KONEČNÝ 1978a, 11. – KONEČNÝ 1980a, 103. *Lidické ženy* (z cyklu *Proti válce*), 1973, kvaš, 60 x 45. *Houpačky na návsi*, 1977, olej na plátně, 90 x 120.

konfliktů se strážci ideové jednoty socialistické kultury. Jejich představy o poslání umělce zdály se jim být v nesmiřitelném protikladu s onou úzkou oficiální definicí, své vzory spatřovali daleko spíše mezi „pravcovými oportunisty generace šedesátých let“, než mezi angažovanými klasiky á la Záborský. Na mysli tu máme Rittsteina, Ouhela, Gebauera a další – mladé umělce, kteří se na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let účastnili jak oficiálních mládežnických přehlídek, tak akcí, jež se v nějaké míře vymykaly svazové kontrole. Situaci této „generace sedmdesátých let“ věnujeme později samostatnou kapitolu.

4 METODOLOGICKÉ INTERMEZZO: UMĚLECKÉ POLE V POLI MOCENSKÉM PLUS POZNÁMKA O SPECIFICKÉM KAPITÁLU POLITICKÉHO TYPU

Doposud jsme se zabývali především tím, co bývá obvykle označováno jako „umění oficiální“. Zároveň se nám však ona konvenční hranice oficiality v průběhu výkladu začala povážlivě rozplývat. Ve chvíli, kdy jsme charakterizovali ve své podstatě vzájemně protikladné pozice Adolfa Záborského a Františka Grosse, ukázalo se i kritérium členství v ÚV SČVU v tomto ohledu málo adekvátní. Pokud nemáme v úmyslu docela popřít onu polární opozici strukturující českou výtvarnou scénu přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, nezbyvá než se vzdát třídění na „oficiální“ a „neoficiální“ podle nějakých jasně daných, a proto vždy arbitrárních kritérií. Zvolenou alternativou tu je Bourdieuho obecná koncepce *pole kulturní produkce*, která tento polární vztah modeluje jako zápas o definici kulturní produkce jako takové, jako permanentní konflikt mezi *autonomií* a *heteronomií*. A právě tento konflikt na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let do jisté míry překračoval hranice samotného Ústředního výboru, o řadovém „členství“ a „evidenci“ při ČFVU ani nemluvě. Ještě před tím, než se přesuneme k „autonomnímu pólu“ uměleckého pole, abychom se zabývali pozicí umělců obvykle označovaných jako „neoficiální“, podíváme se pro větší přehlednost na Bourdieuho koncepci *pole kulturní produkce* o něco detailněji. Snad laskavý čtenář odpustí, pokud tu a tam budeme psát o věcech zmíněných výše v souvislostech konkrétní historické materie.

Jestliže v mocenském poli svádí sociální aktéři zápas o zachování či naopak transformaci relativní hodnoty odlišných druhů kapitálu, především kapitálu ekonomického a kulturního, tak právě ony v průběhu dlouhého a pomalého historického vývoje ustavené mikrosvěty polí kulturní produkce převracejí takovýto „směnný kurs“ naruby. Otevřeně deklarovaný zájem maximalizovat ekonomický zisk, jenž ovládá ekonomické pole, tu nahrazuje otevřeně deklarovaný zájem žádný zisk, žádný zisk, žádný zisk, heretický rozchod s aktuálními uměleckými tradicemi nachází kritérium *autentičnosti ve své nezištnosti*.¹⁵² Bojem v mocenském poli ustavená hierarchie druhů kapitálu má za důsledek, že pole kulturní produkce zaujímají v rámci mocenského pole

¹⁵² BOURDIEU 1996, 216

podřízenou pozici. Umělci představují ovládanou frakci vládnoucí třídy. Pokud konstruujeme dvourozměrný společenský prostor, náleží umělci v jeho prvním rozměru určeném celkovým objemem vlastněného kapitálu k pólu dominantnímu. V druhém rozměru určeném poměrem kapitálu kulturního a ekonomického v tomto celkovém objemu, jim však, vzhledem k nižší relativní hodnotě kapitálu ekonomického, náleží postavení podřízené.

Pole kulturní tak představují prostory konfliktu dvou principů hierarchizace: principu *heteronomního*, který hraje ve prospěch těch, kdo pole ovládají ekonomicky či politicky, a *autonomního*, měnícího komerční úspěch v nepatřičný kompromis se světskou mocí a neúspěch v „*doklad božského vyvolení*“.¹⁵³ Dané pole kulturní produkce je přitom natolik autonomní, nakolik v něm jsou podřízeny principy vnější hierarchizace principům hierarchizace vnitřní: „*Čím větší autonomie, tím výhodnějším se symbolické rozložení sil stává pro producenty nejméně závislé na poptávce, a tím zřetelnějším se stává zlom mezi dvěma póly daného pole – mezi sub-polem omezené produkce, kde jediní zákazníci producentů představují ostatní producenti (kteří jsou také jejich přímými konkurenty), a sub-polem velkoprodukce, jež se dostává do situací symbolického vyloučení a diskreditace.*“¹⁵⁴

Účastníky těchto bojů ovšem nepojí vztahy přímé interakce, „*spisovatelé či výtvarní umělci opačných táborů nemusí mít v krajním případě nic společného vyjma své účasti v boji za nastolení opačných definic literární či umělecké produkce.*“¹⁵⁵ A aby zdůraznil základní rozdíl mezi vztahy interakce a strukturálními vztahy konstituujícími pole kulturní produkce, Bourdieu dodává, že držitelé protikladných pozic „*se vůbec nemusejí potkat, nebo dokonce mohou jeden druhého systematicky ignorovat, a přesto zůstávají ve své činnosti zásadně determinováni vztahem vzájemné opozice, která je pojí dohromady.*“¹⁵⁶

V *sub-poli omezené produkce* tedy dochází k převrácení základních principů pole mocenského a ekonomického pole. Věnovat se tvorbě za účelem vlastního obohacení je nepřípustné stejně jako dychtit po oficiálních počtech v podobě nejrůznějších titulů, cen, diplomů či řádů. Zvýhodnění tu jsou umělci odmítající dělat jakékoli ústupky publiku, jež

¹⁵³ Ibidem 216-217.

¹⁵⁴ Ibidem 217.

¹⁵⁵ Ibidem 218.

¹⁵⁶ Ibidem.

znají a uznávají výhradně jejich avantgardní kolegové. Kritérium závislosti, respektive nezávislosti na vnějších, politických či ekonomických činitelích, na němž závisí samotné přijetí do či vyloučení z kruhu „opravdových umělců“, se v sub-poli omezené produkce překrývá s dalším, vnitřním principem hierarchizace. Proti umělcům, kteří již získali uznání svých kolegů podle specifických pravidel sub-pole, stojí ti, kdo mohou na takové uznání zatím pouze aspirovat. „*Toto inferiorní postavení svádí dohromady umělce různého věku a náležející různým uměleckým generacím, kteří mohou zpochybnit postavení posvěcené, konsekrované avantgardy, ať ve jménu nového principu legitimacy, dle modelu hereze, nebo ve jménu návratu k principu legitimacy původnímu.*“¹⁵⁷ Horizontální osu autonomie / heteronomie procházející celým polem, tak protíná v prostoru sub-pole omezené produkce vertikální osa určující stupeň specifické konsekrace aktérů. Naproti tomu v sub-poli velkoprodukce, ovládaném vnějšími, heteronomními principy hierarchizace, úspěch znamená prostě úspěch – finanční zisk či celospolečenské uznání.

Rozměry a sociální kvalita publika indikuje postavení daného umělce v rámci pole. „*K heteronomii ve skutečnosti dochází skrze poptávku, která může nabýt podoby individualizované objednávky formulované ‚patronem‘, sponzorem či zákazníkem, nebo anonymního očekávání a sankce ze strany trhu*“.¹⁵⁸ Zakázky a jiné vnější vlivy podrobuje přitom specifická logika pole „překlada“ či „refrakcí“. Bourdieu tento termín zavádí k popisu efektu, kdy jsou zvenčí importované kupříkladu politické reprezentace transformovány převodem do jazyka umění. Velikost propasti, dělící dejme tomu projev politického funkcionáře na téma „VŘSR a dnešek“ a román literárně zpracovávající na základě politické objednávky totéž téma, je přitom přímo úměrná míře autonomie daného pole. Podřízením vnějším vlivům však není nikdy tak absolutní, jak naznačuje polemický jazyk obviňující toho či onoho umělce z poklonkování té či oné politické straně. Tu je vždy třeba mít na mysli, že takové polemiky neslouží k „nezaujatému informování čtenáře“, ale představují nástroj nesmiřitelného boje.

Stupeň autonomie daného pole kulturní produkce přitom závisí na množství symbolického kapitálu akumulovaného předcházejícími generacemi, jinými slovy, na společenské prestiži spjaté s profesními kategoriemi spisovatele, vědce, básníka nebo výtvarného umělce. „*Právě ve jménu tohoto kolektivního kapitálu se cítí producenti*

¹⁵⁷ Ibidem 219.

¹⁵⁸ Ibidem 218.

*kulturních statků oprávnění a povinování nedbat potřeb a požadavků světské moci [...].*¹⁵⁹ Nerůznější vzpurná gesta, demonstrace nezájmu či odporu k držitelům politické nebo ekonomické moci, dříve nebo jinde nesmyslná či nemyslitelná, mohou být vepsána jako „objektivní možnost“ do specifické logiky pole a změnit se tak v celkem všední rituál. Benevolence držitelů moci ovšem nijak automaticky neznamená autonomii uměleckého či jiného pole. Naopak absence vnějšího nátlaku může vést k absenci potřeby prosazovat nezávislé postavení a konstituovat tak ostrou hranici dělící „to opravdové uvnitř“ od „falešného přicházejícího z venčí“.

Pokud chceme svrchu nastíněný model aplikovat na situaci v normalizačním Československu, vyvstává před námi nanovo otázka, jakou formu měly ty dva druhy kapitálu, o jejichž relativní hodnotu se tu v mocenském poli bojovalo. Pierre Bourdieu vychází ze svého rozboru situace ve Francii sedmdesátých let tak, jak ji představil v práci *La Distinction*, a uvádí tedy jaksi automaticky kapitál ekonomický a kulturní.¹⁶⁰ Nad možností zobecnit tento model, tak aby byl upotřebitelný v případě společností reálného socialismu, se zamyslel na jiném místě Bourdieu sám – v přednášce „*Sovětská*“ *varianta a kapitál politický* pronesené roku 1989 ve východním Berlíně.¹⁶¹

Soukromé vlastnictví výrobních prostředků bylo v zemích reálného socialismu de iure a do značné míry i de facto znemožněno. V příkrém rozporu s oficiálně proklamovaným rovnostářstvím, se přitom v socialistickém Československu projevovala společenská diference homologicky shodným způsobem jako v „kapitalistických státech“ – vlastnictvím automobilu značky Trabant nebo Škoda, Lada, Žiguli nebo Dacia, Tatra nebo Volha, rekreačního objektu či dokonce vily, koupí zboží ze „západu“ (jež předpokládalo vlastnictví bonů, za něž jedině bylo možno nakupovat v obchodech Tuzex) a pod. Těžko bychom mohli tyto rozdíly v „životním stylu“ přičíst na vrub výhradně nerovnoměrné distribuci kapitálu kulturního potažmo kapitálu vzdělání. Přístup do vyšších pozic ve státní správě, ve vedení národních podniků, vzdělávacích institucí nebo do Svazu českých výtvarných umělců zdaleka nezávisel pouze na dosaženém vzdělání a specificky profesní kvalifikaci. Do hry tu vstupovalo to, co Bourdieu nazývá *specifický politický kapitál sovětského typu*. Distribuovaný aparátem normalizované KSČ na základě

¹⁵⁹ Ibidem 221.

¹⁶⁰ BOURDIEU 1984.

¹⁶¹ BOURDIEU 1998, 21-25.

přátelských i rodinných vztahů, kontaktů a doporučení (bylo důležité „mít známosti“), stává se právě ten prostředkem k získání stabilního, mnohdy takřka majetnického postavení v bezpočtu socialistických institucí.

Druhý rozměr sociálního prostoru v ČSSR tak zakládá poměr mezi *specifickým kapitálem politickým a kulturním kapitálem*, potažmo *kapitálem vzdělání*. Na jedné straně stál „kádr“ vděčící za své postavení především přízni stranické elity, na druhé pak patřičným vzděláním i praxí vybavený technokrat či intelektuál. Dva uvedené případy jsou ovšem pouze jakýmsi ideálními typy. I ten nejčistší technokrat musel zpravidla disponovat minimální dávkou kapitálu politického (musel se angažovat, musel mít známé), kterým si zabezpečil minimální materiální základnu k tomu, aby se mohl věnovat svým čistým zájmům, svému povolání či poslání. K takovým střetům docházelo s různou intenzitou na půdě akademických ústavů, kde vědec opírající svou pozici o svou „odbornost“ stál proti svrchu dosazenému „odborníku na dialektický materialismus“, v národních podnicích, školách nebo třeba nemocnicích.

5 OFICIÁLNÍ VERSUS NEOFICÁLNÍ – AUTONOMIE VERSUS HETERONOMIE

Ona „oficiální definice“, jíž jsme se dosud zabývali, představuje uměleckou heteronomii převedenou v explicitní umělecký program. Svazové stanovy stavějí na první místo požadavek „aktivní angažovanosti“ členstva. Oficiální hierarchie žánrů věrně zrcadlí hierarchii stranických hodnot a obnovený socialistický realismus připouští jistou formální rozrůzněnost jen potud, pokud nenarušuje jednotu ideálů, pokud ladí s programem samozvaného „předvoje proletariátu“. Nakonec také výše popsaná „svazová kariéra“ v konečném důsledku představuje prostředek akumulace „specifického politického kapitálu sovětského typu“ v oblasti výtvarné tvorby. Ideál jediné státní instituce, jež by skrze svou svrchovanou moc rozhodovat o tom, co je a co není umění, hájila takovéto pojetí výtvarné tvorby, se však s postupujícími roky normalizační dvacetiletky stále nápadněji vzdaloval realitě. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let již bylo jasné, že tlak „zodpovědných stranických a státních orgánů“ výtvarné umělce nepřinutí k tomu, aby se vzdali svého nároku na uměleckou autonomii. Jednota výtvarné fronty byla ideologickým preludem. Vedle oficiálního programu „umělecké heteronomie“ obnovovali své ztracené pozice stoupenci nesmiřitelně protikladné autonomní definice umění.

K tomu, aby byl uchován či spíše obnoven onen prostor volného boje o uměleckou legitimitu, jenž představuje „sub-pole omezené produkce“, však bylo třeba více než uchovávat, hýčkat a s postupujícím časem do podoby velkolepého mýtu přetvářet památku tvůrčího „eldorada“ let šedesátých. Již jsme poukázali na to, že umělec není „nestvořeným tvůrcem“, že zůstává ve svém zápase – jakkoli vehementně to právě ideologie čistého umění odmítá – nakonec vždy odkázán na takové instituce, jako jsou výstavy nebo specializovaná periodika. Obnovit volný zápas o uměleckou legitimitu znamenalo tedy narušit, když ne přímo rozbít, výše popsané monopoly Svazu českých výtvarných umělců. V následující kapitole se podíváme na to, jak výtvarní umělci dobývali svůj relativně nezávislý prostor ve sféře „výstavnictví“. Analogicky by ovšem bylo možné sledovat, jak si proskribovaní umělci postupně vytvářeli své nezávislé publikační zóny ve formě samizdatu, jak se jim tu a tam daří pronikat na stránky zavedených periodik, diskutovat různé zakázky na výtvarný doprovod socialistického stavebnictví, k nimž se jim podařilo proniknout a pod.

5.1 Hledání místa – „neoficální“ výstavní aktivity

Než bychom popisovali veškeré výstavní akce přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, které se ve větší či menší míře vymykaly svazovému a státnímu dohledu – to za nás ostatně udělali velmi dobře autoři publikace *Zakázané umění* – poukážeme nyní na rozličné „strategie“ využívané umělci přelomu sedmdesátých a osmdesátých let k dobývání a obraně „vlastního“ relativně nezávislého výstavního prostoru.¹⁶²

Jednu z cest, jak konfrontovat aktuální tvorbu a názory různých umělců, představovaly rozličné bytové a ateliérové prezentace. Nejčastěji měly podobu prostých vzájemných návštěv, někdy nabývaly kolektivnější a organizovanější podoby. Josef Hlaváček vzpomíná na schůzky v ateliérech, u Huga Demartini v Braníku, u Čestmíra Kafky Holešovicích nebo Theodora Pištěka na Vinohradech.¹⁶³ S umělci se tu scházely i nepostradatelné kritické a teoretické autority – vedle Hlaváčka především Jiří Šetlík, František Šmejkal a samozřejmě „magnus parens“ Jindřich Chaloupecký. Základním nedostatkem takových aktivit však byla skutečnost, že se jich účastnili ti, kdo se již dobře znali, obvykle příslušníci „generace šedesátých let“ postavení „kulturní konsolidací“ mimo svazovou hru.

Ambiciózněji, s určitým mezigeneračním přesahem, koncipovala promovaná historička umění Marie Mžuková (1945) výstavy v ateliéru svého chotě malíře Josefa Mžyka (1944). V roce 1976 Na Mlynářce v Praze Košířích uspořádala *Konfrontaci* čerstvých absolventů pražské AVU, v Mžukově novém ateliéru na Vinohradech se pak bylo možné seznámit s prací několika příslušníků „zakázané“ generace šedesátých let – Jiřího Johna v roce 1977, Adrieny Šimotové o rok později. „Na Johna“ se tehdy zašel podívat dokonce i ředitel Národní galerie Jiří Kotalík. Nešlo tedy o nějaké přísně utajené konspirativní akce.¹⁶⁴

Setkání a výstavy v privátních prostorech sice tu a tam probouzely zájem Státní bezpečnosti, nepodléhaly však žádnému schvalovacímu procesu, žádný svazový funkcionář tak nemohl diktovat, kdo se jich může účastnit, co se na nich smí vystavovat. Okruh zúčastněných, ať aktivně jako vystavující nebo pasivně jako diváci, byl na druhou

¹⁶² SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995. – SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1996.

¹⁶³ HLAVÁČEK 1996, 96.

¹⁶⁴ MŽUKOVÁ 1995, 63-67.

stranu nevyhnutelně velmi omezený. Zpravidla šlo o lidi tak či onak profesně spjaté s výtvarným uměním – umělce, kritiky, historiky umění. apod., jejichž počet mohl být v jednotlivých případech navíc omezen generačně či na základě příslušnosti k tomu či onomu tvůrčímu proudu.

Jakýsi kompromis mezi soukromým ateliérem a skutečnou institucionálně stabilizovanou galerií představovaly výstavy pořádané na pracovištích několika ústavů Československé akademie věd. V Praze to byl na prvním místě Ústav makromolekulární chemie na Petřinách, zásadní druhá *Konfrontace* generace sedmdesátých let se pak konala roku 1978 v Makrobiologickém ústavu v Krči.¹⁶⁵ V Brně obdobnou funkci plnil tamní Veterinární ústav. Určitá náklonnost badatelů ve sféře základního výzkumu pro nekonformní uměleckou produkci má své logické vysvětlení. Právě čistá, neaplikovaná věda představuje podle Bourdieuho typický příklad vysoce autonomizovaného pole kulturní produkce a vědci tak zpravidla pocítují direktivní zásahy z venčí jako něco mimořádně nepatřičného. Časy absurdního stalinského potírání kybernetiky či genetiky sice byly dávno pryč, umělce a vědecké pracovníky nicméně stále sblížovala „homologická“ pozice v rámci uměleckého, respektive vědeckého pole nacházející svůj výraz v znechucení těmi, kdo si na základě vlastnictví stranické legitimace osobují právo „kecat do něčeho, čemu vůbec nerozumí“ – jedno zda „skutečného umění“ nebo „skutečné vědy“. Přestože tyto akce pořádané jako výzdoba neveřejných prostor nepotřebovaly svazové razítko, cítili svazoví funkcionáři potřebu svůj výstavní monopol hájit. Zmíněná *Konfrontace II* tak byla předčasně ukončena a SČVU nabídl Mikrobiologickému ústavu „odbornou asistenci“ při pořádání dalších výstav.

