

“Czech Art About 1980 as the Field of Cultural Production”

Abstract

This article is concerned with Czech visual arts in the late 1970s and early 1980s. It pays particular attention to so-called “official art”, that is, art sanctioned by the State and the Party, and its institutional basis, the Czech Union of Fine Artists. The author argues that the blurring of the boundary separating the realm of the arts from the realm of politics is the main feature of the official definition of artistic production. In sharp contrast to the official viewpoint, there is 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. When seen through the lens of Pierre Bourdieu’s “field of cultural production”, this fundamental opposition of radically different definitions is a struggle between heteronomous and autonomous principles of hierarchization. The autonomous position of artists of the “Sixties generation”, who were excluded from public artistic life by the post-1968 Communist policy of “normalization”, as well as the different, though related, position of artists of the “Seventies generation”, are analyzed separately in the article. The rise of the Prague Action Art Circle and the Brno Conceptual Art Circle was, the author argues, a symbolic revolution of the 1970s in the field of pure art.

Klíčová slova

normalizace – oficiální umění – neoficiální umění – konceptuální umění – akční umění – generace sedmdesátých let – generace šedesátých let – Pierre Bourdieu

Key words

normalization – official art – unofficial art – conceptual art – action art – generation of the 70s – generation of the 60s – Pierre Bourdieu

Autor je absolventem oborů dějiny umění a historie na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. V současnosti je zaměstnán v redakci časopisu Ateliér, kde také pravidelně publikuje.

pledvina@googlemail.com

ČESKÉ UMĚNÍ KOLEM ROKU 1980 JAKO POLE KULTURNÍ PRODUKCE¹ JOSEF LEDVINA

1 Tento text vychází z diplomové práce autora: Josef LEDVINA, *České umění kolem roku 1980 z pohledu kulturní sociologie*, diplomová práce, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Praze 2010.

2 Pierre BOURDIEU, *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*, Brno: Host 2010. Původně vyšlo jako *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paříž: Éditions du Seuil 1992. Český překlad vychází z druhého, upraveného vydání z roku 1998.

Předmětem naší studie má být, jak název napovídá, české umění kolem roku 1980. Samo časové vymezení se nicméně neobejde bez úvodní poznámky. Spíše než prostě zjistit, co se v té době na české výtvarné scéně dělo, máme v úmyslu toto dění vysvětlit. Náš pohled tak nezbytně bude ve velké míře obrácen dále do minulosti. Tento chronologický regres ovšem musí mít především z čistě praktických důvodů své meze. Jistě by mělo své opodstatnění, pokud bychom na tomto místě rozebírali restrukturu výtvarné scény po „Vítězném únoru“ a pak zase během „politického tání“ šedesátých let. V tomto ohledu nám však nezbyvá, než se spokojit s určitými poukazy v tichosti předpokládajícími předchozí obeznámení s danou problematikou. Druhá část titulu – „jako pole kulturní produkce“ – pak odkazuje k metodologickému prizmatu, jímž se konstelaci domácí výtvarné scény vprostřed normalizačního období pokusíme vysvětlit. Tím je kulturně sociologický model Pierra Bourdieua, nejuceleněji představený v jeho knize *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole* z roku 1992.²

Jestliže první část této publikace věnoval francouzský sociolog detailnímu rozboru konkrétního historického materiálu, jmenovitě dění v oblasti francouzské literární produkce druhé půle devatenáctého století, v části druhé se pokusil založit „vědu o umění“ v maximální obecnosti. Fundament modelu, který tu prezentoval, tvoří koncepce *pole kulturní produkce*. Tu by přitom mělo být možné vztáhnout na sféru literární tvorby, stejně jako na výtvarné umění, nebo třeba na oblast přírodních věd.

3 Bourdieu v této souvislosti hovoří o *mocenském poli*, v jehož rámci svádějí boj aktéři disponující vlastnictvím kapitálu nezbytného k tomu, aby mohli zaujmout dominantní pozici v různých polích (na prvním místě ekonomických a kulturních). Právě v rámci tohoto boje se ustavuje hierarchie různých druhů kapitálu. Výsledkem takto ustavené hierarchie je fakt, že pole kulturní produkce zaujímá podřízenou pozici v rámci mocenského pole. K tomu viz *ibid.*, s. 283-293.

4 *Ibid.*, s. 284.

5 *Ibid.*, s. 305.

6 *Ibid.*, s. 304.

Pole kulturní produkce představuje historicky ustavený sociální mikrosvět, v jehož rámci platí pravidla odlišná od sociálního prostoru mimo něj.³ Jestliže ekonomický kapitál představuje „obecný prostředek ovládnutí“, pole kulturní produkce toto „obecné pravidlo“ převrací na ruby. Otevřeně deklarovaný zájem maximalizovat ekonomický zisk je tu nahrazován otevřeně deklarovaným zájmem žádný zisk nemít.

Podobně jako *prorokování* [...], které podle [Maxe] Webera dokládá svou hodnověrnost tím, že nenabízí žádnou odměnu, tak také kacířské zpřetřhání vazeb s platnými uměleckými tradicemi má své kritérium hodnověrnosti v nezištnosti.⁴

Literární pole (atd.) je pole sil, které působí na všechny, kdo do něho vstupují, a to rozdílně podle pozice, jakou v něm zaujímají (abychom získali dva velmi vzdálené body, je to řekněme pozice autora úspěšných divadelních her a pozice avantgardního básníka), zatímco pole konkurenčních zápasů má sklon toto silové pole zachovávat či transformovat.⁵

Jakákoli pozice tak existuje výhradně ve svém aktuálním i potenciálním situování v rámci struktury pole, jinými slovy „ve struktuře přidělování různých druhů kapitálu (nebo moci), jehož vlastnictví ovlivňuje nabývání specifických zisků (jako literární věhlas), o něž se v poli hraje“.⁶ Prostoru *pozic* pojímanému jako systém objektivních vztahů nadřazenosti či podřízenosti, vzájemné podpory či antagonismu, odpovídá homologicky strukturovaný prostor *postojů* tvořený vedle samotných uměleckých děl také politickými aktivitami, polemickými výstupy, manifesty apod. Přitom vysvětlení uměleckých i politických *postojů* určitého aktéra musíme hledat v jeho *pozici*, která právě zakládá jeho specifické „zájmy“.

Pole kulturní produkce představuje místo střetávání dvou principů hierarchizace: *heteronomního*, hrajícího ve prospěch těch, kdo pole ovládají ekonomicky nebo politicky, a *autonomního*, měnícího komerční

7 *Ibid.*, s. 286.

8 *Ibid.*, s. 294.

9 *Ibid.*, s. 286.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*, s. 299.

úspěch v nepatřičný kompromis se světskou mocí a neúspěch v „doklad božského vyvolení“. Dané kulturní pole je přitom natolik autonomní, nakolik v něm jsou principy vnější hierarchizace podřízeny principům hierarchizace vnitřní:

Čím větší je nezávislost, tím víc je poměr symbolických sil nakloněn výrobcům, kteří jsou nejméně závislí na poptávce, a tím více se projevuje zlom mezi oběma póly pole, to znamená mezi *podpolem zúžené produkce*, kde jsou zákazníci výrobců ostatní výrobci, kteří jsou také jejich přímými konkurenty, a *podpolem velké produkce*, jež je symbolicky vyloučeno a zbaveno důvěry.⁷

Tento střet v rámci pole nevyhnutelně nabývá podoby boje o *definici* ve vlastním smyslu toho slova. Jestliže skalní stoupenec čistého, jakýmkoli ekonomickým či politickým zájmem neposkvřněného umění říká o některých umělcích, že to vlastně nejsou umělci, nebo že to nejsou skuteční umělci, snaží se tímto způsobem vytyčit hranice pole tak, aby odpovídaly jeho zájmům. Právě toto „nahlížení z určitého úhlu pohledu“ představuje zakládající úhel pohledu, jímž je pole určeno jako takové: „nechť sem nevstupuje ten, kdo nemá pohled souhlasný nebo shodný se zakládajícím pohledem pole“.⁸

Účastníky těchto bojů ovšem nepojí vztahy přímé interakce, „spisovatelům či umělcům z protichůdných pólů může být společná nanejvýš jejich účast v boji za prosazení protichůdných definic literární či umělecké produkce“.⁹ Aby Bourdieu zdůraznil základní rozdíl mezi vztahy interakce a strukturálními vztahy konstituujícími pole kulturní produkce, dodává, že držitelé protikladných pozic „se nemusejí nikdy setkat, a dokonce ani metodicky poznat, přesto jsou ve svém postojí hluboce předurčení protikladným vztahem, který je sjednocuje“.¹⁰

„Zápasy o monopol na definici legitimního způsobu kulturní výroby přispívají k nepřetržité obnově důvěry v hru, zájmu o hru a předmět hry [...]“.¹¹ Víra ve hru, již Bourdieu nazývá *illusio*, je tedy produktem těchto bojů, a zároveň jejich nutným předpokladem. Tím, že je hráčův „systém dispozic“ přinejmenším zčásti produktem samotného fungování pole, nabízejí se mu nezbytně v jeho rámci (v rámci jeho pravidel) „objektivní

12 *Ibid.*, s. 302.