Jestliže v sub-polí omezené produkce „neúspěch znamená úspěch“, pak je celkem přirozené, že hledání často „málo důstojných“ alternativních prostor někdy získávalo nádech programového uměleckého postoje. Nejnápadněji se takto stala z nouze ctnost v případě několika exteriérových výstavních projektů. V roce 1981, během akce *Dvorky 81*, prezentovala mladší generace umělců svá díla v urbanisticky neučesaném prostředí Malé Strany.¹⁶⁶ Návštěvník „výstavy“ si nejprve v divadle v Nerudově ulici vyzvedl mapku a s

¹⁶⁵ K výstavám v Ústavu makromolekulární chemie viz ZEMINA 1995. – Ke *Konfrontaci II* viz PÁNKOVÁ 1996, 103. – PÁNKOVÁ 1978. – K výstavám v Výzkumném ústavu veterinárního lékařství v Brně viz VALOCH 1995a

, 168.

¹⁶⁶ K *Malostranským dvorkům* viz KOTALÍK 1995. – KOTALÍK 1981.

její pomocí pak pátral po „sochách a objektech“ v pestrých zákoutích malostranských dvorků. Někteří umělci využili příležitosti a ušili díla netradičnímu prostředí na míru. Josef Hlaváček se v souvislosti s Dvorky a několika dalšími exteriérovými akcemi v druhé půli osmdesátých let rozepsal o „*uměleckých činech, které ve spolupráci s nalezeným prostředím vytvořily environmentální díla vůbec nepřipomínající umění, které ,smutně visí na svých skobách v galeriích a požívá beznadějně úcty několika náhodných návštěvníků svého hřbitova*“.¹⁶⁷ Vyloučení z posvátných prostor klasických výstavních sálů tu nepředstavuje handicap, naopak Hlaváček jej nazírá jako programový umělecký postoj a jeho aktuální internacionální relevanci ještě podtrhuje užitím adjektiva „environmentální“. Progresivně „konceptuální“ konotaci pak celá akce získává, když prohlašuje za svého druhu umělecké dílo samotnou mapku se zakresleným umístěním jednotlivých soch a objektů.¹⁶⁸ Obdobně, když Marie Judlová pořádala o dva roky později „symposium“ v Melechově, prohlašuje geometrickou strukturu zvoleného prostředí chmelnice za zásah „*ducha koceptualismu*“, „*především však jeho minimalistické verze*“.¹⁶⁹ Z nezbytí volená náhradní řešení se měnila v jakýsi „styl neofciality“. Namísto toho, aby byla pokládána za „zmrzačení“, tvoří hrdou součást „autentického uměleckého díla“ stavěného do protikladu k svazovému „výtvarnictví“, patřícímu jedině na ony Svazem opanované „galerijní hřbitovy“.

Tvorbě, jež neodpovídala svazovým preferencím, se však na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let tu a tam dařilo získávat pozice i v prostorách kamenných institucí. Pochopitelně tu nepřicházely v úvahu svatostánky umění jako Národní galerie nebo Jízdárna Pražského hradu ani jiné prestižní výstavní síně v metropoli socialistického státu, ty byly rezervovány pro umělce zasloužilé a národní. Přísnému dohledu svazového centra měly – alespoň v případě, že místní svazová organizace patřila k těm shovívavějším, největší šanci uniknout menší regionální galerie. V Galerii umění Karlovy Vary se tak v roce 1981 podařilo uspořádat přehlídku děl „generace sedmdesátých let“, lakonicky a především nenápadně nazvanou *Obrazy*.¹⁷⁰ Relativně uvolněný výstavní program se

¹⁶⁷ HLAVÁČEK 1999, 168. Text s titulem *Umění si hledá místo* vyšel původně v roce 1987 v samizdatovém sborníku *Památce Václava Navrátila*.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Citaci z textu, kterým *Symposium na chmelnici* doprovodila Marie Judlová, přejímám z HLAVÁČEK 1999, 172.

¹⁷⁰

prosadil na počátku osmdesátých let třeba v Městském kulturním středisku v Dobříši.¹⁷¹ Čím méně exponované místo, tím byla přirozeně šance na úspěch větší. V Mělníce se konaly výstavy ve čtyřech patrech tamní gotické věže, v Olomouci ve více než komorním prostoru Galerie v podloubí.¹⁷²

Šance, že nějakou výstavní akci Svaz nepovolí, ovšem nebyla malá ani v regionech. Pro ilustraci zmiňme neúspěšný pokus Marie Mžkové prosadit v roce 1980 výstavu *Deset malířů* do plzeňské Galerie Luna. Vše prý již bylo vymyšleno, domluveno, připraveno, když se ozval vedoucí galerie s tím, „že si plzeňská pobočka Svazu českých výtvarných umělců netroufá obrazy uvedených umělců vystavit.“¹⁷³ Přísná měřítko komise pražského ústředí SČVU, jež měla nyní díla prohlédnout před tím, než poputují do Plzně, ovšem nemohly splnit a také je nesplnila. Výstava se tak nakonec konala na osvědčeném místě, ve vinohradském ateliéru Josefa Mžyky.

5.2 Generace šedesátých let

Souhrnné označení „generace šedesátých let“ nemá tu samozřejmě znamenat sociologickou kategorii utvořenou na základě pohodlné, protože snadno měřitelné vlastnosti, totiž biologického stáří umělců do ní zahrnutých. Co tyto umělce spojuje, není ani tak datum narození, jako jejich „sociální trajektorie“ a v jejím důsledku pozice v uměleckém poli přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. S trochou poetické nadsázky můžeme říci, že byli „dětmi kulturní oblevy šedesátých let“. V době, kdy dítě let padesátých Alena Čermáková ztrácela půdu pod nohama, dobývali oni prvních uměleckých vavřínů, nikoli však jako oddaní služebníci Strany, ale skrze zápas o uměleckou legitimitu v postupně se obnovujícím relativně autonomním „sub-poli omezené produkce“. Vstup spřátelených vojsk a následný konsolidační proces znamenal nebývale drastický zlom v jejich slibně se rozvíjejících kariérách. Právě jim bylo odepřeno členství v nově zakládaném normalizovaném Svazu českých výtvarných umělců, spokojit se od nynějška museli s evidencí při Českém fondu výtvarných umění. Toto vyloučení z řad „členů“ si s sebou napříště nesli jako znamení, které je vylučovalo z účasti na naprosté

¹⁷¹ K výstavám v dobříšském Kulturním středisku viz VANČÁT 1996. – V roce 1980 tu Marie Černá připravila dvoudílnou výstavu generace sedmdesátých let *Prostor a Prostor člověka*, rok na to pak výstavu Jiřího Sopka a Karla Nepraše. Poslední opravdu „odvážnou“ akci na Dobříši byla v roce 1982 výstava *Most 81/82* připravená Jiřím Sozanským.

¹⁷² O mělnické Galerii ve věži VESELÝ 1995. – O olomoucké Galerii v podloubí DANĚK 1995, 191-192.

¹⁷³ MŽYKOVÁ 1995, 66-67.

většině oficiálních, Svazem schvalovaných výstav, stejně tak se o jejich práci nemělo referovat v tisku, nemohly o nich vycházet publikace... Právě je měl nepochybně na mysli Dušan Konečný, když v roce 1980 útočil na „*pravicově oportunistické kruhy z šedesátých let, které si dělají iluze o návratu svých diktátorských praktik.*“¹⁷⁴ Není možné a ni by nemělo smysl, abychom se na tom místě zabývali v abecedním pořadí Zdeňkem Beranem, Hugem Demartini, Vladimírem a Věrou Janouškovými, Čestmírem Kafkou, Stanislavem Kolíbalem, Alenou Kučerovou, Karlem Malichem, Karlem Neprašem, Adrienou Šimotovou, Zdeňkem Sýkorou a dalšími. Jde ostatně o oblíbence polistopadových dějin umění, kterým byla a stále je věnována soustavná pozornost. K tomu abychom postihli to, co z nich dělalo „generaci šedesátých let“ v sociologickém, nikoli biologickém smyslu, se na prvním místě budeme uchylovat k biografickým referencím vysvětlujícím jejich generační souvztažnost.¹⁷⁵ Vzdát se tak budeme muset pokusu o detailnější rozbor pozice každé z těchto „uměleckých individualit“, který by nám jistě odhalil, že se strážci tradic umění šedesátých let v nějaké míře vymezovali (nebo svou pozicí v poli byli vymezováni) nejen vůči vnějšku, ale také mezi sebou navzájem.

5.2.1 Umělci znovu prokletí

Nemožnost vystavovat, publikovat, narušení vazeb na aktuální umělecké dění za Železnou oponou, to vše nemuselo být vždy vnímáno jen jako brzda v rozvoji autentické umělecké tvorby.

*„Je překvapující, že právě tato situace se stala popudem neobyčejného vývoje. Zatímco jinde ve světě strhovala moderního umělce příležitost k úspěchu, totiž k proslulosti a bohatství, tady umělci s úspěchem nemohli počítat, či aspoň s úspěchem tohoto druhu; a zatímco jinde přizpůsobovali umělci svou práci podmínkám této úspěšnosti, umělci tady neměli se ani čemu přizpůsobovat. A tak, zatímco ve světě docházelo – většinou pod vlivem umění severoamerického – k jakési standardní modernosti, která se ve svých důsledcích docela právem může nazývat novým akademismem, tady moderní umělec zůstal ve svém ateliéru svoboden: odpovídal jen sám sobě, či nezbytnosti, která ho k umění vedla.“*¹⁷⁶

¹⁷⁴ KONEČNÝ 1980b, 10.

¹⁷⁵ Příznačně, psal Jiří Šetlík v roce 1981 v souvislosti s těmito umělci o „generačním povědomí, vyvěrajícím z podobnosti osudů, názorů, potřeb poznaných souvislostí.“ – ŠETLÍK 1981, cit. 24.

¹⁷⁶ CHALUPECKÝ 1987, 123. – Text pojednávající o Evě Kmentové vznikl v roce 1980.

Jindřich Chalupecký tu izolaci českého umění nazírá takřka jako posvěcení. To, že se umělcům nedostává podpory ze strany publika a mecenášů, že za svou práci nejsou finančně ani jinak odměňováni, jim neznemožňuje tvůrčí práci. Naopak, díky tomu mohou zůstat autentickými, sobě věrnými umělci. Nic je nenutí přizpůsobovat se odcizujícím trendům, jež jinde právě takový úspěch přinášejí. V textu *Dílo a oběť* z roku 1978 Chalupecký tento postoj dovádí do krajnosti.¹⁷⁷ Cituje jednu kritickou, teoretickou, filosofickou či umělcekou autoritu za druhou – od Baudelaira přes Artauda po Satieho, aby doložil, že posláním i osudem moderního umělce není jen zřeknutí se úspěchu, ale dokonce cílené vyvolávání neúspěchu, opovržení, odporu. Pokud chce být moderní umělec „opravdovým umělcem“ musí se „obětovat“.

Jak jsme viděli, taková definice umělecké tvorby charakterizuje právě ten nejautonomnější pól uměleckého pole. To, co jinde znamená selhání, je právě v tomto relativně autonomním světě dokladem „božského vyvolení“. Umění a náboženství má vždy přitom k sobě v Chalupeckého textech neuvěřitelně blízko. Spíše než kněz hlásající pravověří nějaké institucionalizované církve, je ovšem pro něj autentický umělec prorok, či ještě lépe heretik vnášející nejistotu do světa ustálených pravd. Stačí připomenout roli, kterou hraje v Bourdieuho modelu opozice mezi úspěchem kompromitovanou ortodoxií a herezi, jež „svou autentičnost dokládá tím, že nepřináší žádný zisk.“

Umělci „generace šedesátých let“ ovšem v žádném případě nebyli nějakými úspěchem nedotčenými askety. Do nástupu normalizace postoupila velká část z nich velmi daleko na cestě od „avantgardní hereze“ ke „konsekrované avantgardě“. V roce 1966 reprezentovali mezi jinými Hugo Demartini, Vladimír a Věra Janouškovi, Čestmír Kafka, Alena Kučerová, Karel Malich, Karel Nepraš, Zdeněk Sýkora a Adriena Šimotová *Aktuální tendence českého umění* na výstavě konané u příležitosti pražského kongresu AICA (International Association of Art Critics). O tři roky později, stále ještě před nástupem normalizace, ukázala náročnému pařížskému publiku více méně táž sestava umělců, jak vypadá *L'art tchéque actuel*.¹⁷⁸ Po „převratu“ ve Svazu československých umělců v roce 1964 dokonce někteří z nich – například Kolíbal se tehdy dostal do vedení sekce „malířství, sochařství, grafika“ – zasedli ve svazových funkcích.¹⁷⁹ Na konci šedesátých

¹⁷⁷ CHALUPECKÝ 1999, 246-254.

¹⁷⁸ Katalog Praha 1966. – Katalog Paříž 1969.

¹⁷⁹ K sjezdu Československých výtvarných umělců PLATOVSKÁ / ŠVÁCHA 2007, 26.

let zkrátka tito umělci reprezentovali doma i ve světě „českou avantgardu“ a byli na dobré cestě stát se uměleckými prominenty svého druhu. To však také znamenalo, že právě oni byli nepřáteli číslo jedna – „pravicovými oportunisty“, šířiteli „subjektivistických a formalistických deformací“, v době normalizačního účtování. „Umělci zrození Únorem“, v nichž oni předtím viděli „služebné patolízaly“, měli nyní příležitost postavit tyto „zpupné napodobitele kapitalistických módních výstřelků“ mimo hru.

Generace šedesátých let se tak svou izolací nestavěla proti starším, úspěchem kompromitovaným kolegům, ale byla do ní „nemilosrdně vržena“. A v této nové situaci přichází na řadu onen „kolektivní kapitál specifických tradic“, ožívají s novou intenzitou vzpomínky na umělecké mučedníky, od „prokletých básníků“ po bezprostřednější domácí vzory. Krátce po nástupu normalizace se Jindřich Chaloupecký rozepsal o *Osudech jedné generace*.¹⁸⁰ Vladimír Boudník, Mikuláš Medek, Jiří Balcar, tyto tři umělce spojuje jediné – předčasná smrt – a tu Chaloupecký nazírá, bez ohledu na konkrétní okolnosti, jako osudové vyústění jejich umělecké opravdovosti. Ne návrat k nějaké mimo čas a prostor stojící „prapodstatě lidské kreativity“, ale naopak v čase a prostoru jasně ukotvená „hagiografická tradice“ českého i světového umění umožňuje Malichovi, Šimotové, Neprašovi, Kolíbalovi a dalším pokračovat v práci. Moderní umělec může být nenáviděný a po všech stránkách běžného slova smyslu neúspěšný a přesto, nebo právě proto být opravdovým uměleckým géniem: stačí přeci vzpomenout na Baudelaira nebo Boudníka.

Postavení „prokletých umělců“ možná spíše upevnilo než ohrozilo postavení české generace šedesátých let v zainteresovaných kruzích na Západě. Tvorba vyjmutá z deformujícího vlivu tržního prostředí tu zněla velmi přitažlivě. Řadě umělců se dařilo příležitostně vystavovat na druhé straně Železné opony. V tomto ohledu velmi úspěšný Stanislav Kolíbal své práce představil jen v rozmezí let 1977 – 1983 na rozličných výstavách v Itálii, Spojených státech amerických, Německé spolkové republice a Japonsku.¹⁸¹ V emigraci žili rovněž někteří mecenáši, kteří neváhali „zakázané umělce“ podpořit. V roce 1976 Adriena Šimotová vycestovala na pozvání sběratelky Medy Mládkové do USA. Během pětítýdenního pobytu navštívila New York, Washington, Filadelfii, v závěru cesty osobně zahájila v Chicagu výstavu svých grafik.¹⁸²

¹⁸⁰ CHALUPECKÝ 1999, 153-161. – Text vznikl v roce 1972.

¹⁸¹ Soupis Kolíbalových výstav viz KOLÍBAL 1997, 236-238.

¹⁸² K cestě Adrieny Šimotové po Spojených státech viz BRUNCLÍK 2001, 213. – Vedle Šimotové se výstavy *Graphic Art* v Jacques Baruch Gallery v Chicagu zúčastnila Alena Kučerová.

Heteronomní program normalizovaného výtvarnictví si přes deklarovanou „lidovost“ srdce „lidu“ nezískal a na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let neměl neochvějnou podporu dokonce ani napříč Ústředním výborem Svazu. Ona „izolovanost“ tak vždy mohla mít jen relativní povahu. Generace šedesátých let byla zbavena možnosti získat si s postupem času širší publikum a její příslušníci byli vyřazeni ze soutěže o tituly zasloužilých a národních umělců. To však zároveň znamenalo, že byla do značné míry vyňata z procesu pozvolné profanace, na jejímž základě by se vůči ní mohla nová generace stoupenců umělecké autonomie vymežit. Významná část lidí tak či onak profesně spjatých s výtvarným uměním každopádně viděla „skutečné umělce“ daleko spíše v Šimotové nebo Sýkorovi nežli v Adolfu Zábranském. Samotná skutečnost, že byli „oběťmi normalizace“, jim navíc v situaci pokročilé delegitimizace „systému vlády jedné strany“ mohla získat jistý respekt i u těch, jimž bylo moderní umění víceméně cizí.

V roce 1976 realizoval Stanislav Kolíbal pod cizím autorstvím svůj návrh na úpravu vstupní haly Mramorového paláce v Teheránu, o rok později zaznamenal úspěch v soutěži s dalšími dvěma sochaři se svým návrhem plastické dekorativní zdi pro Československé kulturní středisko ve východním Berlíně.¹⁸³ Kresby Adrieny Šimotové se v roce 1980 objevily jako ilustrační doprovod osmého svazku sebraných spisů Vladimíra Holana.¹⁸⁴ Téhož roku „zabloudilo“ jedno dílo Aleny Kučerové mezi tři a půl tisíce exponátů výstavy Výtvarní umělci k 35. výročí osvobození země sovětskou armádou a na výstavě s úsporným názvem „Kresby“ v zámku Rychnov nad Kněžnou se ve společnosti umělců mladší generace po dlouhé přestávce objevily na veřejnosti práce Zdeňka Berana, Karla Malicha a Evy Kmentové.¹⁸⁵ Do svého nuceného zániku v roce 1984 vydávala Jazzová sekce pro svou „interní potřebu“ sešity ediční řady Situace, představující aktuální tvorbu vybraných výtvarných umělců. Až na několik výjimek je celá řada věnovaná klasikům šedesátých let – Šimotové, Malichovi, Kmentové, Kolíbalovi, Demartinimu, Janouškovi a dalším.¹⁸⁶

Jde jen o velmi neúplný výběr, na místě by bylo probrat všechny akvizice regionálních galerií, realizace v architektuře, ilustrované knižní tituly apod. I tyto zdánlivě

¹⁸³ Vstupní hala Mramorového paláce, Teherán, 1975-1977. Tombak, onyx. Realizováno pod krycím jménem arch. Mácy, zničeno.– Plastické řešení fasády Čs. kulturního střediska ve východním Berlíně, 1977. Žula a vymývaná omítka.

¹⁸⁴ HOLAN 1980.

¹⁸⁵ Katalog Praha 1980. – Katalog Rychnov nad Kněžnou 1980.

¹⁸⁶ SRP 1979. – SRP 1982. – SRP 1980a. – SRP 1980b. – SRP 1983.

nahodilé drobnosti dokládají, že se v onom izolačním obalu kulturní normalizace tu a tam objevovaly mezery, že „zakázaní umělci“ nacházeli tu více, tu méně opatrnou podporu nebo alespoň jistou dávku porozumění třeba i na dosti překvapivých místech. Jinak řečeno, „umělec – svazový funkcionář“ v symbolické rovině střetu postupně ztrácel s „umělcem – obětí“.