13 Srov. Ivan GABAL, „Percepce umění jako element společenské reprodukce života“, *Sociologický časopis*, roč. 24, 1988, č. 2, s. 161–181; Jonathan LOESBERG, „Bourdieu a sociologie estetiky“, *Aluze*, roč. 3, 1999, č. 3–4, s. 207–221; Miroslav DOPITA, „Epistemologie Pierra Bourdieua“, *Filozofia*, roč. 61, 2006, č. 4, s. 309–322; *idem*, *Pierre Bourdieu o umění, výchově a společnosti*, Olomouc: Univerzita Palackého 2007.

možnosti“, jak realizovat vlastní zájmy. Jinými slovy, hráč je tvořen hrou a pro hru, a zároveň tím, jak tuto hru hraje, ji udržuje při životě. Umělec sám ovšem není výhradním zdrojem víry v hodnotu uměleckého díla. Hledat zdroj této hodnoty, potažmo víry v umělce jakožto „nestvořeného tvůrce“ této hodnoty, je třeba v celé sestavě aktérů a institucí *produkčního pole*.

K vytvoření určitého ponětí o kolektivní práci, jejímž je produktem, by bylo potřeba rekonstruovat oběh bezpočetných úvěrových kroků, které probíhají mezi všemi činiteli zaangažovanými v uměleckém poli. Týká se to samozřejmě umělců a všech skupinových výstav, předmluv, prostřednictvím nichž posvěcení autoři posvěcují ty nejmladší, kteří je na oplátku posvěcují jako učitele či hlavní představitele školy, týká se to mecenášů a sběratelů, umělců a kritiků, především avantgardních. Ti jsou potvrzováni tak, že získávají posvěcení od umělců, jichž se zastávají, nebo když objeví či ocení dosud nevýznamné umělce, do nichž investují svoji posvěcující moc.¹²

Naším úmyslem nebylo předložit na tomto místě jakýsi úvod do Bourdieuova sociologického myšlení. Metodologický exkurs jsme omezili na nejnужnější minimum s důrazem na to, co má vztah k následujícímu výkladu. Stejně tak necháváme stranou tradiční diskusi zvolené metody. Model „pole kulturní produkce“ jistě od svého vzniku vyvolal řadu kritických připomínek.¹³ To, že jsme si jej vybrali za své metodologické prizma, neznamená jeho apodiktické přijetí se vším všudy; je to pouze výrazem našeho přesvědčení, že může přispět k pochopení situace české výtvarné scény přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. Zda je toto přesvědčení oprávněné či nic, ukáže až následující výklad. Jinak řečeno, pokoušíme se tu zaujmout stanovisko badatele aplikujícího již vyvinutou metodu; možné teoretické konsekvence takového pokusu, jakkoli mohou být zajímavé, nejsou předmětem této studie.

Co se literatury a pramenů týče, naším hlavním zdrojem byla dobová editní periodika (na prvním místě *Výtvarná kultura*), výstavní katalogy, publikace věnované současnému umění z produkce nakladatelství Odeon

14 K tomu viz „K likvidaci Svazu československých výtvarných umělců“, *Výtvarná práce*, roč. 19, 1971, č. 5, s. 3; „Z jednání Přípravného výboru Svazu českých výtvarných umělců“, *ibid.*, s. 1, 3.

15 Obraz o šíři aktivit SČVU si lze např. udělat ze sjezdové zprávy z roku 1982: „Zpráva o činnosti Svazu českých výtvarných umělců za léta 1977-1982“, *Výtvarná kultura*, roč. 6, 1982, č. 5, s. 5-10.

a výběr ineditních publikací (často prostředkovány polistopadovými edicemi a antologiemi). Práce se sekundární literaturou se víceméně omezila na vytěžování potřebných faktografických údajů.

UMĚLEC / SVAZOVÝ FUNKCIONÁŘ

Také situaci na české výtvarné scéně vprostřed normalizačního období můžeme nahlédnout jako boj o samu definici umělecké tvorby a profese, boj o to, co to má vlastně znamenat „být umělcem“. Na jedné straně stál „oficiální umělec“, tak jak jeho úlohu vytyčují dobová periodika. Jeho protiklad pak exemplárně zastupuje normalizací mimo hru vytlačovaný příslušník „generace šedesátých let“.

Pro proces normalizace v oblasti výtvarného umění měla zásadní význam likvidace původního, vazbou na „obrodný proces“ kompromitovaného Svazu československých výtvarných umělců a jeho nahrazení Svazem českých výtvarných umělců (SČVU).¹⁴ Opět tu měla být jediná státem a Stranou zaštiťovaná instituce, jež by rozhodovala o tom, kdo je a kdo není umělec, co je a co není umění. Pod svou kuratelou za tím účelem měla všechny potřebné instrumenty. Výstavní činnost, umělecká teorie a kritika, udílení cen a stipendií, nákupy uměleckých děl... To, co jinak bývá v kompetenci různých aktérů a institucí, měl přímo spravovat nebo alespoň kontrolovat Svaz.¹⁵ Tomu také odpovídala ona oficiální definice „povolání výtvarník“.