5.2.2 Existenciální poetika

Adriena Šimotová, Karel Malich, Stanislav Kolíbal nebo Zdeněk Sýkora však rozhodně nepředstavují autory, kteří by své postavení založili primárně na symbolickém náboji situace, do níž byli normalizací „uvrženi“. Tradice umělců nepochopených a vysmívaných, odsouzených k asketickému pobytu za zdmi svých ateliérů, jim na prvním místě umožnila pokračovat v práci. Pokud bychom pátrali po osobnosti, jež právě své situaci „oběti režimu“ do značné míry vděčila a vděčí za své přinejmenším v okruhu stoupenců „druhé kultury“ bez nadsázky kultovní postavení, pak by takovému kritériu nejspíše nejlépe vyhovoval historik umění, básník, ideolog undergroundu a „několikanásobný politický vězeň“ Ivan Martin Jirous. Jeho pestré kulturní aktivity skutečně splývají v jakýsi systematicky „neestablishmentový“ životní styl. Vytvoření „*kultury, která bude naprosto nezávislá na oficiálních komunikačních kanálech a společenském ocenění a hierarchii hodnot, jak jim vládne establishment*“, takový program vytyčuje Jirous českému undergroundu.¹⁸⁷ Že Aleně Kučerové vystavili jednu grafiku na výstavě k 35. výročí osvobození, to nemohl stoupenec „druhé kultury“ vnímat jako „blýskání se na lepší časy“, ale naopak jako začátek konce, varující náznak korupce ze strany „režimu“.

Právě tady by však bylo možná nejvíce na místě prokreslit naši snad příliš sumární charakteristiku situace „generace šedesátých let“ vprostřed normalizační dvacetiletky. Kupříkladu Karel Nepraš měl k Jirousovu programově „neestablishmentovému“ postoji jistě mnohem blíže než Zdeněk Sýkora.¹⁸⁸ Se stoupenčí „druhé kultury“ se přátelil, částečně s nimi sdílel i životní styl, k němuž v nerozlučné jednotě patřila nevázaná zábava a excesivní konzumace alkoholu. Přesto váháme s tím, abychom Nepraše označili za

¹⁸⁷ JIROUS 1997, 1997. – *Zpráva o třetím českém hudebním oTakbrození*, ze které citát pochází, vznikla v únoru 1975.

¹⁸⁸ K Neprašovi viz HALÍŘOVÁ 1991.

„undergroundového umělce“.¹⁸⁹ Jeho asambláže z instalatérských prefabrikátů je sice možné vnímat jako provokativně přímočarý vyjádření situace lidského jedince v „absurdním světě normalizace“, na prvním místě u něj však vždy stálo zaujetí pro autonomní uměleckou formu – sofistikovaná formální hra s barevností a strukturou upotřebených materiálů. [17] Nepraš byl především „umělec“ – jeho tvorba patřila do Galerie Václava Špály a na stránky *Výtvarného umění*, kde se také před nástupem normalizace pravidelně objevovala, přívlastek „undergroundový“ představoval jen jistý doplněk jeho symbolického portfolia.

V případě Zdeňka Sýkory však o nějaké programové „protirežimnosti“ nemůže být vůbec řeč. Jeho tvorba se od šedesátých let rozvíjí bez jakýchkoli, byť i sebezprostředkovatějších, referencí k politické a společenské situaci. Jestliže na začátku sedmdesátých let, v době, kdy se v důsledku normalizace radikálně mění jeho „situace“, postupně přechází od předchozích „makrostruktur“ k náhodně generovaným liniovým pracím, pak tato proměna odolává jakémukoli historizujícímu výkladu. A Sýkora sleduje s vědeckou důsledností autonomní logiku své tvorby i na přelomu sedmdesátých let bez ohledu na to, co se děje kolem něj, bez ohledu na to, že již není uměleckým prominentem ale umělcem, který neměl v Čechách mezi lety 1970 a 1987 jedinou výstavu. [18]

Pokud se v práci umělců generace šedesátých let přeci jen objeví nějaká reference k mimoumělecké situaci, jedno zda vědomá nebo nevědomá, pak jediné velmi zprostředkovaně jako řešení problémů primárně uměleckých. Za důsledek onoho „uvržení do izolace“ bychom snad mohli pokládat celé to intelektuální klima prodchnuté filozofií existence, či lépe jakousi existencialistickou poetikou osamění. Jak však ukázal Tomáš Pospiszyl, existenciální metaforika vycházející z boudníkovsko-medkovské tradice byla v dílech Evy Kmentové, Huga Demartini nebo Stanislava Kolíbala přítomná již v šedesátých letech, v době, kdy se jejich umělecké kariéry rozvíjely velmi slibně. Jejich práci již tehdy podstatně odlišovala od jinak formálně velmi blízkých děl amerických minimalistů.¹⁹⁰ Nešlo tak ani tolik o tendenci novou – bezprostřední reakci na změněnou situaci, jako spíše o zakonzervování či prohloubení tendencí starších. Ve Francii se ze „zprofanované“ filosofie existence stávala „metafysika pro švadlenky“ (Claude Lévi-Strauss) a na její

¹⁸⁹ Marie Klimešová označuje Karla Nepraše spolu s Nadřou Plíškovou za „nejvýznamnější výtvarné osobnosti volně propojené s undergroundem“ . – KLIMEŠOVÁ 2001, 397.

¹⁹⁰ POSPISZYL 2005, 131-156.

místo nastupovala nová strukturalistická, respektive poststrukturalistická intelektuální vlna. V socialistickém Československu naproti tomu zůstávala aktuální nepochybně také proto, že byla „kulturním establishmentem“ pokládána za zvláště dekadentní projev buržoazní filozofie.

Nápadnějším procesem „zduchovnění“ a „humanizace“ prošla v průběhu sedmdesátých let kupříkladu tvorba Karla Malicha.¹⁹¹ Příznačně věcně, nemetaforicky pojmenovaná „Žlutomodrá plastika“ z roku 1968 ještě působí spíše chladným technicistním dojmem jako odosobněný průmyslový výrobek. [19] S postupem času získávají jeho drátěné plastiky expresivnější, rozevlátější podobu, stále častěji se u nich navíc objevují názvy zřetelně „spirituálních konotací“ – *Světlo ve mně – pohled do sebe*, někdy nabývají antropomorfních, obvykle k osobě autora vztažených podob – *Sedím, dívám se, pootočil jsem hlavu*. [20] Stejně tak umělecké výsledky zkoumání „limitů lidského bytí“ Adrieny Šimotové v jejich obecnosti by možná vypadaly jinak, nebýt „způsobu bytí, jenž byl autorce dán díky tomu, že zůstala v československém prostředí po sovětské okupaci.“¹⁹² Vedle perforovaného kusu plátna sestříhaného do podoby fragmentu okřídlené nebeské bytosti – *Co zbylo z anděla*, vytvořila Šimotová na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let i dílo s titulem, jež její obecné výpovědi o lidské existenci přeci jen historizuje – *Růžové torzo – pocta Janu Palachovi* (1980). [21; 22]

5.3 Generace let sedmdesátých

Naprostá většina výtvarných umělců, kteří se v době nastupující normalizace teprve připravovali na své budoucí povolání na pražské AVU nebo na VŠUP, se s onou oficiální definicí „poslání umělce v socialistické společnosti“, neztotožnila, literárnějším projevům angažovanosti se snažila spíše vyhnout. Někteří z nich ovšem toto „nepřijetí“ posouvali s postupem času dál a stále zřetelněji se vymezovali vůči politice Svazu. Na mysli máme autory někdy označované jako „generace sedmdesátých let“ – Michaela Rittsteina (1949), Ivana Ouhela (1945), Jiřího Sozanského (1946), Kurta Gebauera (1941), Jiřího Sopka (1942), Václava Bláhu (1949) nebo Josefa Mžyka (1944).¹⁹³ O pojmu generace přitom

¹⁹¹ Ke Karlu Malichovi viz SRP 2006. – SRP 1982. – ŠEVČÍK / SVATOŠOVÁ / KRÁTKÁ / KULHÁNEK 2005.

¹⁹² BRUNCLÍK 2001, 19-21.

¹⁹³ Základní informace ke „generaci sedmdesátých let“ viz KLIMEŠOVÁ 2007. – JUDLOVÁ 1989. – POTŮČKOVÁ 1996a.

platí totéž, co o něm bylo řečeno v předchozí kapitole. Ani tady nejde o „generační vazbu“ danou samotným věkem těchto umělců, ale podobností jejich „profesní trajektorie“ ústící v blízkost pozic v rámci uměleckého pole přelomu sedmdesátých a osmdesátých let.¹⁹⁴ Ta se však samozřejmě nemohla než zásadně lišit od pozice, kterou zaujímal Adriena Šimotová, Karel Nepraš nebo Zdeněk Sýkora.

Předně, v případě umělců generace sedmdesátých let nemůže být řeč o nějakém „vržení do izolace“. V době, kdy se rozhodovalo o jejich „kariéře“, proti sobě stály dvě definice toho, co znamená být umělcem, nesmiřitelně proti sobě – na jedné straně heteronomní pozice kulturních normalizátorů skýtající heteronomní kapitál ve formě různých stipendií, možnosti získat exkluzivní ateliér, neomezeně vystavovat apod., na druhé autonomní pozice proskribovaných umělců, jejíž přitažlivost spočívala především v „kolektivním kapitálu specifických tradic“. Rittstein, Ouhel, Sozanský nebo Gebauer se s postupujícím časem v různé míře posouvali k druhému, autonomnímu pólu, nikdy však nebyli od umělecké oficiality odděleni tak nápadně jako „konsolidačním procesem“ do izolace „uvržená“ generace šedesátých let. Právě v jejich případě ztrácí třídění oficiální / neoficiální svou ostrost. Spíše než mezi dvěma nesouměřitelnými světy posouváme se tu na pomyslné škále rozepjaté mezi pozicí „umělce – svazového funkcionáře“ a „umělce – mučedníka“.¹⁹⁵

Mezi účastníky „výstavy mladých“ pořádané v roce 1976 u příležitosti 30. výročí založení Mezinárodního svazu studentstva bychom vedle Pavla Vavryse nebo Jana Grimma našli i Václava Bláhu, Kurta Gebauera, Josefa Mžyka, Michaela Rittsteina a Jiřího Sozanského. Generace sedmdesátých let nebyla vyloučena ani z mamutích celostátních přehlídek výtvarné tvorby, ani z reprezentativních odeonských publikací, ani ze stránek Výtvarné kultury.¹⁹⁶ Takového Michaela Rittsteina hodnotila kritika venkoncem pozitivně. Když Blahoslav Černý recenzoval v roce 1978 výstavu *Umění vítězného lidu*, neopomněl

¹⁹⁴ Jiří Sopko a Kurt Gebauer skončili studium na pražské AVU ještě před nástupem normalizace, první už v roce 1966, druhý roku 1969. Příbuzná „profesní trajektorie“ je však v následujících dvou dekadách víceméně včlenila do „generace sedmdesátých let“.

¹⁹⁵ Podle Terezy Petiškové se například do „oficiální výtvarné tvorby od počátku osmdesátých let začaly zahrnovat i krajiny Ivana Ouhela“. Míni tím jistě, že se tehdy o Ouhelovi psalo, že mohl vystavovat, že se jeho obrazy prodávaly v galeriích n. p. Dílo... Takto pojímaná kategorie „oficiální umělec“ nás však ve svém důsledku zbavuje možnosti rozlišovat mezi pozicí Ivana Ouhela a Adolfa Záborského. – PETIŠKOVÁ 2007, 454.

¹⁹⁶ Katalog Praha 1976. – Výstavě k 35. výročí osvobození se zúčastnili Michael Rittstein, Kurt Gebauer a Josef Mžyk. – Katalog Praha 1980. – V knize *Mladí čeští malíři* najdeme Rittsteina, Sozanského, Sopka a Ouhela. – KONEČNÝ 1978a. – O Ouhelovi vyšel v roce 1980 článek ve *Výtvarné kultuře*. – HOŠKOVÁ 1980.

vyzdvihnout právě jeho, jako „*prokazatelnou naději současného malířství*“. V Rittsteinových *Dětech věrejška* (1976) dokonce viděl „*dynamickou evokaci ze světa unavených a ponížených*“ navazující „*na nejlepší tradice sociální malby v době mezi světovými válkami*“.¹⁹⁷ Dušan Konečný zůstával i tehdy věrný roli svazového diplomata. Jeho práce na jedné straně pokládal za „*velmi talentované*“, na straně druhé se ovšem domníval, že jsou „*ohroženy nebezpečím extrémního subjektivismu a samoučelných deformací*“.¹⁹⁸

Titíž umělci se však podíleli i na celé řadě aktivit, které je mohly dostat a občas také dostávaly do konfliktu s vedením Svazu. K tomu ovšem stačilo i to, že se často prezentovali jako kompaktní „generační uskupení“, a narušovali tak požadovanou „jednotu výtvarné fronty“. Když se Dušan Konečný na stránkách *Tvorby* „ohlížel za rokem 1981 v naší výtvarné kultuře“, zmínil se také o „*kontroverzní*“ výstavě *Obrazy v Karlových Varech*.¹⁹⁹ Šlo právě o jednu z akcí odsunutých z pražského centra, nikoli však mimo rámec kamenné instituce regionální galerie, jíž se generace pokoušela uniknout svazovému doзору. Její určitou „*polemičnost*“ byl však Konečný schopen ještě označit za „*sympatický rys*“.²⁰⁰ Opatrnější by jistě byl v případě výstavy kresby a grafiky, kterou v institucionálním pološeru hájenky v oboře Hvězda téhož roku zorganizovala Marie A. Černá (Judlová, Klimešová). Ta také doprovodila krátkým textem cyklostylovaný výstavní katalog, kde vedle hlediska generační spřízněnosti – absolutorium AVU v první polovině sedmdesátých let – označila za hlavní kritérium při výběru jednotlivých umělců „*míru autenticity a vážného zaujetí*“.²⁰¹ Implicitně tak vlastně tuto „generaci sedmdesátých let“ postavila proti „neautentickému“, protože „služebné“ na politickou objednávku produkované, umělecké produkci zbytku „výtvarné fronty“.

Jestliže obě tyto akce dobehly víceméně nerušeně až do konce, *Konfrontaci* v pražském Makrobiologickém ústavu předčasně ukončil cenzurní zásah. Josef Kroutvor reagoval na tuto výstavu i dění kolem ní článkem v samizdatovém časopise *Spektrum*. O situaci umělců, kteří „*v první polovině sedmdesátých let vycházeli ze škol a vstupovali do života a umění*“, se tu rozepisuje také v poněkud obecnější rovině. „*Nebyli to lidé*

¹⁹⁷ ČERNÝ 1978.

¹⁹⁸ KONEČNÝ 1978d, 7.

¹⁹⁹ Katalog Karlovy Vary 1981.

²⁰⁰ KONEČNÝ 1982c.

²⁰¹ ČERNÁ 1981.

zkompromitování minulostí osmašedesátého roku, měli čisté konto, a proto se domnívali, že jim Svaz vyjde vsvědčíc.“ Zpočátku byli naivně důvěřiví: „*Odvolávali se na krásná slova funkcionářů, požadovali stipendia, ateliéry, vlastní výstavy, pozornost kritiky a podobně.*“ Kroutvor se pak zmiňuje o „*pokus*“ prezentovat své požadavky „*příslušným kulturním institucím*“ formou otevřeného dopisu. Pokus však prý selhal, dopis zůstal neodeslán, „*každá jeho varianta byla kompromisnější a kompromisnější, až se nakonec smysl gesta vytratil v amorfní formě loajální žádosti o podporu.*“ Zda k takovému selhání vedl „*strach z možných postihů*“ nebo „*pocit vlastní důstojnosti, který varoval před dalším rozměňováním nároků, ponižováním se a zaprodáváním tvůrčí svobody*“, si Kroutvor jist není, selhání samotné nicméně pokládá za „*důležitější než pochybný úspěch*“.²⁰²

Generace sedmdesátých let je vystavena tlaku z dvou stran. Na jedné straně máme heteronomní moc státní, stranickou, svazovou, působící skrze pozitivní i negativní motivaci – stipendia, ateliéry, vlastní výstavy, pozornost kritiky, respektive „*strach z možných postihů*“. Druhá moc je symbolická, nikoli však nutně slabší. Teprve odmítnutí „*kompromisů*“, schopnost hájit svou „*tvůrčí svobodu*“ bez ohledu na ty, kdo jsou právě u moci, dělá „*opravdového umělce*“. Mladí umělci vlastně musí selhat proto, aby byli umělci. Jedině díky tomuto svému selhání se jim dostává uznání v rámci sub-pole omezené produkce, na prvním místě od „*generace šedesátých let*“, která především představuje symbolickou pokladnici umělecké autenticity.

Pozice Adrieny Šimotové nebo Karla Malicha v sub-poli omezené produkce byla vlastně díky „*konsolidačnímu procesu*“ nebyvale silná. Z těch, kdo byli s trochou nadsázky na dobré cestě stát se zasloužilými a národními umělci, se najednou stali znovu „*umělci prokletí*“. V šedesátých letech si stihli se svými vysoce individualizovanými mody výtvarného projevu „*udělat jméno*“ doma i v zahraničí, nyní však byli jako ti, kdo se odcizili původním ideálům tvůrčí nezávislosti, naprosto nenapadnutelní. Bourdieuho vertikální opozice mezi konsekrovanou avantgardou a avantgardními heretiky se mohla v nové situaci těžko plně rozvinout. Generace sedmdesátých let „*selhávala*“ ve svých pokusech o kompromisy s „*příslušnými kulturními institucemi*“, toto selhání bylo však v porovnání s těmi, kdo byli „*uvrženi do izolace*“ jen relativní. Michaelu Rittsteinovi, Ivanu

²⁰² Cituji z KROUTVOR 2001, 217. – Text nazvaný *Nechci v kleci!* vyšel původně v roce 1979 v ineditním časopise *Spektrum*.

Ouhelovi i Jiřímu Sozanskému mohly být na přelomu sedmdesátých let vytýkány „nepatřičné kompromisy se světskou mocí“ pořád snáze, než jim.

Generace sedmdesátých let také daleko spíše vnímala umělce generace let šedesátých jako ty, jimž je třeba naslouchat – jako své vzory, jako oporu v boji o nezávislost ve vztahu k „umělecké oficialitě“, než jako konkurenty, vůči nimž je nutné se vymezit.²⁰³ Ve jménu „autenticity a vážného zaujetí“ mohli Bláha, Ouhel, Rittstein, Sozanský a další vést svou symbolickou revoluci proti „arogantnímu a všemocnému Svazu umělců“ (Petr Pavlík), těžko však proti Adrianě Šimotové nebo Karlu Malichovi s Jindřichem Chalupěckým, teoretikem „uměleckého mučednictví“ par excellence, v čele.

5.3.2 Generace individualit

Podívejme se nyní na to, jaký měla pozice umělců generace sedmdesátých let protějšek v prostoru uměleckých postojů. Onen minimální generační program – „*autenticita a vážné zaujetí*“ – samozřejmě tento prostor nijak nápadně nezužovala a Marie A. Černá také v případě autorských souborů představených v Hájence akcentuje jejich „*vyhraněnost*“ či „*odlišnost*“.²⁰⁴ Sozanský, Rittstein, Ouhel nebo Gebauer opravdu nevstupovali do „života a umění“ pod hlavičkou nějakého radikálně nového „-ismu“, který by jim garantoval kolektivní uměleckou existenci. Že tato okolnost mohla být vnímána jako nedostatek, který si žádá nápravu, naznačuje pokus Josefa Kroutvora dát českému umění sedmdesátých let určitou kolektivní soudržnost jen zdánlivě prostřednictvím klasického avantgardního instrumentu – uměleckého manifestu.²⁰⁵

Jeho *Manifestu české grotesky* předně chybí charakter programu určeného k následování. Nejde o instrument v boji o uměleckou legitimitu – něco, čeho se lze držet, ve jménu čeho lze vést svatou válku proti všemu konzervativnímu, vyčpělému zprofanovanému. Grotesknost má představovat „*pocit, základní zkušenost a nakonec i přesvědčení*“,²⁰⁶ jakýsi všeobjímající kulturní sublimát konsolidačního procesu. Kroutvorovu Manifestu tak vlastně chybí to, co dělá manifest skutečným manifestem – přesnější generační či skupinové určení. Naopak, groteska do své široce rozevřené náruče

²⁰³ Se svými generačními předchůdci se umělci generace sedmdesátých let cílevědomě snažili navázat kontakt. K tomu viz rozhovor Petra Pavlíka s Marcelou Pánkovou. – PÁNKOVÁ 1996, 102-108.

²⁰⁴ ČERNÁ 1981.

²⁰⁵ ŠEVČÍK / MORGANOVÁ / DUŠKOVÁ 2001, 349-352. – Poprvé vyšel Kroutvorův *Manifest české grotesky* v roce 1980 v samizdatovém sborníku *Betlém 1980*.

²⁰⁶ *Ibidem* 351.

přijímá se stejnou lehkostí Rittsteina, Gebauera a Sopka stejně jako klasika let šedesátých Karla Nepraše.²⁰⁷

Za generační pojítka můžeme v jistém smyslu pokládat samotnou „individuální vyhraněnost malířských či sochařských přístupů“. Jak víme, právě jistá dávka „osobitostí“ patřila k vyzdvihovaným kvalitám socialistické tvorby let sedmdesátých a osmdesátých, kde ovšem paradoxně „výtvarnou frontu“ sjednocovala tím, jak ji tříštila v bezpočet ve svém důsledku zaměnitelných „uměleckých individualit“ se svým vždy „svěbytným“ modelem barevné skladby a štětcovým rukopisem. Naopak jasná „kolektivní identita“ vždy zaváněla výtvarným „renegátstvím“. Tím, že byli „výraznými výtvarnými individualitami, se příslušníci generace sedmdesátých let do rozporu se svazovými preferencemi dostávali o to méně proto, že se většina z nich při vši své osobitosti pohybovala s většími či menšími přesahy v intencích klasických médií zobrazivé malby a sochy.

Vyjma občasných figurálních odboček se Ivan Ouhel celou svou kariéru věnoval krajinomalbě, tradičnímu žánru, který, jak víme, představoval na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dominantní komponentu celostátních přehlídek socialistického výtvarnictví.²⁰⁸ „Znakovým pojetím krajiny, zjednodušené na přímo působící základní hmoty a tvary“,²⁰⁹ se však zároveň Ouhel opatrně posouvá od „výtvarného mainstreamu“ k zapovězenému hájemství abstraktní tvorby. Jedinou skutečně bezpečnou oporu v případě pochyb stran zobrazivosti některých jeho odvážnějších kusů představuje název, kde se slovo „krajina“ pravidelně objevuje. [23]

Rittsteinova rozměrná plátna dokázala svou těžko popiratelnou technickou bravurou okouzlit i Blahoslava Černého.²¹⁰ Nevoli mohla spíše probouzet svými náměty, které se zdály tu více, tu méně otevřeně spíše karikovat nežli oslavovat šťastný život socialistického člověka. Kritický osten malovaných karikatur života v panelákových „králíkárnách“ ovšem otupovalo jejich nezávazné anekdotické ladění. Rittstein sám dokonce neváhá v jednom rozhovoru svou práci označit za svého druhu „zábavu“ – „já se při malování bavím a chci bavit i druhé“, zní jeho slova.²¹¹ Něco takového muselo znít

²⁰⁷ K „české grotesce“ viz POMAJZLOVÁ 1987.

²⁰⁸ K Ivanu Ouhelovi viz SEDLÁKOVÁ 2009a. – SEDLÁKOVÁ 2009b. – HOŠKOVÁ 1980.

²⁰⁹ ČERNÁ 1981.

²¹⁰ K Rittsteinovi viz KŘÍŽ 1993. – KŘÍŽ / MAJER / TĚTIVA 2007.

²¹¹ PELC / SÝS 1981, 100. – Pro své karikování standardizovaného života v panelových domech mohl ostatně nalézt Rittstein pochopení i u člena ÚV SČVU Arnošta Paderlíka, který neváhal na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let podrobit panelová sídliště otevřené kritice. – Ibidem 88-89.

uším Adrieny Šimotové nebo Čestmíra Kafky, tedy těm, kdo svou uměleckou činnost brali jako „otázku života a smrti“ velmi vzdáleně.²¹² Pohyb na hranici přijatelného s sebou ovšem vždy nesl určité riziko, stačilo trochu „přestřelit“ a anekdota přestala být brána s humorným nadhledem. Na krčské *Konfrontaci* se Rittstein prezentoval obrazem nazvaným *Nechci v kleci!*. [24] Právě název nejspíš definitivně rozbil onu humoristickou ambivalenci, vystavil dílo riziku, že jej „zodpovědné orgány“ budou číst přímočaře politicky. Nejspíše je tak četl „šéf zvláštního oddělení“ krčského ústavu a neváhal příslušné orgány informovat. Věc přišla prověřit komise s vedoucím oddělení kultury ÚV KSČ Miroslavem Müllerem v čele a patrně jen díky diplomatické intervenci ředitele Národní galerie Jiřího Kotalíka neměla celá záležitost pro umělce vážnější dohru.²¹³

Také Jiří Sozanský zacházel ve svých sochařských instalacích s určitým momentem víceznačnosti.²¹⁴ [25] Jestliže obecně mělo být ideální socialistické umění oslavou šťastného života v socialistické společnosti, a proto také pozitivně laděné, takzvaná „protiválečná tematika“ ponechávala určitý prostor pro tvorbu ladění varovně tragického. Podle Dušana Konečného se ve své tvorbě Sozanský „snaží [...] překonat jednostranné vlivy expresionistického subjektivismu“, příznačně se mu to prý dařilo nejlépe „v pracích věnovaných protiválečné tematice.“²¹⁵ Záleželo ovšem vždy jen na úhlu pohledu, zda budou jeho apokalypticky expresivní vize čteny jako úderná varování před hrůzami války, nebo budou vztaženy k realitě života v „reálném socialismu“. V roce 1980 připravil Sozanský s podporou Jiřího Kotalíka v prostorách terezínské Malé pevnosti, využívaných za války jako vězení pražským gestapem, výstavu, jíž se vedle něho zúčastnili ještě zástupci starší generace Zdeněk Beran a Oldřich Kulhánek. [...], *bylo nám zřejmé, že tohle místo bývalého kriminálu přesně odpovídá tomu, co teď žijeme my, protože se stále nacházíme v takovém velkém kriminále*“, okomentoval akci později posledně jmenovaný.²¹⁶

²¹² „Držme se jednoduché pomůcky: i umění musí být děláno, jako by šlo o život (a také že jde).“ Takový imperativ takřka kategorický si klade Čestmír Kafka ve svých deníkových záznamech. – KAFKA 1997, 147.

²¹³ PÁNKOVÁ 1996, 103.

²¹⁴ K Sozanskému viz KOTALÍK 2006. – K dobovému instalačnímu projektu v prostředí opuštěného, k demolici určeného Mostu viz Most 1982.

²¹⁵ KONEČNÝ 1978a, 42.

²¹⁶ SLAVICKÁ 1995, 25. – Dobový katalog k výstavě – Katalog Terezín 1980.

5.4 Nezávislost pražského body-artu a brněnského konceptu

Nahlížena oficiální optikou představovala generace šedesátých let „pravicové oportunisty“, nepřátele socialistické kultury, původce všeobjímajícího kulturního rozkladu, který zastavil až konsolidační proces. Generace let sedmdesátých pak zprvu představovala potenciální „novou směnu“ socialistického výtvarného umění, která si žel neuvědomovala „odpovědnost svého poslání“ a s postupujícím časem se mu stále zřetelněji odcizovala. Obě skupiny se však stále ocitaly v zorném poli svazových funkcionářů, Svaz v nich poznával možná sice „zvrácené“, přeci však v konečném důsledku „umělce“. Byli tu však i ti, kdo navzdory tomu, že sami sebe pokládali za umělce, z tohoto zorného pole takřka bezezbytku vypadávali. Protože obvykle neplnili ani tu minimální podmínku evidence při Českém fondu výtvarných umělců, stáli jaksi přirozeně mimo soutěž o stipendia, ateliéry, vlastní výstavy, pozornost kritiky... Nikdo je z „uměleckého provozu“ nevyvrhoval, protože do něj před nástupem normalizace většinou nevstoupili a vstoupit se do něj příliš nesnažili ani poté. Své přirozené místo alespoň zpočátku nacházeli vně honosných výstavních sálů. Na mysli máme pražské akční umělce a brněnský konceptuální okruh. V dubnu roku 1975 probděl Petr Štembera tři dny a tři noci, aby si pak ustlal v koruně stromu. Jiří Hynek Kocman si nechal o pár let dříve vyrýt do plexiskla nápis „*Réserve pour JHK*“. Vznikla tak prostá obdoba tabulky, jež se obvykle staví v restauračních zařízeních na rezervované stoly. [26; 27] Tohle nebyl schopen pokládat za umění asi ani ten „nejliberálnější“ svazový funkcionář.

5.4.1 Pražský body-art

Jen několik málo autorů představovalo v sedmdesátých letech pražský okruh „akčního umění“, původní jádro vlastně jen tři – Karel Miler (1940), Petr Štembera (1945), Jan Mlčoch (1953).²¹⁷ „Používání těla jako hlavního výrazového prostředku a nástroje“ (Karel Srp) nevnímali jako jeden z možných tvůrčích postupů, představovalo pro ně tvůrčí program, který je do značné míry vyčleňoval ze zbytku umělecké scény. Jistě bychom jim v socialistickém Československu našli precedenty či paralely – za jiné uveďme Milana Knížáka – systematičnost, s níž svou práci v sedmdesátých letech rozvíjeli, však byla nová. Již proto, že nebyli ani „promovanými výtvarníky“ ani „evidovanými při ČFVU“, stáli

²¹⁷ K českému akčnímu umění obecně viz MORGANOVÁ 1999. K trojici Miler, Štembera, Mlčoch viz – SRP 1999.

naprosto mimo oficiální umělecký provoz. Jejich tvorba nicméně byla aktuální, můžeme dokonce říci, že byla aktuálnější než tvorba většiny jejich současníků. Naprosto nešlo o nějaké umělecké „zápečníky“, tvořící bez přísunu informací o aktuálních uměleckých trendech kdesi v ústraní, čekající na to, že snad jednou budou objeveni jedním z kunsthistorických odborníků na objevování zapomenutých géníů.

Sám Karel Miler byl vystudovaným historikem umění, Petr Štembera své dobře informované zaujetí o nejnovější umělecké trendy projevil již v roce 1970, kdy v časopise vydávaném univerzitou v Puerto Ricu publikoval stať „Events, Happenings and Land-Art in Czechoslovakia“.²¹⁸ Svou práci akční umělci doprovázeli po vzoru svých kolegů za Železnou oponou fundovanými teoretickými úvahami, v nichž nechyběly reference k uznávaným filozofickým autoritám: „*Tělo je, jak říká Maurice Merleau-Ponty, především prostředkem, jak mít svět. To znamená, že mít svět lze teprve poté, co jsme do něj nějakým způsobem tělesně zasáhli. Výtěžkem je, ve většině případů, buď ho (svět) mít tedy jen v prosté, dalo by se říci primitivní formě okamžitého dotyku, nebo, ex post v zpracování rozumovém, logickém.* [...]“.²¹⁹

Takto filozofoval Štembera v dopise odeslaném Mlčochovi ze Spojených států v roce 1978, kam se mu tehdy podařilo vycestovat na pozvání Los-Angelesského Institutu pro současné umění. Výstavu Polar Crossing v Los Angeles a San Franciscu, připravenou čelnou osobností světové body-artové vlny Chrisem Burdenem, doprovodil český performer živou premiérou nového „piecu“.²²⁰ Od roku 1974 přinášel pravidelné informace o aktivitách pražského akčního kroužku časopis Flash Art a jeho příslušníci se již před Štemberovým los-angeleským vystoupením prezentovali na celé řadě zahraničních výstav – evropských, jiho- i severoamerických, japonských.²²¹ Takto se na světové umělecké scéně během sedmdesátých let neprosadili snad žádní jiní čeští umělci.

Spíše než doma, v konfliktu s uměleckou oficialitou, dobývali Miler, Štembera a Mlčoch svou uměleckou legitimitu na globálním poli umění. Ve vztahu ke generaci

²¹⁸ ŠTEMBERA 1970.

²¹⁹ SRP 1999, 76.

²²⁰ Šlo o výstavu Polar Crossing, Los Angeles Institut of Contemporary Art, Los Angeles, 5. 9.-6. 10. 1978. – Představený „piec“ – LAICA Performance, Los Angeles, 10. 9. 1978. „*S nohama připoutanýma k barevně natřené kládě se po břiše plazím k natřeným cihlám, u nichž jsou zapáleny svíčky a mezi nimiž a částečně za nimiž září 500watový reflektor tak, abych nespálil v rukou a ústech držené provazy (natažené nad svíčkami, upevněné na cihlách), a abych se pokud možno nepořezal o žiletky, ležící v cestě.*“ – SRP 1999, 43.

²²¹ Poprvé byli ve Flash Art Milerovy respektive Štemberovy práce reprodukovány v roce 1974. – Flash Art 1974a. – Flash Art 1974b. – Bibliografie a soupis výstav viz SRP 1999. 72-74.

šedesátých let tak mohli vystupovat mnohem samostatněji a sebevědoměji. Spíše než by u ní sami hledali symbolickou oporu ve snaze uhájit svou „tvůrčí svobodu“ proti „svazovým mocipánům“, probouzeli jako objevitelé nových tvůrčích světů ve svých generačních předchůdcích respekt. Jindřich Chalupecký, přitahován především Štemberovými a Mlčochovými „piecy“, které momenty asketického potlačování fyziologických potřeb člověka a tělesného sebepoškozování souzněly s jeho koncepcí moderního umělce jako „mučedníka“, jejich práci sledoval a komentoval. Nikoli však s ochranným podtónem – „Zatím je třeba odstranit škody napáchané školou a rozvíjet větší soudržnost generace před zásahy z vnějšku.“ – vytyčil Josef Kroutvor v roce 1979 úkoly pro budoucí pedagogickou práci s generací sedmdesátých let,²²² ale jako poučený vnější pozorovatel zaujatý umělci, kteří „přišli s něčím zcela novým“.²²³

Se vzrůstajícím mezinárodním renomé pražských akčních umělců ostře kontrastovala jejich domácí tvůrčí klauzura. Svě „piecy“ zpravidla realizovali v přítomnosti několika málo přátel, věci znalý komentátor s posvěcující mocí erudovaného filosofa Petr Rezek zůstával víceméně osamocen.²²⁴ Izolace byla zdá se umělci samotnými vnímána jako cosi přirozeného, něco co patří k jejich práci. A ona také, jak bylo ukázáno, v *instituci moderního umění* skutečně své pevné místo má. V době, kdy se o nich psalo na stránkách zahraničních žurnálů, je posilovala v iluzi, která je nezbytnou součástí hry zvané umění, že jen oni sami jsou tvůrci sebe sama jako umělců, že jejich umění je výsledkem osobního, mimo dějiny stojícího tvůrčího impulsu, „transcendentálního apelu“, jak by řekl Chalupecký. V roce 1980 se však Miler, Štembera i Mlčoch rozhodli s uměním skončit. Co je k tomu vedlo?

Chalupecký nabízí přímočaré vysvětlení. Pražským akčním umělcům znemožnil pokračovat v tvorbě „úspěch nebo ten druh úspěchu, kterého dosáhli. Začali být zajímaví v prostředí, které se pokládá za avantgardní či dokonce za underground. Z lidského poselství, které přinášeli, se stávala umělecká pozoruhodnost. Tím jejich performance ztrácely smysl.“²²⁵ Za rozhodnutím tedy měla stát znesvěcující moc společenského uznání, byť stále omezeného na okruh „avantgardních“ či „undergroundových“ uměleckých kolegů. Zatímco byli plně integrováni do „světa umění“ za Železnou oponou, situace v

²²² KROUTVOR 2001, 222.

²²³ CHALUPECKÝ 1987, 134-146. – Text *Příběh Petra Štembery a Jana Mlčocha* vznikl v roce 1984.

²²⁴ Rezek se Mlčochem a Štemberou zabíral ve studii *Setkání s akčními umělci*. – REZEK 1982, 95-102.

²²⁵ CHALUPECKÝ 1987, 143.

socialistickém Československu je upevňovala ve víře, že všechny ty články a výstavy jsou jen nebezpečným průvodním jevem, bez něž se skutečný umělec měl obejít. Tato víra byla tak pevná, že ve chvíli, kdy se dostavil byť jen náznak šířeji založeného uznání v jejich bezprostředním okolí, rozhodli se s uměním skoncovat, protože to, co by od nynějška dělali, by se vlastně ani právem uměním nazývat nemohlo. Takové promyšlené a dobře okomentované kolektivní gesto se však zároveň stává gestem svrchovaně uměleckým.²²⁶ Totální a definitivní zřeknutí se úspěchu nemůže než probouzet posvátnou úctu v avantgardních kruzích, Chalupeckého komentář je toho koneckonců nejlepším dokladem. A existovala tu i jistá moderní umělecká tradice, také Duchamp dal přeci svého času před uměním přednost šachům. Jen tam, kde „úspěch znamená selhání a naopak“, má Milerovo, Štemberovo a Mlčochovo gesto smysl.

Stejně tak však můžeme říci, aniž bychom zcela popřeli předchozí argument, že v jistém smyslu právě nemožnost plně realizovat tento úspěch v situaci Československa přelomu sedmdesátých a osmdesátých let usnadnila rozhodnutí akčních umělců s uměleckou činností skončit. Bourdieu v *Pravidlech umění* popisuje, jak ono prvotní uznání, kterého se pro jeho nekompromisní odmítnutí monetárního zisku dostává avantgardnímu umělci v okruhu jeho avantgardních soupeřů, s přibývajícemi kritickými statěmi, teoretickými reflexemi, uměnovědnými studii a rostoucím počtem účastí na výstavách tento úzký kruh přerůstá – avantgardní umělec je s postupem času rozpoznáván a uznáván jako umělec stále širším a širším publikem. Z toho také vyplývá „ekonomický cyklus symbolických statků“. Zřeknutí se bezprostředního krátkodobého profitu může za určitých podmínek vést k stabilnímu zisku v dlouhodobé perspektivě. Zatímco brakový román se prodává ve velkém jeden dva roky a pak vlastně jako zboží přestává existovat, román avantgardní se zpočátku tiskne v minimálních nákladech, aby se v budoucnu stal klasikou, která se už prodávat nepřestane.²²⁷ Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, kdy body-artová vlna za Železnou oponou opadala, nebylo a ani nemohlo být trio Miler, Štembera, Mlčoch vpředeno do domácí sítě institucí produkujících nejen víru v hodnotu vlastní tvorby (galerií, časopisů, kritiků, teoretiků, galeristů, kurátorů...), která by po nich

²²⁶ Kromě Chalupeckého citované studie se „rozhodnutím“ akčních umělců zabývala například Helena Kontová. – KONTOVÁ 1980. – KONTOVÁ 1982.

²²⁷ BOURDIEU 1996, 142-154.

žádala nové a nové „piecy“ a v návalu praktické tvůrčí činnosti by je tak zbavovala teoretických pochybností, zda to, co dělají, „má smysl“.