Vzato do důsledků, „socialistický umělec“ neměl s tím, co si dnes na základě modernistické tradice s povoláním umělce spojujeme, takřka nic společného. Žádný poutavý příběh heroické revolty proti pokleslému vkusu většiny; uměleckého velikána z něj dělal trpělivý vzestup po kariérním žebříku. Jeho první příčkou byla evidence při Českém fondu výtvarných umění (ČFVU), jíž v ideálním případě předcházelo příslušné vysokoškolské vzdělání. Již na tomto místě měl kandidát prokázat, že přijal za svá taková kritéria „profesionality“, 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 českých výtvarných

16 K organizaci SČVU viz svazové stanovy „Návrh stanov Svazu českých výtvarných umělců“, *Výtvarná práce*, roč. 19, 1971, č. 5, s. 1-3.

17 O komisích pro spolupráci výtvarníků s architekty viz Jozef SOUKUP, „Problémy spolupráce Svazu a ČFVU“, *Výtvarná kultura*, roč. 1, 1977, č. 3, s. 30-31.

18 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* – Karel SOUČEK, „Tužby se naplnily“, *Rudé právo*, 1978, č. 36, s. 5. Přestože měl Svaz i svůj čistě administrativní aparát, nemůžeme pominout ani organizačně správný náplň činnosti jeho členů. Prostřednictvím „Zpráv o činnosti Svazu za léta 1977-1982“ si kupříkladu umělci stýskají, že je agenda sřpatá s přijímáním nováčků do evidence při ČFVU připravuje o čas na vlastní práci – „Zpráva o činnosti“, s. 9.

umělců, přesněji na jeho Ústředním výboru (ÚV SČVU), zda jeho členové dotyčného přijmou mezi sebe – do tisícovky vyvolených, jež v úzké „součinnosti se stranickými a státními orgány“ určuje, jak vlastně má umění v socialistické společnosti vypadat.¹⁶ 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.¹⁷

Život umělce má se tak 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* – 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.¹⁸ Marně bychom se pokoušeli vysvětlit jeho postavení 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 galerie). Odtud charakteristická monotónní rétorika vděku („Jsme si plně vědomi, že úspěšný rozvoj výtvarného umění byl nerozlučně sřpat s nebyvalými

19 „Zpráva o činnosti“, s. 5.

20 *Ibid.*, s. 10.

21 Zdeněk ČUBRDA, Miloš Axman, Praha: Odeon 1988, s. 191-192.

22 Takové seznamy jsou především nezbytnou součástí edice reprezentativních monografií *Umělecké profily* z produkce nakladatelství Odeon. Užitečnou pomůckou i výmluvným svědectvím o tom, jaká důležitost byla takovým oceněním přikládána, je *Přehled výtvarných umělců. Nositelé čestného titulu národní a zasloužilý umělec, řádů, státních vyznamenání a cen*, Praha: Svaz českých výtvarných umělců 1988.

podmínkami a soustavnou péčí naší strany a socialistického státu [...]“¹⁹ a oddané služby („Vy kročme směle pod vedením Komunistické strany Československa [...] k dalším cílům budování vyspělé socialistické společnosti v naší krásné vlasti [...]“).²⁰

K pomyslnému „ideálnímu typu“ se v tomto směru přiblížil člen ÚV SČVU a rektor Akademie výtvarných umění 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 umělec. ²¹

Stranické, státní a umělecké tvoří tu 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 Součkoví, ale o „národním umělci prof. Karlu Součkoví“, nebo ještě lépe o „předsedovi SČVU, národním umělci prof. Karlu Součkoví“. Stejně tak v závěru reprezentativních monografií nikdy nechybí úplný výčet všech titulů a cen, jež si příslušný autor „vysloužil“.²²

PROBLEMATIKA MLADÝCH

Svrchu nastíněné pojetí umělecké profese ovšem také předpokládá zásadně odlišný přístup k „problematice nástupnictví“. V rámci vysoce autonomizovaného *sub-pole omezené kulturní produkce* dochází podle Bourdieua k nástupu nové generace působením strukturální opozice: proti uznávanému a ceněnému klasikovi tu stojí jeho novopečný avantgardní vyzyvatel. Druhý je obvykle prost nejen heteronomního, ekonomického či politického kapitálu, ale především specifického symbolického kapitálu, díky němuž by byl „poznán a uznán“ jako umělec. Postavení avantgardního klasika tak může zpochybnit jedině tak, že jej nařkne z odcizení se vlastním původním principům, z toho, že podlehl svodům mamonu, že se z něj stal sběratel funkcí, cen a titulů apod. Právě prostřednictvím této své absolutní čistoty, často militantně hájené jako absolutní hodnoty samé o sobě, buduje novic svou pozici v poli, a právě ta mu získává počáteční uznání a respekt mezi jeho avantgardními souputníky. V prostoru uměleckých postojů bere toto vymezení se vůči zprofanovanému, zkomercializovanému, z vulgarizovanému často formu deklaratorního vzpurného gesta zavržení a odmítnutí. Odtud důležitá úloha manifestů, jež se zhusta 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*.²³

Takový „revoluční“ nástup mladé generace je ovšem s onou oficiální definicí výtvarnické profese zjevně velmi 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 otevřeně deklaroval zbytečnost sebe sama. V organizaci, jež měla zajišťovat jednotu a kontinuitu socialistické výtvarné kultury v její poslušnosti vůči 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,

24 „Zpráva o činnosti“, s. 7.