5.4.2 Brněnský koncept

V roce 1980 vydala Jazzová sekce, jako obvykle pouze „pro interní potřebu“, publikaci nenápadného vzhledu s obdobně nenápadným titulem *Partitury*.²²⁸ Nešlo ovšem o prostý soubor notových záznamů, jak by mohl název napovídat, editor a autor úvodní stati Jiří Valoch (1946) tu představil celou plejádu umělců, kteří dle jeho mínění nějakým způsobem vyšli z této utilitární hudební pomůcky, aby ji přeměnili v autonomně vnímatelný artefakt. Díky této koncepci se ve společnosti velkých postav poválečné internacionální avantgardy, jejichž sláva za Železnou oponou pozvolna přerůstala onen pomyslný „úzký kruh zasvěcených“ – George Maciunase, Josepha Beuyse, Claese Oldenburga a dalších, mohlo octnout takřka celé „konceptuální Brno“ – Karel Adamus (1943), Pavel Holouš (1954), Boris Mysliveček (1943), Pavel Rudolf (1943), Jan Wojnar (1944) a samozřejmě Valoch sám. Ponecháme-li stranou umělce generačně starší, z nichž především Dalibor Chatrný (1925) se stal během sedmdesátých let osobností brněnského konceptu, chybí tu z důležitých jmen snad jen Jiří Hynek Kocman (1947).²²⁹

Výmluvná je již ona nenucená „internacionálnost“ *Partitur*. Obdobně jako pražští akční umělci také brněnští konceptualisté se cítili doma v kontextu aktuálního světového umění, zatímco „opravdu doma“, v Československé socialistické republice, věnoval jen málokdo jejich umělecké produkci pozornost. Právě v případě konceptuálních tendencí akcentujících „charakter uměleckého díla jako prostředku komunikace“ (Valoch) působila však tato situace alespoň zpočátku celkem přirozeně a nebyla vlastně tak úplně jen českým, politickou situací vyvolaným, specifikem. Sám Jiří Valoch – jako zvlášť příhodné příklady, si v této souvislosti vybral „*mail-art*“, „*stamp-art*“ a „*net-works*“ – upozorňuje na „*podvojný charakter tvorby tohoto druhu*“. „*Na jedné straně tenduje k ‚levným‘, demokratickým materiálům a prostředkům, na druhé straně je výlučná, určená často předem známému okruhu adresátů.*“ Její případná výstavní prezentace pak je většinou

²²⁸ VALOCH 1980.

²²⁹ K brněnskému konceptuálnímu okruhu a českému konceptuálnímu umění obecně viz VALOCH 1995a. – VALOCH 2007. – POTŮČKOVÁ 1996b.

„sekundární“ záležitostí a „nelze ji považovat za charakteristickou“.²³⁰ Když Valoch o mnoho později v roce 1995 vzpomíná na brněnskou konceptuální historii, nezapomene pochopitelně zmínit tehdy „vzrůstající tlak ze strany státní a politické moci“, zároveň však dodává, že pro brněnské konceptualisty „byl počátek sedmdesátých let dobou svobody, jakou jsme doposud nepoznali, byla to svoboda vnitřní, vyplývající z pochopení, jak různé mohou být podoby uměleckého díla.“²³¹

Takový jen zdánlivě paradoxní pocit „vnitřní svobody“ nebyl ovšem jen důsledkem specifických vlastností konceptuálního umění. Do jisté míry přirozeně se brněnští konceptualisté cítili v situaci, kdy nemohli svou tvorbu prezentovat širšímu publiku, také proto, že taková klauzura či, z jiného úhlu pohledu, „výlučnost“ má v „instituci moderního umění“ své pevné místo. Ve chvíli kdy stoupenci vyrážejí pod „egidou“ radikálně nového, dosud nepoznaného „-ismu“, aby si dobyli svou distinktivní pozici v uměleckém poli, jsou zpravidla zprvu odkázáni na pozornost svých druhů v boji. Teprve s postupujícím časem se tento nový „-ismus“ v případě úspěchu legitimizuje, začíná být „rozpoznáván a uznáván“ stále širším publikem. Zejména pro svůj velmi přísný, při pohledu zvenčí hermeticky působící, intelektualismus představoval „Konceptualismus“ v tomto směru výjimečně radikální umělecké hnutí. Konceptualisté byli zvyklí, že jejich práce zajímá jen konceptualisty.

Především Jiří Valoch – velmi prakticky kombinující v jedné osobě identitu fundovaného znalce a teoretika s identitou aktivního umělce – v průběhu sedmdesátých let v Brně a jeho okolí systematicky a s velkým nasazením budoval onen exklusivní „klub konceptualistů“. Určitým východiskem mu byli konceptuálně orientovaní autoři starší generace – na prvním místě Dalibor Chatrný, v obecnější rovině rovněž *Konkrétisté*, okruh *Nové citlivosti* i početní lettristé a vizuální básníci.²³² Vlastní personální materiál jeho kruhu však byli mladší autoři, kteří tradici latentně konceptuálních tendencí přiváděli, často pod jeho odborným vedením, k nové programatické přísnosti. Blízkým Valochovým druhem od počátku jeho brněnského konceptuálního tažení byl J. H. Kocman, jehož „stamp-artová“ produkce také v první půli sedmdesátých let dosahovala snad nejradikálnější oprostěnosti

²³⁰ ŠEVČÍK / MORGANOVÁ / DUŠKOVÁ 2001, 353. – Valoch napsal citovaný text *Umění v sedmdesátých letech* v roce 1980 z podnětu lublinské galerie *Labyrinth*. Poprvé byl publikován byl v roce 1984 v samizdatovém *Sborníku památce Alberta Kutala*.

²³¹ VALOCH 1995a, 141.

²³² Členem *Klubu konkrétistů* byl původně i Jiří Valoch, který se také, stejně jako třeba Karel Admaus, původně věnoval vizuální poezii.

„čistého komunikačního aktu“.²³³ Postupně přibývaly do klubu další osobnosti s tím, jak v nich Jiří Valoch objevoval a zároveň z nich vytvářel „ryzí konceptualisty“: Pavel Holouš, Martin Palla, Zdeněk Sedláček. Sedláček, postrádající, pomineme-li školu lidového umění, jakékoli specificky výtvarné školení, prý jednoho dne v roce 1973 přišel ukázat, co „*sám pro sebe*“ dělá, do brněnského Domu umění, aby se tu od Valocha dozvěděl, „*že dělá ,konceptuální umění*“.²³⁴

Brněnský konceptuální okruh představoval jasně určené nové „umělecké hnutí“, vystupující zcela samostatně především vedle existenciálně laděných „klasiků šedesátých let“. Příznačně jim také Jindřich Chalupecký věnoval jen velmi malou, pokud vůbec nějakou, pozornost.²³⁵ I konceptuální umění se však na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let ocitalo v určité krizi. Valoch její příčinu viděl v „*demokratičnosti tvorby tohoto druhu*“ vedoucí k „*nadprodukcí ,kreativní nullové informativní hodnoty, ke komunikování či ještě častěji žertů bez jakékoli kvality.*“²³⁶ Ta tentokrát nevyústila v ukončení tvůrčí činnosti, kupříkladu J. H. Kocman se však – „znehucen internacionálně bující nadprodukcí banalit“ – během druhé půle sedmdesátých vzdává radikální oproštěnosti čistého konceptu a vrací se k experimentům s autorskou knihou, jimž se věnoval již na konci předešlé dekády.

Krizí způsobenou zmasověním „tvorby tohoto druhu“ prochází celá konceptuální internacionála, situace v socialistickém Československu ji ovšem prohlubuje. Také brněnským konceptualistům nakonec schází ona komplexní síť aktérů a institucí, aby „bezpočtem posvěcujících aktů“ oddělila zrna „*intelektuálně konsekventních*“ děl „*intelektuálně konsekventních*“ autorů od plev „*nudných pornografií*“ produkovaných „*diletanty ducha*“.²³⁷

Uměnovědný, kritický a především teoretický metadiskurs navíc představuje v případě konceptuálního umění nezbytný doprovod díla či ještě spíše jeho přímou součást, bez které je vizuálně často snadno zaměnitelnou „kvalitu“ od „diletantství“ takřka nemožné rozlišit. J. H. Kocman tak mohl bez takového, s postupem času stále bohatšího, doprovodu ztratit mnohem snáze „víru“ v to, že jeho razítka představují v porovnání s

²³³ K J. H. Kocmanovi viz VALOCH 1995b. – VALOCH 1978.

²³⁴ VALOCH 2007, 566.

²³⁵ Nejvýrazněji v Chalupeckého opusu *Nové umění v Čechách* není, pomineme-li generačně staršího Dalibora Chatrného, o brněnském konceptu ani slovo. – CHALUPECKÝ 1994.

²³⁶ ŠEVČÍK / MORGANOVÁ / DUŠKOVÁ 2001, 353.

²³⁷ *Ibidem* 353-354.

bezpočtem jiných „diletantských“ razítek skutečnou „intelektuálně konsekventní“ hodnotu, jíž se má nadále smysl věnovat. Co dokáže takový „soubor aktérů a institucí produkujících víru v hodnotu díla“, by mohlo ukázat srovnání s kariérou konceptuálního klasika Lawrence Weinera, který je právě díky němu schopen bez známek vyčerpání ve vší vážnosti produkovat své čisté „koncepty“ dodnes, bez ohledu na to, že jsou snadno zaměnitelné nejen mezi sebou, ale také s exponenciálně narůstajícím počtem „konceptů“ jiných „konceptualistů“.²³⁸

²³⁸ K Lawrenci Weinerovi viz RORIMER 2004, 76-83.

SHRnutí PLUS POZNÁMKA PSANÁ KURZÍVOU NA SAMOTNÝ ZÁVĚR

České umění představovalo kolem roku 1980 pole kulturní produkce strukturované základní opozicí mezi autonomním a heteronomním principem hierarchizace. Heteronomie tu přitom přijímala formu zřetelně definovaného oficiálního uměleckého programu. Hranice oddělující umění a politiku se nápadně stírala v obnoveném pojmu socialistického realismu, primárním úkolem určující instituce Svazu českých výtvarných umělců bylo garantovat ideovou, jinými slovy politickou, jednotu českých výtvarníků. Tento program však od počátku připouští v reakci na dogmatické úchytky padesátých let určitou volnost, „pestrost tvůrčích přístupů“ a jeho obrysy se s postupem času dále rozostřují. Z angažovanosti se v případě potřeby stává velmi elastický pojem schopný pojmut do své široce rozevřené náruče historickou malbu s námětem Vítězného února vedle „komorní, intimní a lyrické tvorby“. Proces tohoto relativního uvolnění přitom neuvádí do pohybu pouze tlak zvenčí, z pomyslného „neoficiálního tábora“. V samotném Ústředním výboru Svazu najdeme na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let radikálního bojovníka za oficiální program Adolfa Zábarnského vedle povážlivě svobodomyšlného Františka Grosse. Především však mladí výtvarníci se ve své tvorbě i mimo ni vyhýbají explicitní politické angažovanosti. Dokonce i nahlíženo oficiální optikou, velmi úspěšní mladí malíři Pavel Vavrys a Jan Grimm v jisté míře upřednostňují autonomní formální komponentu díla na úkor angažovaného námětu.

Skutečnou „neoficiální opozici“ představuje ovšem normalizací z výtvarného provozu vyřazená „generace šedesátých let“. Jestliže v sub-polí omezené produkce znamená neúspěch úspěch, tak texty Jindřicha Chaloupeckého v té době příznačně oživují ve zvláště vyhocené podobě tradici nepochopených, v osamění za zdmi svých ateliérů tvořících uměleckých mučedníků. Tvorba Karla Malicha nebo Adrieny Šimotové pak v nápadné antitezi k jásavému materialismu oficiálního programu rozehrává spirituální a existenciálně pochmurnou notu.

V odlišné, symbolicky nepochybně slabší pozici se nachází okruh mladších, teprve v první půli sedmdesátých let do „života a umění“ nastupujících autorů. Tato „generace sedmdesátých let“ si sice dokáže vytvořit a uhájít relativně nezávislé postavení ve vztahu k svazovému centru, nedokáže se však už v symbolické revoluci „odstříhnout“ od generace let šedesátých. Ve jménu „autenticity a vážného tvůrčího zaujetí“ se v určité míře zřiká

heteronomního kapitálu ve formě různých stipendií, možnosti získat exkluzivní ateliér, neomezeně vystavovat apod., toto „zřeknutí se“ nicméně nezbytně zůstává jen relativní v porovnání se situací uměleckých mučedníků uvržených do izolace konsolidačním procesem. Ambivalence pozice sdílené Rittsteinem, Ouhelem nebo Sozanským se přitom projevuje i v určité dvojznačnosti jejich malířské, respektive sochařské produkce, která zpravidla přes všechnu „autenticitu a vážné zaujetí“ mohla být při troše vůle zahrnuta do akceptovaných kategorií „zábava“, „krajinomalba“ nebo „protiválečná tematika“.

Opravdovou symbolickou revoluci, vedenou ve jménu nové, radikálně odlišné formy umělecké produkce, představoval v sedmdesátých letech nástup pražských akčních umělců a brněnských konceptualistů. Tvorbu ani jednoho z těchto okruhů samozřejmě nebylo možné vřadit buď i do té nejširší, nejrozsáhlejší definice „umění socialistického Československa“ a stejně tak nová byla v rámci sub-pole omezené produkce, především ve vztahu k tvorbě generace šedesátých let. Situování v kontextu aktuálního umění za Železnou oponou, byli brněnští konceptualisté i pražští akční umělci v socialistickém Československu takřka úplně neznámí. V instituci moderního umění nastupující „avantgardní heretik“ zprvu zůstává ve svém boji o uměleckou legitimitu odkázán na zájem úzkého okruhu svých avantgardních kolegů a brněnští konceptualisté stejně jako pražské trio Miler, Štembera, Mlčoch také svou izolovanost nevnímali jako něco nepatřičného. To, že nemohli být integrováni do domácí sítě institucí produkujících víru v jejich uměleckou tvorbu, začalo představovat problém právě na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, v době, kdy konceptuální umění a body-art přestávaly být na světové scéně oním radikálně novým modelem umělecké produkce. Teoretické pochybnosti o tom, zda to, co dělají, má vlastně ještě smysl, vyvstávaly v této situaci s mnohem větší naléhavostí. Milera, Štemberu a Mlčocha vedly k „dobře okomentovanému gestu“ ukončení tvůrčí činnosti, Jiří Hynek Kocman konvertoval od přísného konceptu k tradičnějšímu oboru autorské knihy.

Výsledky našeho badatelského snažení jsme, jak se patří, shrnuli, tak teď trochu osobněji na úplný závěr. Od začátku jsem nechtěl psát o sobě, ale o českém umění na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. Pochopitelně se mi mnohé, co v té době vzniklo, líbí a mnohé mi zas leze na nervy. Mám například hrozně rád Malicha. Ale co takový Adolf Zábanský? Kupodivu musím říct, že jsem k němu během psaní svým způsobem přilnul. Snad jsem ho dokonce začal mít rád, každopádně ale jinak, než toho prvního. Zábanský

mě fascinuje jako předmět mého bádání, vzrušuje mě představa, že se mi podaří pochopit a vysvětlit, jak byl takový Adolf Zábranský vůbec možný. „Amor scientificus“ bych to mohl nazvat. Představuji si, že nějak tak má rád entomolog své brouky. Tímto podivuhodným druhem citového pouta jsem se nakonec chtěl nechat vést celou dobu, opustit primární líbí / nelíbí, a začít mít na chvíli rád Malicha stejným způsobem jako Zábranského. Jestli se mi to alespoň trochu povedlo, ať posoudí jiní.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ALAN 2001

Josef ALAN (ed.): Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989, Praha 2001.

BALEKA / KONEČNÝ / STEHLÍKOVÁ / PETRAJOVÁ 1982

Jan BALEKA / Dušan KONEČNÝ / Blanka STEHLÍKOVÁ / Ludmila PETRAJOVÁ:
Současné české a slovenské umění, Praha 1982.

BERKA 1980

Čestmír BERKA: František Jiroudek, Praha 1980.

BOHÁČ 1978

Jiří M. BOHÁČ: Adolf Záborský. Ilustrace, kresba, plakát (kat. výst.), Praha 1978.

BOHÁČ 1981

Jiří M. BOHÁČ: Nová tvorba mladých výtvarníků v Mánesu, in: Tvorba, č. 43, 1981, 7.

BOHÁČ 1985

Jiří M. BOHÁČ: Adolf Záborský, Praha 1985.

BOUČEK 1979

Karel BOUČEK: Pracující člověk ve výtvarném umění, in: Tvorba, č. 4, 1979, 6-7.

BOURDIEU 1984

Pierre BOURDIEU: Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste, trans.
Richard Nice, Harvard University Presse, 1984.

BOURDIEU 1987

Pierre BOURDIEU: The Historical Genesis of a Pure Aesthetic, in: The Journal of
Aesthetic and Art Criticism IVL, 1987, 201-210.

BOURDIEU 1990

Pierre BOURDIEU: *The Logic of Practice*, Stanford University Press, 1990.

BOURDIEU 1993

Pierre BOURDIEU: *Manet and the Institutionalization of Anomie*, in: Randal JOHNSON (ed.): *The Field of Cultural Production*, Chicago 1993, 239-251.

BOURDIEU 1996

Pierre BOURDIEU: *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*, trans. Susan Emanuel, Stanford University Press, 1996.

BOURDIEU 1998

Pierre BOURDIEU: *Teorie jednání*, trans. Věra Dvořáková, Praha 1998.

BRUNCLÍK 2001

Pavel BRUNCLÍK (ed): *Adriena Šimotová. Retrospektiva (kat. výst.)*, 24. 5.-16. 9., Národní galerie v Praze, 2001.

ČERNÁ 1981

Marie A. ČERNÁ: *Kresba, grafika. Hvězda 1981 (kat. výst.)*, Obora Hvězda, Hájenka, Praha 1981, nepag..

ČERNÝ 1978

Blahoslav ČERNÝ: *Vyznání, konfrontace a výhledy. Na okraj přehlídky Umění vítězného lidu*, in: *Tvorba*, č. 17, 1978, 6.

ČUBRDA 1988

Zdeněk ČUBRDA: *Miloš Axman*, Praha 1988.

DANĚK 1996

Ladislav DANĚK: Olomoucký okruh, in: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1996, 189-216.

Flash Art 1974a

Flash Art, nr. 44-45, April 1974, 5.

Flash Art 1974b

Flash Art, nr. 46-47, June 1974, 85.

FORMÁNEK 1958

Václav FORMÁNEK: Skupina 58, in: Výtvarné umění VIII, 1958, 452.

FORMÁNEK 1978

Václav FORMÁNEK: Vilma Vrbová-Kotrbová, Praha 1987

HALÍŘOVÁ 1980

Marie HALÍŘOVÁ: Výstavní bilance monumentální a komorní plastiky, in: Výtvarná kultura IV, č. 5, 1980, 26-34.

HALÍŘOVÁ 1981

Marie HALÍŘOVÁ: Portrétní tvorba, Praha 1981.

HALÍŘOVÁ 1991

Marie HALÍŘOVÁ: Karel Nepraš. Sochy (kat. výst.), Praha 1991.

HAVRÁNEK 1999

Vít HAVRÁNEK (ed.): Akce, slovo, pohyb, prostor. Experimenty v umění šedesátých let, Praha 1999.

HLAVÁČEK 1996

Josef HLAVÁČEK: Schůzky v ateliérech, in: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1996, 96.

HLAVÁČEK 1999

Josef HLAVÁČEK: Umění je to, co dělá život zajímavější než umění (jak praví r. f.), Praha 1999.

HLAVÁČEK 1980

Luboš HLAVÁČEK: Dnešní podobizna, in: Výtvarná kultura IV, č. 5, 1980, 35-43.

HLAVÁČEK / KRÍŽ / ŠETLÍK 1981

Josef HLAVÁČEK / Jan KRÍŽ / Jiří ŠETLÍK: Netvořice '81 (samizdat), Praha 1981.

HOLAN 1980

Vladimír HOLAN: Nokturnál, Praha 1980

HOLUB 1978

Karel HOLUB: Mladí čeští sochaři, Praha 1978.

HOŠKOVÁ 1980

Simeona HOŠKOVÁ: Příroda v tvorbě Ivana Ouhela, in: Výtvarná kultura IV, č. 6, 1980, 45-46.

HOŠKOVÁ 1984

Simeona HOŠKOVÁ: Mladá kresba, Praha 1984.

CHALUPECKÝ 1987

Jindřich CHALUPECKÝ: Na hranicích umění, München 1987.

CHALUPECKÝ 1994

Jindřich CHALUPECKÝ: Nové umění v Čechách, Jinočany 1994.

CHALUPECKÝ 1999

Jindřich CHALUPECKÝ 1999, Cestou necestou, Praha 1999.

JIRÁČKOVÁ 1980

Blanka JIRÁČKOVÁ: Národní umělec Karel Souček. Obrazy, kresby, ilustrace. K 65. narozeninám umělce (kat. výst.), Praha 1980.

JIROUS 1997

Ivan M. JIROUS: Magorův zápisník, Praha 1997.

JUDLOVÁ 1989

Marie JUDLOVÁ: Střední věk (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, Praha 1989.

JUDLOVÁ 1994

Marie JUDLOVÁ: Ohniska znovuzrození. České umění 1956-1963, Praha 1994.

KAFKA 1997

Čestmír KAFKA: O tom, Praha 1997.

KARBAŠ 1985

Jiří KARBAŠ: České výtvarné umění v architektuře 1945-1985, Praha 1985.

Katalog Karlovy Vary 1981

Obrazy. Bláha, Novák, Ouhel, Pavlík, Rittstein, Sozanský (kat. výst.), od 28. 2., Karlovy Vary 1981.

Katalog Paříž 1969

L'art tchéque actuel (kat. výst.), Galerie Renault-Élisées, květen, Paříž 1969.

Katalog Praha 1949

Československý lid a jeho kraj v životě, práci a zápasu (kat. výst.), Praha 1949.

Katalog Praha 1966

Aktuální tendence českého umění. Obrazy, sochy, grafika (kat. výst.), září-říjen, Praha 1966.

Katalog Praha 1976

Umění mladých. Přehlídka současného českého výtvarného umění mladých k 30. výročí založení mezinárodního svazu studentstva (kat. výst.), listopad-prosinec, Galerie Václava Špály / Galerie Fronta / Nová síň, Praha 1976.

Katalog Praha 1977

Výtvarní umělci velkému říjnu (kat. výst.), listopad-prosinec, Praha 1977.

Katalog Praha 1978a

Umění vítězného lidu (kat. výst.), únor-květen, Praha 1978.

Katalog Praha 1978b

Mladí výtvarní umělci k XI. světovému festivalu mládeže a studentstva v Havaně (kat. výst.), červen, Galerie Fronta, Praha 1978.

Katalog Praha 1980

Výtvarní umělci k 35. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou (kat. výst.), Praha 1980

Katalog Praha 1981a

Jaroslav Grus. Výběr z díla k 90. narozeninám (kat. výst.), Jízdárna Pražského hradu, Praha 1981.

Katalog Praha 1981b

Nová tvorba mladých výtvarných umělců (kat. výst.), září-říjen, Mánes, Praha 1981.

Katalog Rychnov nad Kněžnou 1980

Kresby (kat. výst.), Zámek Rychnov nad Kněžnou, 25. 6.-25. 8., 1980.

Katalog Terezín 1980

Terezín (kat. výst.), 15. 8.-30. 9., Malá pevnost, Terezín, Praha 1980.

K likvidaci Svazu 1971

K likvidaci Svazu československých výtvarných umělců, in: Výtvarná práce, č. 5, 1971, 3.

KLIMEŠOVÁ 2001

Marie KLIMEŠOVÁ: České výtvarné umění druhé poloviny 20.století. Alternativa a underground, umění a společnost, in: ALAN 2001, 377-419.

KLIMEŠOVÁ 2007

Marie KLIMEŠOVÁ: Od nové figurace k nové expresi a grotesce, 12/15, in: PLATOVSKÁ / ŠVÁCHA 2007, 690-713.

KOLÍBAL 1997

Stanislav KOLÍBAL (ed.): Stanislav Kolíbal. Retrospektiva (kat. výst.), 23. 5.-28. 9., Národní galerie v Praze, Praha 1997.

KONEČNÝ 1975

DK [Dušan KONEČNÝ]: heslo Šolta Vladimír, in: Encyklopedie českého výtvarného umění, Emanuel POCHE (ed.), Praha 1975, 508-510.

KONEČNÝ 1978a

Dušan KONEČNÝ: Mladí čeští malíři, Praha 1978.

KONEČNÝ 1978b

Dušan KONEČNÝ: Odkaz umělce – komunisty, in: Výtvarná kultura II, č. 3, 35-40.

KONEČNÝ 1978c

Dušan KONEČNÝ: Současná česká krajinomalba a zátiší (kat. výst.), Praha 1978.

KONEČNÝ 1978d

Dušan KONEČNÝ: Umění vítězného lidu. Figurální malířství a malířský portrét, in: Výtvarná kultura II, č. 4, 1978, 1-12.

KONEČNÝ 1980a

Dušan KONEČNÝ: Umění a doba, Praha 1980.

KONEČNÝ 1980b

Dušan KONEČNÝ: Umění zakotvené v životě. Figurální malířství, in: Výtvarná kultura IV, č. 5, 1980, 3-18.

KONEČNÝ 1982a

Dušan KONEČNÝ: Expresivní realismus našich mladých výtvarníků, in: Výtvarná kultura VI, č. 2, 1982, 2-8.

KONEČNÝ 1982b

Dušan KONEČNÝ: Naše umění slouží zájmům lidu a socialismu, in: Výtvarná kultura VI, č. 5, 1982, 4-17 .

KONEČNÝ 1982c

Dušan KONEČNÝ: Ohlédnutí za rokem 1981 v naší výtvarné kultuře, in: Tvorba, č. 5, 3. 2., 1982, 8-9.

KONTOVÁ 1980

Helena KONTOVÁ: Je možné tvořit v izolaci? Postminimalističtí umělci v Praze, in: Sborník k 70tým narozeninám Jindřicha Chalupického (samizdat), Praha 1980, 208-216.

KONTOVÁ 1982

Helena KONTOVÁ: Is Isolation the End of Art?, in: Live Magazin, nr. 6-7, February 1982, 113-116.

KOTALÍK 1979

Jiří KOTALÍK (ed.): Almanach akademie výtvarných umění v Praze. K 180. výročí založení 1799-1979, Praha 1979.

KOTALÍK 1983

Jiří KOTALÍK: Karel Souček, Praha 1983.

KOTALÍK 1986

Jiří KOTALÍK: Josef Malejovský (kat. výst.), Praha 1986.

KOTALÍK 1981

Jiří Tomáš KOTALÍK: Dvorky 81. Sochy a objekty na malostranských dvorcích (kat. výst.), 12. 5.-24. 5. Praha 1982.

KOTALÍK 1995

Jiří Tomáš KOTALÍK: Malostranské dvorky, in: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995, 108-113.

KROUTVOR 2001

Josef KROUTVOR: Suterény. Vybrané kritické texty 1963-2000, Praha 2001.

KŘÍŽ 1993

Jan KŘÍŽ: Michael Rittstein, Praha 1993.

KŘÍŽ / MAJER / TĚTIVA 2007

Jan KŘÍŽ / David MAJER / Vlastimil TĚTIVA: Michael Rittstein. Vlhkou stopou, Praha 2007.

MALÁ 2008

Alena MALÁ (ed.): Slovník českých a slovenských výtvarných umělců [díl] 19. V-Vik, Ostrava 2008.

MALÝ 1998

Zbyšek MALÝ (ed.): Slovník českých a slovenských výtvarných umělců [díl] 2. D-G, Ostrava 1998.

MAŘÍKOVÁ 1979

Iva MAŘÍKOVÁ: Postoje české veřejnosti k výtvarnému umění, galeriím a výstavám, Praha 1979.

MORGANOVÁ 1999

Pavčina MORGANOVÁ: Akční umění, Olomouc 1999.

Most 1982

Most 81/82, Jazzová sekce, Praha 1982.

MRÁZ 1980

Bohumír MRÁZ: Česká krajinomalba na přehlídce čs. výtvarného umění 1980, in: Výtvarná kultura IV, č. 5, 1980, 19-25.

MŽYKOVÁ 1995

Marie MŽYKOVÁ: Zpráva o výstavách v ateliéru Josefa Mžyky, in: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1996, 63-67.

Návrh stanov 1971

Návrh stanov Svazu českých výtvarných umělců. in: Výtvarná práce, č. 5, 1971, 1-3.

PÁNKOVÁ 1978

Marcela PÁNKOVÁ: Konfrontace (kat. výst.), Makrobiologický ústav ČSAV, Praha 1978.

PÁNKOVÁ 1996

Marcela PÁNKOVÁ: Než bylo 12/15. S Petrem Pavlíkem hovoří Marcela Pánková, in: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1996, 102-111.

PELC / SÝS 1981

Jaromír PELC / Karel SÝS: Návštěvy v ateliérech, Praha 1981.

PETIŠKOVÁ 2000

Tereza PETIŠKOVÁ: K počátkům Svazu československých výtvarných umělců, in: Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ (ed.): České umění 1939-1999. Programy a impulzy, Praha 2000, 29-35.

PETIŠKOVÁ 2002

Tereza PETIŠKOVÁ: Československý socialistický realismus 1948-1958, Praha 2002.

PETIŠKOVÁ 2007

Tereza PETIŠKOVÁ: Oficiální umění sedmdesátých a osmdesátých let, in: PLATOVSKÁ / ŠVÁCHA 2007, 447-459.

PETROVÁ 2004

Eva PETROVÁ: František Gross, Praha 2004.

PLATOVSKÁ / ŠVÁCHA 2007

Marie PLATOVSKÁ / Rostislav ŠVÁCHA (ed.): Dějiny českého výtvarného umění 1958-2000 [díl] VI, [část] 1 a 2, Praha 2007.

POMAJZLOVÁ 1987

Alena POMAJZLOVÁ: Grotesknost v českém výtvarném umění (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, Praha 1987.

POSPISZYL 2005

Tomáš POSPISZYL: Srovnávací studie, Praha 2005.

POTŮČKOVÁ 1996a

Alena POTŮČKOVÁ (ed.): Umění zastaveného času. Česká výtvarná scéna 1969-1985 (kat. výst.), České muzeum výtvarných umění v Praze, říjen-listopad, Praha 1996.

POTŮČKOVÁ 1996b

Alena POTŮČKOVÁ (ed.): Umění zastaveného času II. Česká výtvarná scéna 1969-1985. Akce, koncepty, události (kat. výst.), září-listopad, České muzeum výtvarných umění v Praze, Praha 1996.

Přehled 1988

Přehled výtvarných umělců. Nositelů čestného titulu národní a zasloužilý umělec, řádů, státních vyznamenání a cen, Praha 1988.

[Red.] 1970

[Red.]: Krajina dnes, in: Výtvarné umění IXX, č. 24, 1970, 1 a 3.

[Red.] 1977

[Red.]: Umění a život, in: Výtvarná kultura I, č. 1, 1977, 6-25.

REZEK 1982

Petr REZEK: Tělo věc a skutečnost v současném umění, Jazz Petit, č. 17, Praha 1982.

RORIMER 2004

Anne RORIMER: New Art in the 60s and 70s. Redefining reality, London 2004.

SEDLÁKOVÁ 2009a

Linda SEDLÁKOVÁ: Ivan Ouhel. Texty, Praha 2009.

SEDLÁKOVÁ 2009b

Linda SEDLÁKOVÁ: Ivan Ouhel. Hledání 1962-1981, Praha 2009.

Seznam evidovaných 1984

Seznam výtvarných umělců evidovaných při Českém fondu výtvarných umění, Praha 1984.

II. Sjezd 1977

II. Sjezd Svazu českých výtvarných umělců , in: Výtvarná kultura I, č. 3, 1977, příloha Kronika, nepag..

SLAVICKÁ 1995

Milena SLAVICKÁ: Švejkárna na švejkárnu aneb Červená Karkulka na Ruzyni. S Oldřichem Kulhánkem hovoří Milena Slavická, in: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995, 20-25.

SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995

Milena SLAVICKÁ / Marcela PÁNKOVÁ (ed.): Zakázané umění I, in: Výtvarné umění, č. 3-4, 1995.

SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1996

Milena SLAVICKÁ / Marcela PÁNKOVÁ (ed.): Zakázané umění II, in: Výtvarné umění, č. 1-2, 1996.

SOUČEK 1978

Karel SOUČEK: Tužby se naplnily, in: Rudé právo LVIII, č. 36, 1970, 5.

SOUČEK 1981

Karel SOUČEK: Poslání umělce v socialistické společnosti, in: Výtvarná kultura IV, č. 2, 1981, 1-2.

SOUKUP 1977

Jozef SOUKUP: Problémy spolupráce Fondu a ČFVU, in: Výtvarná kultura I, č. 3, 1977, 28-34.

SOUKUPOVÁ 1983

Věra SOUKUPOVÁ: Alena Čermáková, in: Výtvarná kultura VII, č. 1, 1983, 44-47.

SRP 1979

Karel SRP (ml.): Adriena Šimotová. Koláže, objekty, kresby, edice Situace, Praha 1979.

SRP 1980a

Karel SRP (ml.): Eva Kmentová. Kresby a Plastiky, edice Situace, Praha 1980.

SRP 1980b

Karel SRP (ml.): Stanislav Kolíbal. Mezi prostorem a plochou, edice Situace, Praha 1980.

SRP 1981

Karel SRP (ml.): Petr Štembera. Performance, edice Situace, Praha 1981.

SRP 1982

Karel SRP (ml.): Karel Malich. Vědomí a kosmické energie, edice Situace, Praha 1982.

SRP 1983a

Karel SRP (ml.): Hugo Demartini. Modely, edice Situace, Praha 1983.

SRP 1983b

Karel SRP (ml.): Vladimír Janoušek. Proměny, edice Situace, Praha 1983.

SRP 1999

Karel SRP: Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch (kat. výst.), 25.11. 1997 – 25.1. 1998, Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice, Praha 1998.

SRP 2006

Karel SRP (ml.): Karel Malich, Praha 2006.

ŠETLÍK 1981

Jiří ŠETLÍK: Ke generačnímu povědomí, in: HLAVÁČEK / KRÍŽ / ŠETLÍK 1981, 1981, 24-37.

ŠEVČÍK / MORGANOVÁ / DUŠKOVÁ 2001

Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Dagmar DUŠKOVÁ (ed.): České umění 1938-1989. Programy, kritické texty, dokumenty, Praha 2001.

ŠEVČÍK / SVATOŠOVÁ / KRÁTKÁ / KULHÁNEK 2005

Jiří ŠEVČÍK / Dagmar SVATOŠOVÁ / Eva KRÁTKÁ / David KULHÁNEK: Karel Malich. Wires. Dráty, Praha 2005.

ŠINDELÁŘ 1977

Dušan ŠINDELÁŘ: Realismus a socialistický realismus, in: Výtvarná kultura I, č. 2, 1977, 1-12.

ŠINDELÁŘ 1979

Dušan ŠINDELÁŘ: Otto Eckert, Praha 1979

ŠMIDRKAL 2008

Václav ŠMIDRKAL: Proměny Armádního výtvarného studia v letech 1953-1995, in: Dějiny a současnost XXX, č. 4, 2008, 21-23.

ŠOLTA 1952

Vladimír ŠOLTA: A. A. Ždanov. Bojovník o vítězství realismu ve výtvarném umění, Výtvarné umění, č. 9-10, 1952, 380-385.

ŠOLTA 1977

Vladimír ŠOLTA: Buržoasní umění propadá panice, in: Výtvarná kultura I, č. 3, 1977, 7-11.

ŠTEMBERA 1970

Petr ŠTEMBERA: Events, Happenings and Land-Art in Czechoslovakia, in: Revista de Arte, Universidad de Puerto Rico, Nr. 7, Diciembre 1970.

ŠTROUGAL 2009

Lubomír ŠTROUGAL: Paměti a úvahy, Praha 2009.

TUČNÁ 1980

Dagmar TUČNÁ: Otto Eckert. Keramické dílo (kat. výst.), Praha 1980.

VALOCH 1978

Jiří VALOCH: J. H. Kocman. 17 motýlků (kat. výst.), 27. 9.-23. 10., Malá galerie československého spisovatele, Brno 1978.

VALOCH 1980

Jiří VALOCH (ed.): Partitury. Hudba, fónická poezie, akce, parafráze, interpretace, Praha 1980.

VALOCH 1995a

Jiří VALOCH: Brněnský okruh, in: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1996, 141-174.

VALOCH 1995b

JVa [Jiří VALOCH], heslo Jiří Hynek Kocman, in Anděla HOROVÁ (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění II, Praha 1995, 366-367.

VALOCH 2007

Jiří VALOCH: Konceptuální projevy, in: PLATOVSKÁ / ŠVÁCHA 2007, 555-573.

VANČÁT 1996

Jaroslav VANČÁT: Dobříš, začátek 80. let, in: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1996, 228-230.

VAŠÍČEK 1980

Milan VAŠÍČEK: Tvůrčí pobyty mladých, in: Výtvarná kultura IV, č. 2, 1980, 49-50.

VAŠÍČEK 1982

Milan VAŠÍČEK: K výstavě nová tvorba mladých výtvarných umělců, in: Výtvarná kultura VI, č. 2, 1982, 9-13.

VESELÝ 1995

Vladimír VESELÝ: Mělnická Galerie ve věži, in: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995, 1995, 175-177.

Zasedal ústřední výbor 1978.

Zasedal ústřední výbor Svazu českých výtvarných umělců, in: Výtvarná kultura II č. 5, 1978, příloha Kronika, nepag..

Zasedání ústředního výboru 1981

Zasedání ústředního výboru SČVU, in: Výtvarná kultura V, č. 2, 1981, příloha Kronika, nepag..

ZEMINA 1995

Jaromír ZEMINA: 20 Let výtvarných výstav v Makru, in: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995, 41-43.

Ze zprávy 1980

Ze zprávy o činnosti předsednictva SČVU od posledního zasedání ÚV SČVU, in: Výtvarná kultura IV, č. 4, 1980, příloha Kronika, nepag..

Ze života SČVU 1980

Ze života SČVU, in: Výtvarná kultura IV, č. 5, 1980, příloha Kronika, nepag..

Z jednání Přípravného výboru 1971

Z jednání Přípravného výboru českých výtvarných umělců, in: Výtvarná práce, č. 5, 1971, 1 a 3.

Zpráva o činnosti 1982

Zpráva o činnosti Svazu českých výtvarných umělců za léta 1977-1982, in: Výtvarná kultura VI. č. 5, 1982, 5-10.

SEZNAM VYOBRAZENÍ V PŘÍLOZE

- 1) Ellen Jilemnická: Jablko, 1975, pískovec, průměr 140 cm, realizovaná skulptura v atriu ZDŠ v Mělníce. Reprodukce z knihy: Karel HOLUB: Mladí čeští sochaři, Praha 1978, 57.
- 2) Karel Souček: Osvobození II – Únor, 1976-1977, olej, plátno, 139 x 150,5 cm, Národní Galerie v Praze. Foto: Jan Paul.
- 3) Josef Malejovský: model pomníku Klementa Gottwalda, 1976, patinovaná sádra, v. 350 cm. Foto: Jan Hampl.
- 4) Josef Brož: Slunce svobody, 1978, akryl. Foto: Vladimír Fyman.
- 5) Adolf Zábranský: Dělnické stávkové boje dvacátých let, karton z cyklu Revoluční tradice našeho lidu IV, 1975-1980, kolorovaná kresba uhlím, 250 x 300 cm. Foto: Jiří M. Boháč.
- 6) František Foltýn: Abstraktní obraz, 1945-1946, olej, 81 x 100 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Vladimír Fyman.
- 7) František Gross: Zakladač, 1949, olej, lepenka, 26,5 x 47,5 cm. Reprodukce z knihy: Eva PETROVÁ: František Gross, Praha 2004, 142.
- 8) František Gross: Hlava válečníka, 1979, olej, sololit, 122 x 91,5 cm. Reprodukce z knihy: Eva PETROVÁ: František Gross, Praha 2004, 238.
- 9) František Gross: Vesmír, 1964, kombinovaná technika, 122 x 91 cm. Reprodukce z knihy: Eva PETROVÁ: František Gross, Praha 2004, 168.
- 10) František Jiroudek: Zabité holubice, 1943, olej, plátno, 110 x 199,5 cm. Foto: Pavel Paul.
- 11) František Jiroudek: Sedící žena, 1969, olej, plátno, 162 x 139 cm. Foto: Pavel Paul.
- 12) František Jiroudek: Česká krajina, 1975, olej, plátno, 200 x 300 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Pavel Paul.
- 13) Karel Souček: Modrá pasáž, 1960-1961, olej, plátno, 216 x 251 cm. Foto: Pavel Paul.
- 14) Pavel Vavrys: Mydlárna, 1977, olej, 115 x 135 cm. Foto: Jiří Hampl.
- 15) Pavel Vavrys: Odpočívající valcář, 1976, olej, 85 x 70 cm, majetek umělce. Foto: Jiří Hampl.