25 Dušan KONEČNÝ, „Expresivní realismus našich mladých výtvarníků“, *Výtvarná kultura*, roč. 6, 1982, č. 5, s. 4.

26 „Zpráva o činnosti“, s. 7.

27 Milan VAŠÍČEK, „Tvůrčí pobyty mladých“, *Výtvarná kultura*, roč. 4, 1980, č. 2, s. 49.

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.²⁴

Takto vytyčuje Ústřední výbor ve „Zprávě o činnosti za léta 1977–1982“ svůj program práce s výtvarným dorostem. Žádná revoluce, ale trpělivé zaučování. 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 případné 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.“²⁵ Mládí je ze své podstaty časem nejistoty, hledání, pokusů, a to vše nevyhnutelně doprovázejí omyly, nezmary, 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 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. Ceny jsou ideálním pedagogickým instrumentem, ať jde o výroční ceny SČVU a ČFVU pro mladé umělce do třiceti pěti 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“.²⁶ Pro druhý cyklus takových stipendijních pobytů v roce 1979 bylo vybráno padesát pět mladých autorů „na základě vspělosti díla posuzovaného zejména podle prací, které umělci předložili pro výstavu k 30. výročí Února“.²⁷

28 *Mladí výtvarní umělci k XI. světovému festivalu mládeže a studentstva v Havaně* (kat. výst.), Praha: Mánes 1978; *Nová tvorba mladých výtvarných umělců* (kat. výst.), Praha: Mánes 1981; Dušan KONEČNÝ, *Mladí čeští malíři*, Praha: Odeon 1978; Karel HOLUB, *Mladí čeští sochaři*, Praha: Odeon 1978; Simona HOŠKOVÁ, *Mladá kresba*, Praha: Odeon 1984.

29 Jindřich CHALUPECKÝ, „Příběh Evy Kmentové“ (1980), in: *Na hranicích umění*, Mnichov: Arkýř 1987, s. 123.

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* apod. – stejně jako separovaná rubrika ve *Výtvarné kultuře* nebo oddělené odeonské tituly – *Mladí čeští malíři*, *Mladí čeští sochaři*, *Mladá kresba* apod.²⁸ Mladí se musí zacvičit, uvědomit si své povinnosti, svou odpovědnost, aby pak mohli zprvu jako řadoví členové Svazu, později z pozice vyšších svazových funkcionářů přejímat odpovědnost za zdárný rozvoj socialistické výtvarné kultury.

GENERACE ŠEDESÁTÝCH LET

Kdo byl umělec – nahlédnuto z druhé strany barikády? Nejlepší představu si o tom můžeme udělat z textů mluvčího „zakázané generace“ šedesátých let, Jindřicha Chalupického.

Nemožnost vystavovat a 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.²⁹

30 Jindřich CHALUPECKÝ, „Dílo a oběť“ (1978), in: *Cestou necestou*, Jinočany: H&H 1999, s. 246–254.

31 BOURDIEU, *Pravidla*, s. 284.

32 *Aktuální tendence českého umění. Obrazy sochy, grafika* (kat. výst.), Praha 1966; *L'art tchèque actuel* (kat. výst.), Paříž: Galerie Renault-Élisées 1969.

Jindřich Chalupický 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 pak Chalupický tento postoj dovedl do krajnosti.³⁰ Cituje jednu kritickou, teoretickou, filosofickou či uměleckou 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. Stát se „opravdovým umělcem“ znamená také stát se „obětí“.

Taková definice umělecké tvorby charakterizuje podle Bourdieua právě ten nejautonomnější pól uměleckého pole. Věnovat se tvorbě za účelem vlastního obohacení je nepřipustné, stejně jako dychtit po oficiálních počtech ve formě nejrůznějších titulů, cen, diplomů a řádů. To, co jinde znamená selhání, je právě v tomto relativně autonomním světě dokladem „božského vyvolení“. Umění a náboženství má vždy přítom k sobě v Chalupického textech nápadně blízko. Spíše než kněz hlásající pravověří nějaké institucionalizované církve, je pro něj autentický umělec prorok, či ještě lépe heretik vnášející nejistotu do světa ustálených pravd. Stačí připomenout roli, kterou hraje v Bourdieuově modelu opozice mezi úspěchem kompromitovanou *ortodoxií* a *herezí*, jež „dokládá svou hodnověrnost tím, že nenabízí žádnou odměnu“.³¹

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 Adriana Šimotová *Aktuální tendence českého umění* na výstavě konané u příležitosti pražského kongresu Mezinárodní asociace výtvarných kritiků (AICA). O tři roky později, stále ještě před nástupem normalizace, ukázala náročnému pařížskému publiku víceméně táž sestava umělců, jak vypadá *L'art tchèque actuel*.³² Po „převratu“ ve Svazu

33 K sjezdu Československých výtvarných umělců viz Marie PLATOVSKÁ – Rostislav ŠVÁCHA, *Dějiny českého výtvarného umění 1958-2000*, Praha: Academia 2007, s. 26.