- 16) Jan Grimm: Houpačky na návsi, 1977, olej, 90 x 120. Foto: Jiří Hampl.
- 17) Karel Nepraš: Hlava – fontána č. 4, 1983, kovová konstrukce, guma, textil, červený lak, v. 73 cm. Reprodukce z knihy: Marie HALÍŘOVÁ: Karel Nepraš. Sochy, Praha 1991, 33.
- 18) Zdeněk Sýkora: Linie č. 20, 1982, olej, plátno, 170 x 170 cm, soukromý majetek. Foto: Hana Hamplová.
- 19) Karel Malich: Žlutomodrá plastika, 1968, kovová deska, hliníkové dráty, žlutý a modrý plech, 50,5 x 60 x 76 cm, soukromá sbírka. Foto: Martin Polák.
- 20) Karel Malich: Světlo ve mě (Pohled do sebe), 1977, galvanizovaný železný drát, hliníkový drát, mosazný drát, hliníkové trubky, nit, lak, 158 x 83 x 85 cm, soukromá sbírka. Foto: Hana Hamplová.
- 21) Adriena Šimotová: Co zbylo z anděla, 1979-1980, plátno, 175 x 100 cm, soukromá sbírka. Foto: Hana Hamplová.
- 22) Adriena Šimotová: Růžové torzo – Pocta Janu Palachovi, 1980, papír, sklo, olovo, 72 x 60 cm. Foto: Hana Hamplová.
- 23) Ivan Ouhel: Krajina, 1977, olej, překližka, 44,5 x 39,5 cm. Reprodukce z knihy: Linda SEDLÁKOVÁ: Ivan Ouhel. Hledání 1962-1981, Praha 2009, 52.
- 24) Michael Rittstein: Nechci v kleci, 1976, pletivo, email, olej, 100 x 90. Foto: Petr Zhoř.
- 25) Jiří Sozanský / Jiří Novák: Most 81/82, Environment „Proces“ – Šéf, 1981, fotografický záznam instalace. Reprodukce z knihy: Most 81/82, Jazzová sekce, Praha 1982, 13.
- 26) Petr Šembera: Spaní na stromě, Praha duben 1975, fotografický záznam performance. Foto: archiv Karla Srpa.
- 27) Jiří Hynek Kocman: Réserve pour JHK, 1972, text rytý do plexiskla, 7 x 21 x 7 cm. Foto: Libor Teplý (archiv Jiřího Valocha).

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



- 1) Ellen Jilemnická: Jablko, 1975, pískovec, průměr 140 cm, realizovaná skulptura v atriu ZDŠ v Mělníce.



2) Karel Souček: Osvobození II – Únor, 1976-1977, olej, plátno, 139 x 150,5 cm, Národní Galerie v Praze.



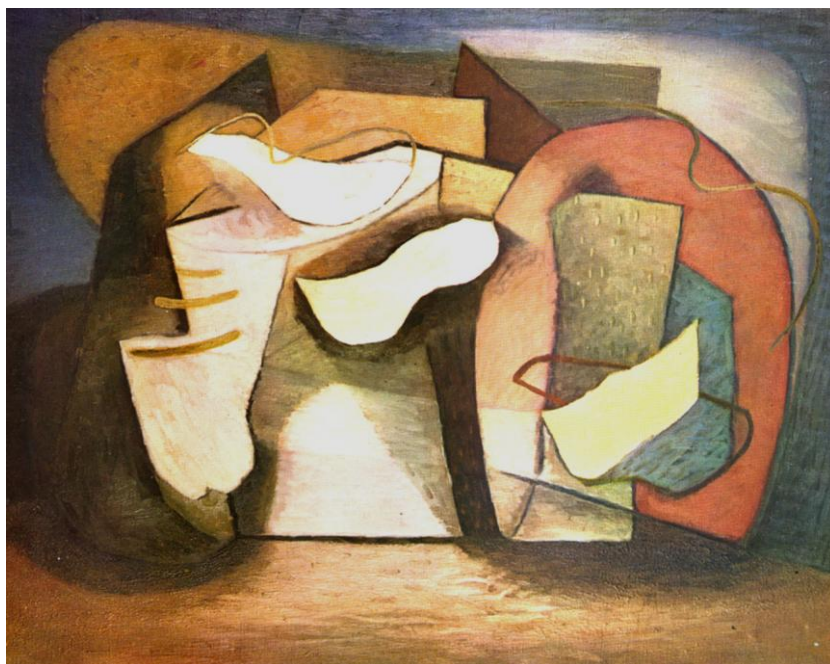
3) Josef Malejovský: model pomníku Klementa Gottwalda, 1976, patinovaná sádra, v. 350 cm.



4) Josef Brož: Slunce svobody, 1978, akryl.



5) Adolf Zábanský: Dělnické stávkové boje dvacátých let, karton z cyklu Revoluční tradice našeho lidu IV, 1975-1980, kolorovaná kresba uhlím, 250 x 300 cm.

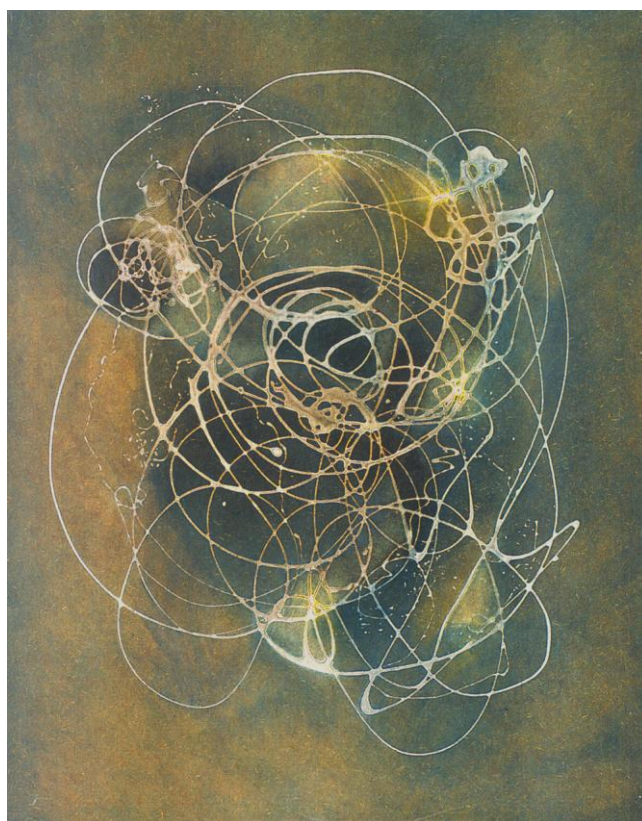


6) František Foltýn: Abstraktní obraz, 1945-1946, olej, 81 x 100 cm, Národní galerie v Praze.

7) František Gross: Zakladač, 1949, olej, lepenka, 26,5 x 47,5 cm.



8) František Gross: Hlava válečníka, 1979, olej, sololit, 122 x 91,5 cm.



9) František Gross: Vesmír, 1964, kombinovaná technika, 122 x 91 cm.

10) František Jiroudek: Zabité holubice, 1943, olej, plátno, 110 x 199,5 cm.



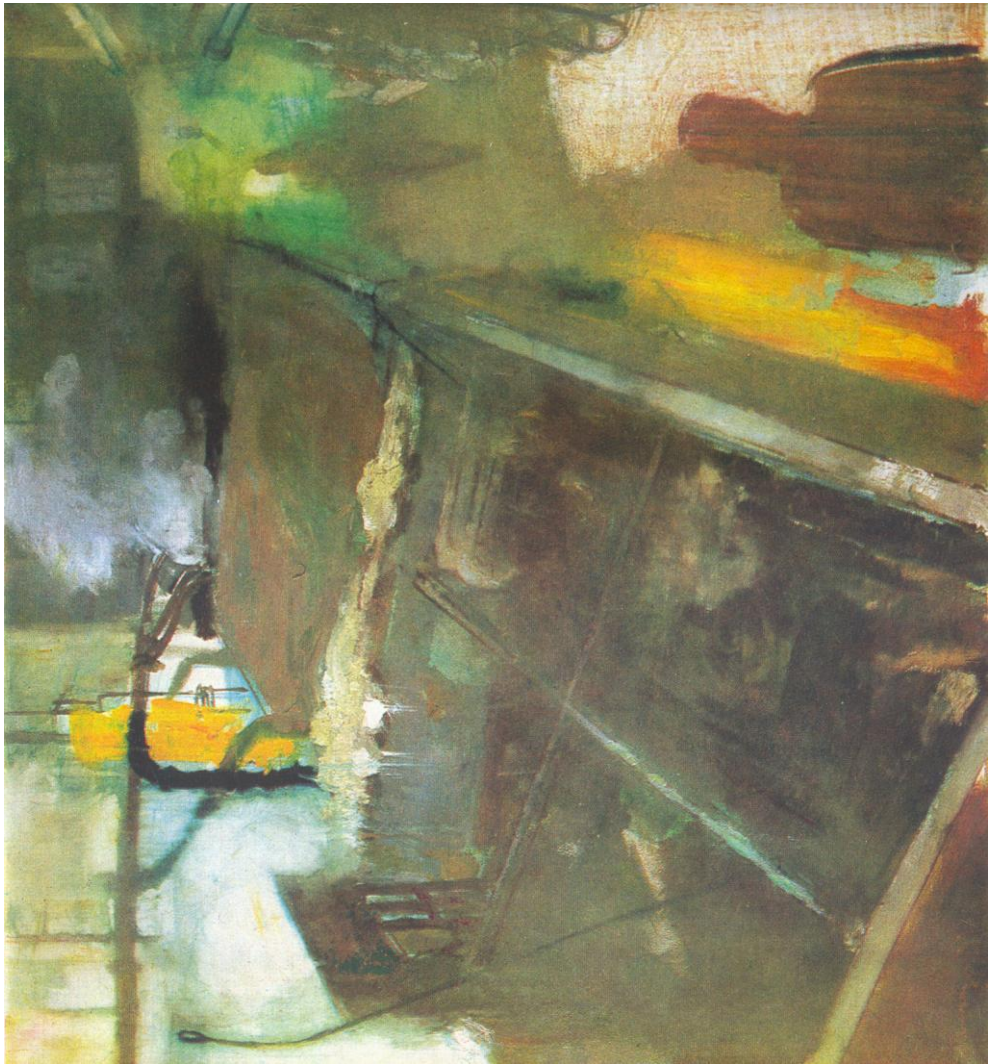
11) František Jiroudek: Sedící žena, 1969, olej, plátno, 162 x 139 cm.



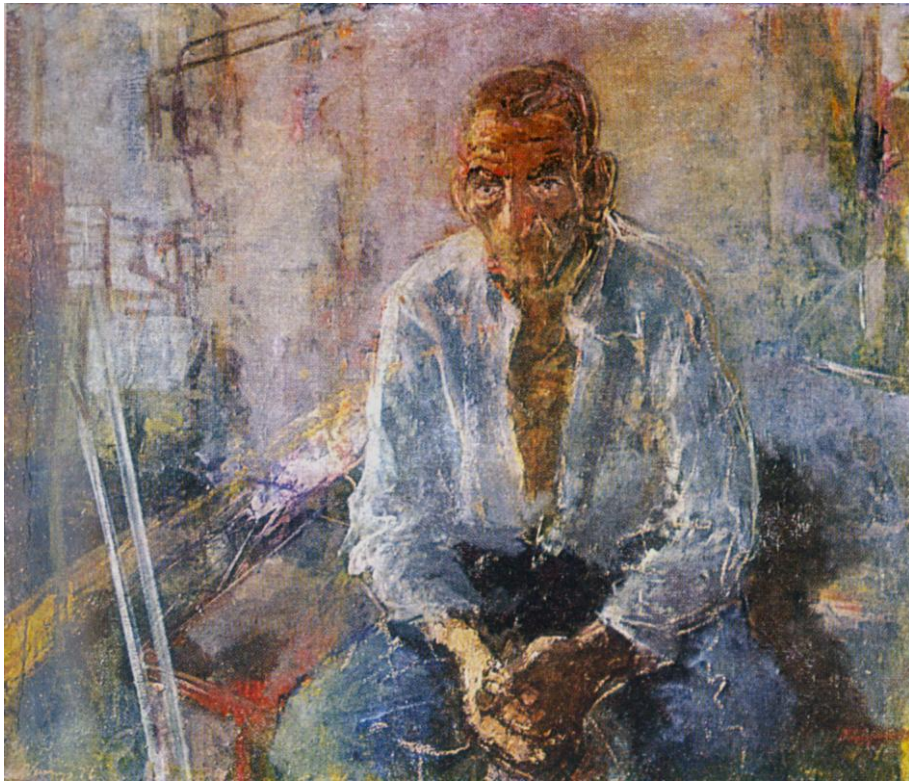
12) František Jiroudek: Česká krajina, 1975, olej, plátno, 200 x 300 cm, Národní galerie v Praze.



13) Karel Souček: Modrá pasáž, 1960-1961, olej, plátno, 216 x 251 cm.

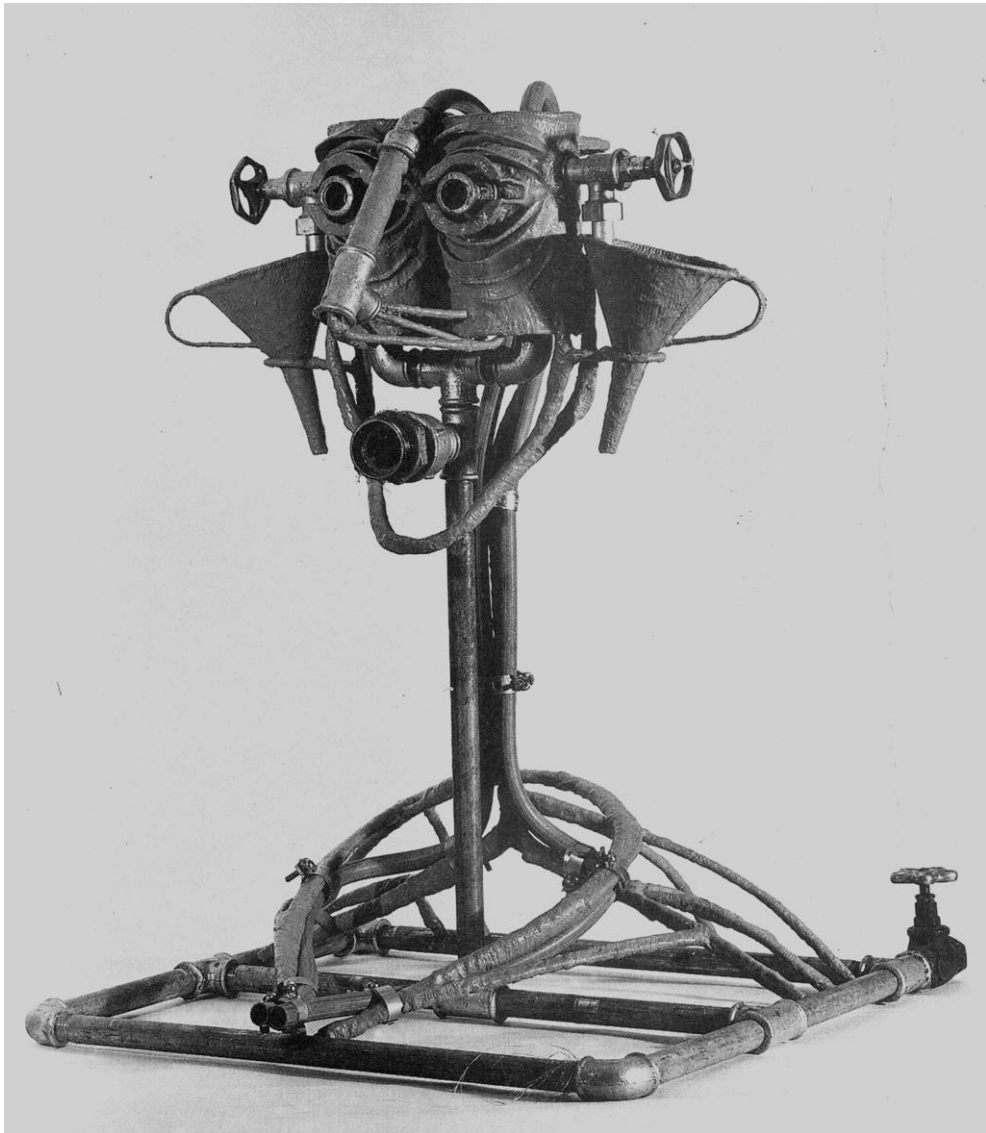


14) Pavel Vavrys: Mydlárna, 1977, olej, 115 x 135 cm.

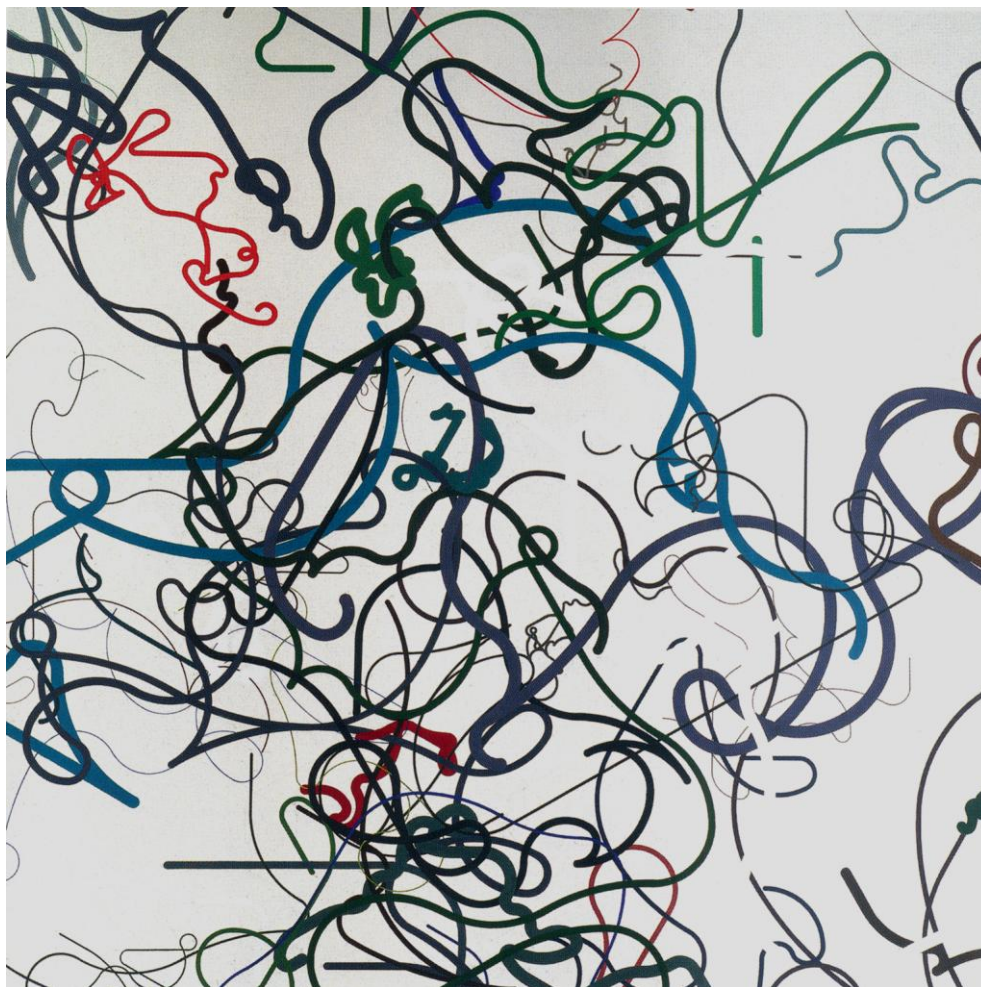


15) Pavel Vavrys: Odpočívající valcář, 1976, olej, 85 x 70 cm, majetek umělce.