34 Parafrazujeme tu jazyk dobových „zúčtovacích textů“ typu [Red.], „Umění a život“, *Výtvarná kultura*, roč. 1, 1977, č. 1, s. 6-25.

35 BOURDIEU, *Pravidla*, s. 290.

36 Jindřich CHALUPECKÝ, „Osudy jedné generace“ (1972), in: *Cestou necestou*, s. 153-161.

československých umělců v roce 1964 dokonce někteří z nich – například Kolíbal se tehdy dostal do vedení sekce „malířství, sochařství, grafika“ – zasedli ve svazových funkcích.³³ Na konci šedesátých 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 „zpuštěné napodobitele kapitalistických módních výstřelků“ mimo hru.³⁴

Generace šedesátých let tak spíše než že by svou „*splendid isolation*“ vyzdvihovala – jako nejvyšší ctnost proti neřestem starších, úspěchem kompromitovaných kolegů – byla do této izolace normalizací „nemilosrdně vržena“. A v této nové situaci přichází na řadu „kolektivní kapitál tvořený zvláštními tradicemi“,³⁵ ožívají s novou intenzitou vzpomínky na umělecké mučedníky, od prokletých básníků po bezprostřednější domácí vzory.

Krátce po nástupu normalizace se Jindřich Chalupický rozepsal o „Osudech jedné generace“.³⁶ Vladimír Boudník, Mikuláš Medek, Jiří Balcar – tyto tři umělce spojuje jediné: předčasná smrt, a tu Chalupický 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 spíš právě proto být opravdovým uměleckým géniem: stačí si přeci vzpomenout na Baudelaira nebo Boudníka.

Izolace generace šedesátých let ovšem nebyla tak absolutní, jak by se mohlo z její svrchu nastíněné sebe prezentace zdát. 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

37 K těmto zakázkám viz Stanislav KOLÍBAL, *Stanislav Kolíbal. Retrospektiva* (kat. výst.), Praha: Národní galerie v Praze 1997.

38 Vladimír HOLAN, *Nokturnál*, Praha: Odeon 1980.

39 *Výtvarní umělci k 35. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou* (kat. výst.), Praha: Svaz Československých výtvarných umělců 1980; *Kresby* (kat. výst.), Rychnov nad Kněžnou: Zámek Rychnov nad Kněžnou 1980.

40 Karel SRP, *Adriena Šimotová. Koláže, objekty, kresby*, Praha: Jazzová sekce 1979; *idem, Karel Malich. Vědomí a kosmické energie*, Praha: Jazzová sekce 1982; *idem, Eva Kmentová. Kresby a plastiky*, Praha: Jazzová sekce 1980; *idem, Stanislav Kolíbal. Mezi prostorem a plochou*, Praha: Jazzová sekce 1980; *idem, Hugo Demartini. Modely*, Praha: Jazzová sekce 1983.

plastické dekorativní zdi pro Československé kulturní středisko ve východním Berlíně.³⁷ Kresby Adrieny Šimotové se v roce 1980 objevily jako ilustrační doprovod osmého svazku sebraných spisů Vladimíra Holana.³⁸ Téhož roku „zabloudilo“ jedno dílo Aleny Kučerové mezi tři a půl tisíce exponátů výstavy *Výtvarní umělci k 35. výročí osvobození Československa 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.³⁹ 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 věnována klasikům šedesátých let – Šimotové, Malichovi, Kmentové, Kolíbalovi, Demartinimu a dalším.⁴⁰

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 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 s „umělcem – obětí“ postupně ztrácel.

ÚSTŘEDNÍ VÝBOR

Proti „oficiálnímu umělci“ jsme postavili „umělce neoficiálního“ z řad příslušníků generace šedesátých let. Zdá se tedy, že tu máme co dělat s tradiční dichotomií oficiální / neoficiální. Na jedné straně stojí stranický odborník ve věcech výtvarné tvorby systematicky zdolávající příčky svazového, poťazmo stranického kariérního řádu, na straně druhé

41 Seznam členů ÚV SČVU zvolených v roce 1977 na druhém sjezdu viz „II. sjezd Svazu českých výtvarných umělců“, *Výtvarná kultura*, roč. 1, 1977, č. 3, příloha *Kronika*, nestr.

42 O Zábranském viz Jiří M. BOHÁČ, *Adolf Zábranský*, Praha: Odeon 1985.

43 *Ibid.*, s. 54. Opatrné kritické výhrady k Zábranského tvorbě zaznívaly už od konce padesátých let. Srov. Václav FORMÁNEK, „Skupina 58“, *Výtvarné umění*, roč. 8, 1958, č. 10, s. 452.

umělec věrný i za cenu hmotného strádání svému ryze uměleckému poslání. Věc byla ovšem o poznání komplikovanější. Jistě můžeme stanovit nějakou hranici, za níž začne „oficiálně“, a jí se pak řídit. Jako nejsmyslnější se tu může jevit například členství ve Svazu. Vlastnictví členské legitimace ovšem na druhou stranu zdaleka nezaručovalo bezpodmínečné přijetí oné oficiální definice výtvarné profese. Dokonce i ve vrcholném svazovém orgánu se setkáme s postoji víceméně protikladnými, i tam probíhal tichý boj heteronomie versus autonomie. Pro ilustraci se stačí podívat na profesní životopisy dvou členů ÚV SČVU z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let – Adolfa Zábranského a Františka Grosse.⁴¹

Pro nenápadného ilustrátora dětských knih Adolfa Zábranského znamenal „Vítězný únor“ nový začátek umělecké kariéry.⁴² 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 Komunistické straně Československa, představoval Zábranský tehdy nový typ socialistického umělce *par excellence*. V šedesátých letech ovšem získaly slovy Jiřího M. Boháče postupně navrch „tendence v našem výtvarném životě, které nijak nepřály Zábranskému s jeho realismem“.⁴³ Strana tehdy opustila našeho umělce, a jestliže ona nestála o jeho angažovaná díla, nestál o ně nikdo. Pravidla hry se změnila, angažovanost umělce již nedělala. Podle těch nových, v nichž stály v popředí pojmy tvůrčí svobody a nezávislosti, přestával být Adolf Zábranský „opravdovým umělcem“. Vstup spřátelených vojsk a následnou konsolidaci tak vnímal jako příležitost vrátit také umění jeho socialistický či ještě lépe stranický ráz. Zábranský přispívá svým dílem k tomuto procesu z pozice předsedy výtvarné rady ministra kultury ČSR i jako člen přípravného výboru nově zakládaného SČVU. Hned v roce 1971 obdržel titul národní umělec, jeho kariéra dostala nový impuls. Až do svého skonu v roce 1981 pracoval na *Revolučních tradicích československého lidu*, díle, jímž se víceméně otevřeně hlásí ke své původní přísné estetice padesátých let. Tento cyklus kartonů, původně určený k převedení do média nástěnné malby,

44 BOHÁČ, Záborský, s. 56.

45 K Františku Grossovi viz Eva PETROVÁ, *František Gross*, Praha: Vltavín 2004.

46 Citace z rozhovoru Jaromíra Pelce s Františkem Grosse. Jaromír PELC – Karel SÝS, *Návštěvy v ateliérech*, Praha: Odeon 1981, s. 31.

47 K této výstavě viz PETROVÁ, *Gross*, s. 164.

48 „Anketa Krajina dnes“, *Výtvarné umění*, roč. 18, 1970, č. 24, s. 3.

představuje onen oficiální obraz dějinné teleologie, jež od husitství přes selské bouře a prvorepublikové dělnické stávkové nalézají své nutné vyústění ve vítězství pracujícího lidu v *Únoru 48*, jak se také nazývá poslední epizoda této revoluční epopoje. Autorovým želem nerealizovaným úmyslem bylo dle svědectví Boháče doplnit ji o „vyjádření roku 1968 a pak dalších událostí ze sedmdesátých let a zejména z konsolidačního procesu v naší společnosti“.⁴⁴

Stejně jako u Záborského – oba se ostatně narodili v roce 1909 – začíná Grossova umělecká dráha ještě před druhou světovou válkou.⁴⁵ Tím ovšem veškerá podobnost končí. Zatímco z prvního se stal nenápadný ilustrátor, druhého přitahoval barvitý život avantgardního umělce. Pokoušel se navázat kontakt s Nezvalovou Surrealistickou skupinou, vykonal nezbytnou pouť do Paříže, tehdejší Mekky moderního umění. Během války patřil ke společenství mladých umělců označovaných jako Skupina 42, po válce stal se oddaným a bezvýhradným stoupencem politiky KSČ. Svá politická stanoviska se snažil sladit se svými postoji uměleckými. Ještě po dvaceti letech vzpomínal na to, s jakými obtížemi se potýkal, když měl malovat „tradiční krajinu s iluzivním prostorem“: „Byl to úkol téměř nespelnitelný a málem jsem na něm ztroskotal.“⁴⁶ 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 výzor se vzdal, jakmile to bylo možné. Šedesátá léta mu rozhodně nebyla obdobím bezradnosti, kdy by nevěděl, co se po něm vlastně chce. Pln energie se vrátil k avantgardnímu experimentování. V polovině šedesátých let mu připravil prorok uměleckého novátorství Jindřich Chalupěcký výstavu ve svém svatostánku mladého umění, Galerii Václava Špály.⁴⁷