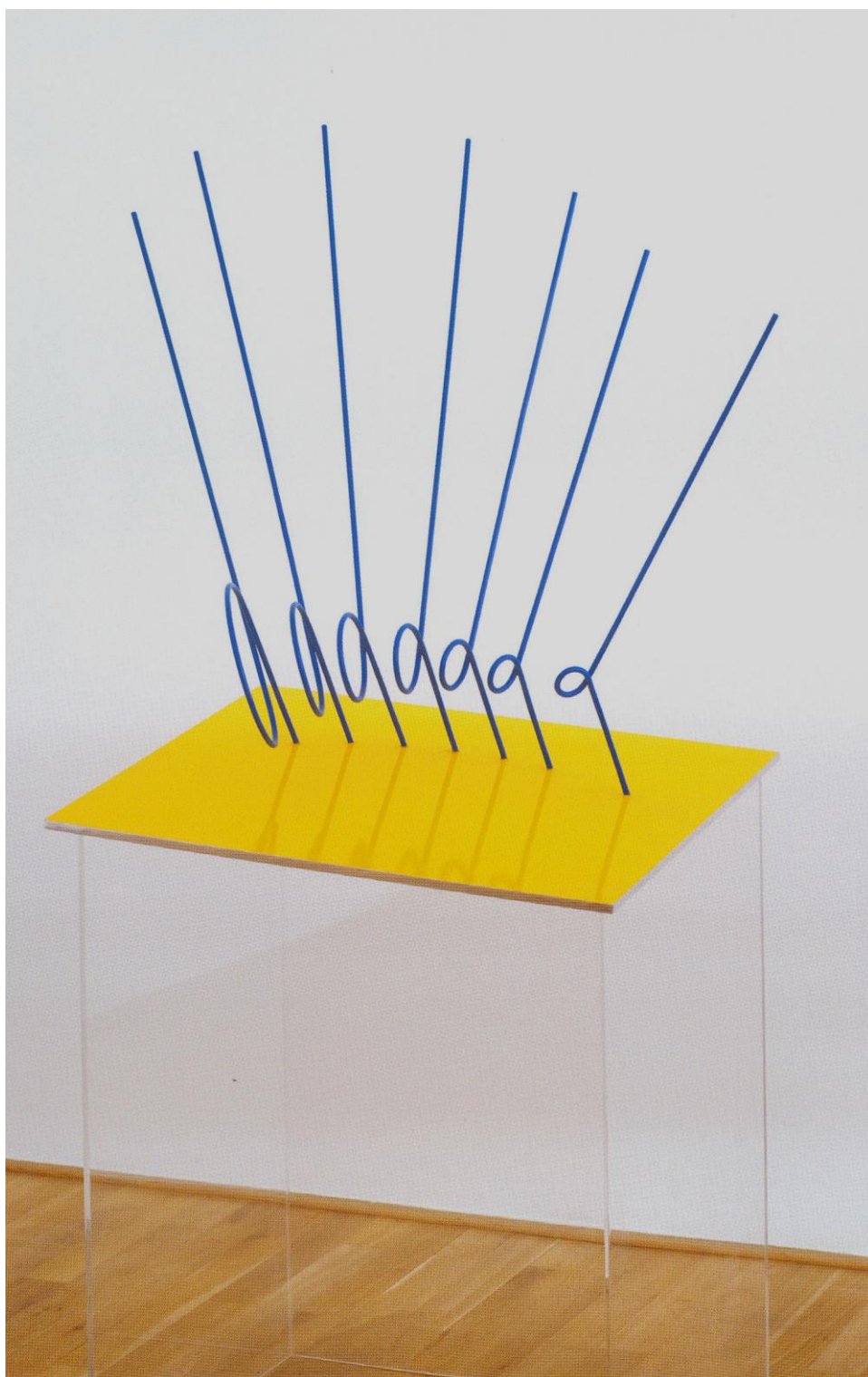
16) Jan Grimm: Houpačky na návsi, 1977, olej, 90 x 120.



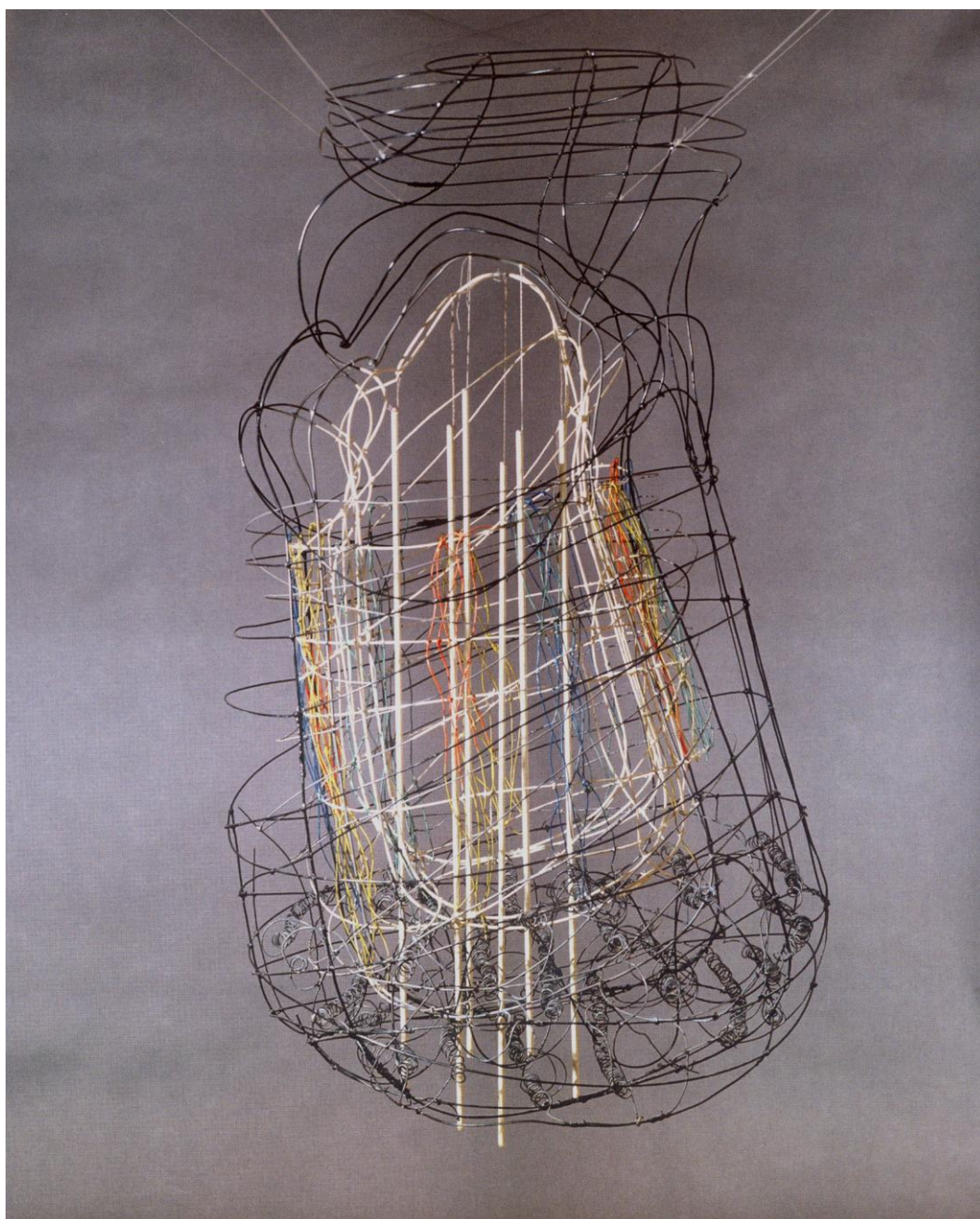
17) Karel Nepraš: Hlava – fontána č. 4, 1983, kovová konstrukce, guma, textil, červený lak, v. 73 cm.



18) Zdeněk Sýkora: Linie č. 20, 1982, olej, plátno, 170 x 170 cm, soukromý majetek.



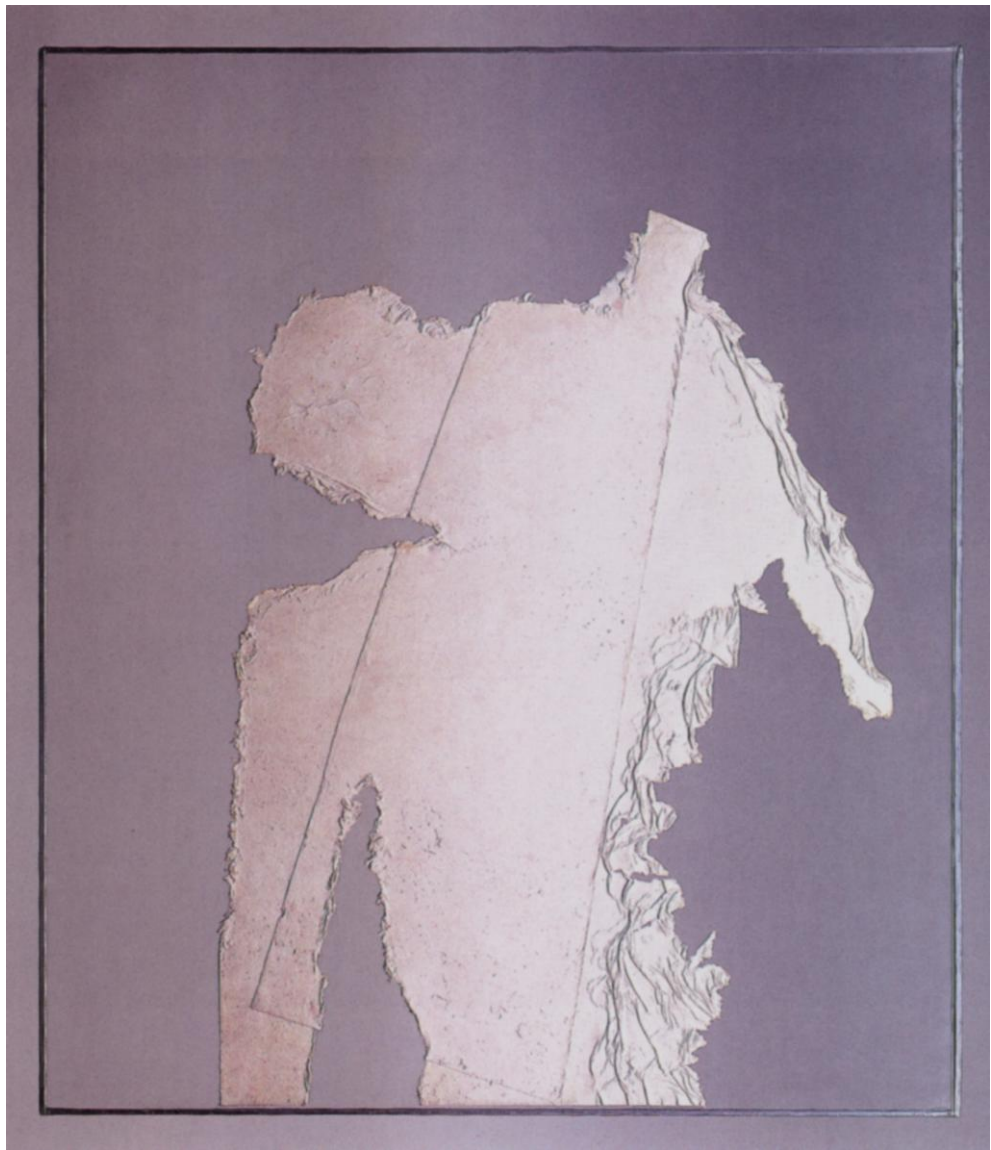
19) Karel Malich: Žlutomodrá plastika, 1968, kovová deska, hliníkové dráty, žlutý a modrý plech, 50,5 x 60 x 76 cm, soukromá sbírka.



- 20) Karel Malich: Světlo ve mě (Pohled do sebe), 1977, galvanizovaný železný drát, hliníkový drát, mosazný drát, hliníkové trubky, nit, lak, 158 x 83 x 85 cm, soukromá sbírka.



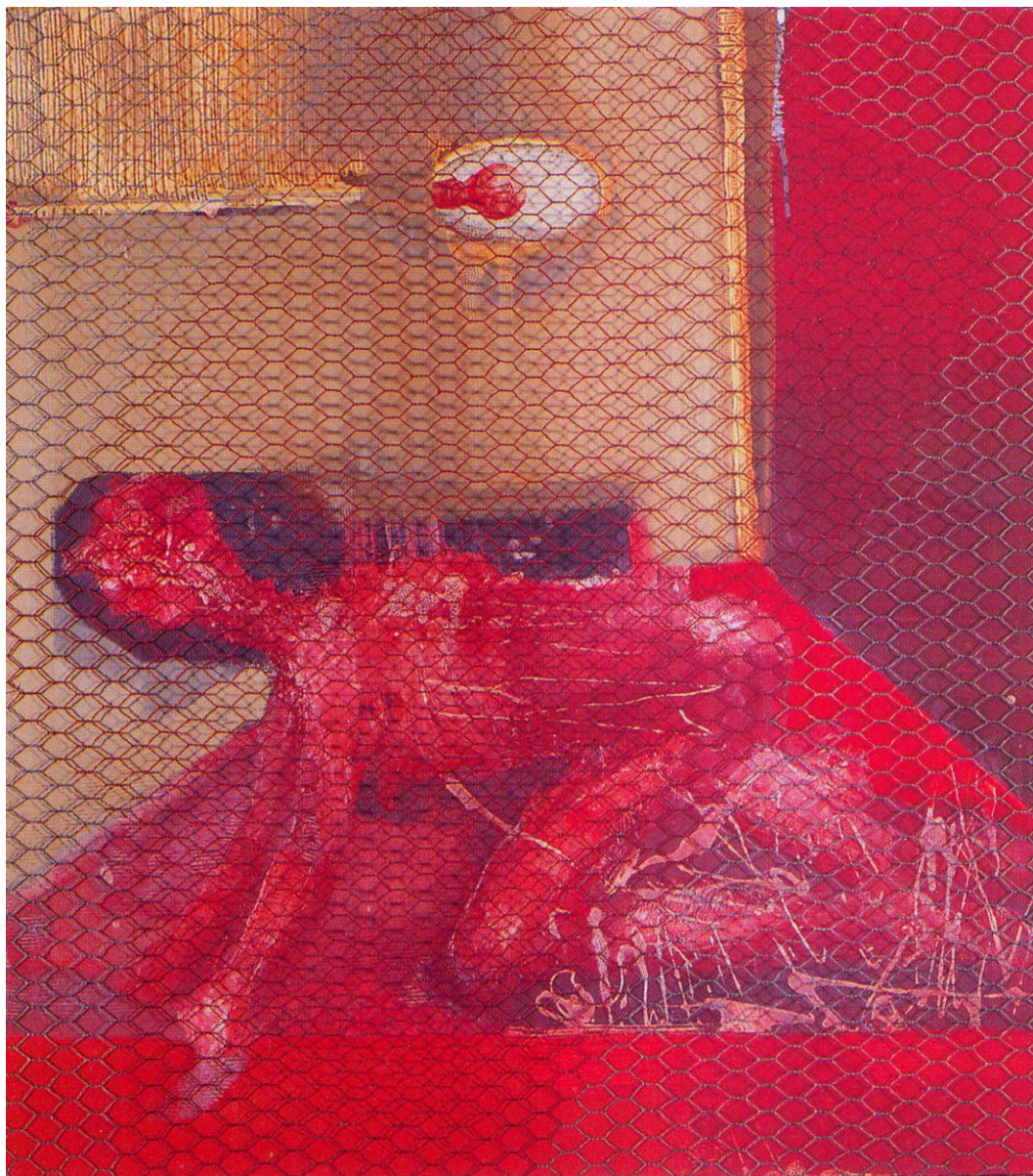
21) Adriena Šimotová: Co zbylo z anděla, 1979-1980, plátno, 175 x 100 cm, soukromá sbírka.



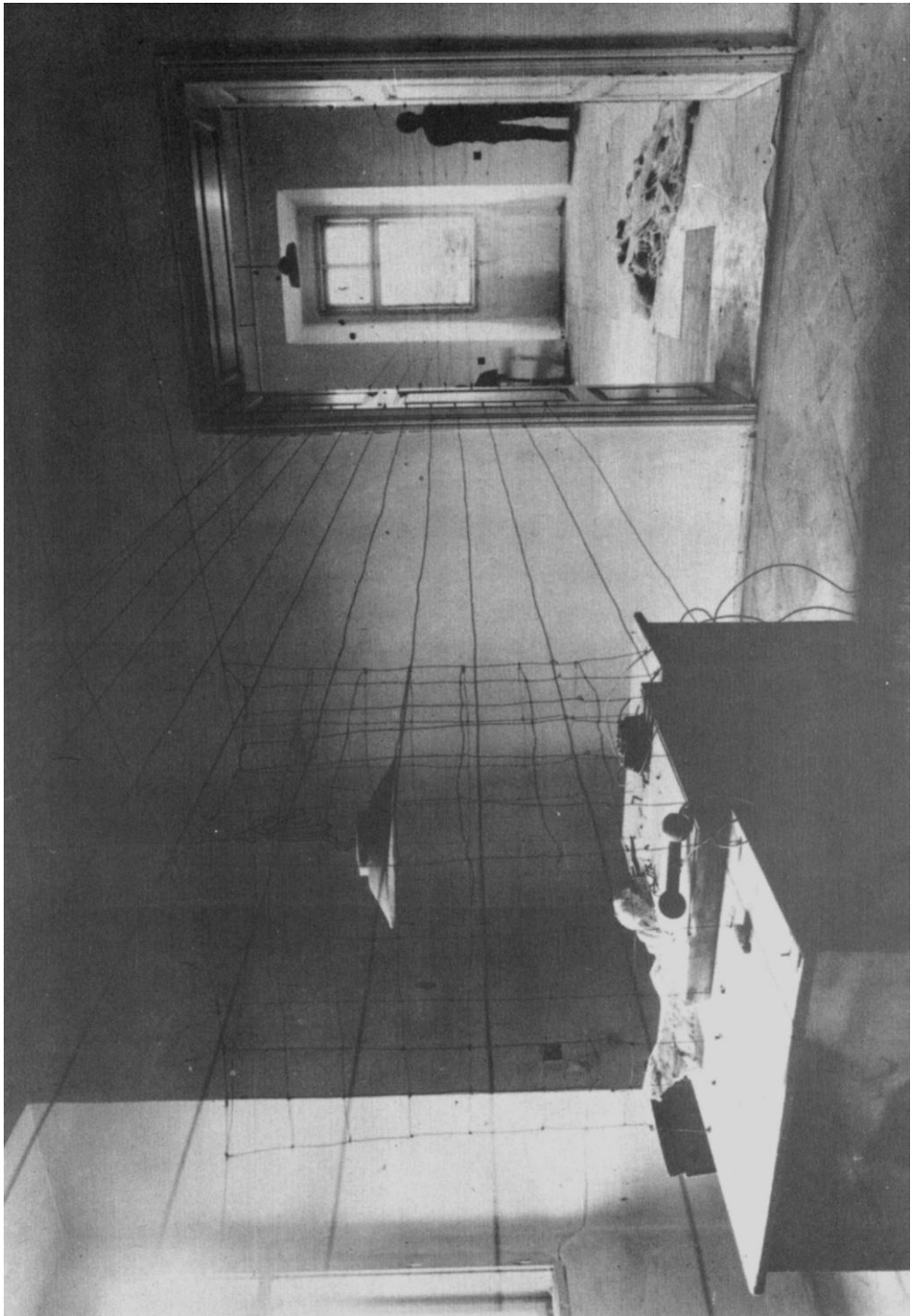
22) Adriena Šimotová: Růžové torzo – Pocta Janu Palachovi, 1980, papír, sklo, olovo,
72 x 60 cm.



23) Ivan Ouhel: Krajina, 1977, olej, překližka, 44,5 x 39,5 cm.



24) Michael Rittstein: Nechci v kleci, 1976, pletivo, email, olej, 100 x 90.



25) Jiří Sozanský – Jiří Novák: Most 81/82, Environment „Proces“ – Šéf, 1981, fotografický záznam instalace.



26) Petr Šembera: Spaní na stromě, Praha duben 1975, fotografický záznam performance.



27) Jiří Hynek Kocman: Réserve pour JHK, 1972, text rytý do plexiskla, 7 x 21 x 7 cm..