Nic nebylo Grossovi vzdálenější nežli představa, že by tu mělo být jen jedno správné socialistické umění. V jedné anketě z roku 1970 pravil: „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.“⁴⁸ Takové avantgardní volnomyšlenkářství však

49 PELC - SÝS, *Návštěvy*, s. 31. Příkladem Grossových tradičnějších kreseb určených oficiální objednavce může být *Velkozakladač*, industriální krajina vystavená v roce 1980 na výstavě k třicátému pátému výročí osvobození. Viz Bohumír MRÁZ, „Česká krajinomalba na přehledce čs. umění 1980“, *Výtvarná kultura*, roč. 4, 1980, č. 5, s. 19-25.

50 Na mysl tu mám mladší umělce, z nichž se později většina stala členy Volného sdružení 12/15.

zjevně v šedesátých letech bylo možné smířit s jistým druhem oficiálního uznání. V roce 1964 reprezentoval František Gross Československo na třicátém druhém benátském bienále, rok na to se stal zaslužitým umělcem. Posrpnový konsolidační proces mu zjevně nemohl nic podstatného přinést.

Přestože část jeho předešlé produkce koketovala s nyní odsuzovaným samoučelným experimentátorstvím, byl 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 výtvarník. František Gross v tomto směru nekladl odpor. Když bylo třeba, namaloval dílo blízké oněm tradičnějším krajinářským kresbám pounorového období, 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“.⁴⁹

GENERACE SEDMDESÁTÝCH LET

Přesuňme se nyní z Ústředního výboru Svazu zpět k autonomnímu pólu uměleckého pole. Zmínili jsme již o instituci permanentní revoluce, která dle modelu *Pravidel umění* stojí za střídáním uměleckých generací v subpoli omezené produkce. Pokusíme-li se však najít období této instituce na výtvarné scéně normalizačního Československa, ukážou se zdejší poměry oproti Bourdieuově modelové situaci o poznání komplikovanější.

Generace šedesátých let nemohla být napadena mladou generací za zpronevěření se svým původním ideálům prostě proto, že se jim nezpronevěřila a vzhledem k tlaku odpovědných orgánů ani zpronevěřit nemohla. To se také projevilo v postavení okruhu mladších umělců generace sedmdesátých let.⁵⁰ V jejich případě může být jen těžko řeč

51 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. Dilo. Takto pojímaná kategorie „oficiální umělec“ nás však ve svém důsledku zbavuje možnosti rozlišovat mezi pozicí Ivana Ouhela a Adolfa Záborského. Tereza PETIŠKOVÁ, „Oficiální umění sedmdesátých a osmdesátých let“, in: PLATOVSKÁ - ŠVÁCHA, *Dějiny*, s. 454.

52 *Umění mladých. Přehledka současného českého výtvarného umění mladých k 30. výročí založení Mezinárodního svazu studentstva* (kat. výst.), Praha 1976. Výstavy k třicátému pátému výročí osvobození se zúčastnili Michael Rittstein, Kurt Gebauer a Josef Mžyk: *Výtvarní umělci k 35. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou* (kat. výst.), Praha 1980. V knize *Mladí čeští malíři* najdeme Rittsteina, Sozanského, Sopka a Ouhela: KONEČNÝ, *Mladí čeští malíři*. O Ouhelovi vyšel v roce 1980 článek ve *Výtvarné kultuře*: Simona HOŠKOVÁ, „Příroda v tvorbě Ivana Ouhela“, *Výtvarná kultura*, roč. 4, 1980, č. 6, s. 45-46.

53 Blahoslav ČERNÝ, „Vyznání, konfrontace a výhledy. Na okraj přehlídky *Umění vítězného lidu*“, *Tvorba*, 1978, č. 17, s. 6.

o nějakém „uvržení do izolace“. V době, kdy se rozhodovalo o kariéře příslušníků „generace sedmdesátých let“, 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, jejichž přitažlivost spočívala především v onom „kolektivním kapitálu specifických tradic“, v možnosti stát se pravým, autentickým, jen sobě věrným umělcem. Michael Rittstein, Ivan Ouhel, Jiří Sozanský nebo Kurt 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“.51

Mezi účastníky „výstavy mladých“ pořádané v roce 1976 u příležitosti třicátého výročí založení Mezinárodního svazu studentstva bychom vedle předsedy svazové komise pro práci s mladými umělci Jana Grimma našli i Václava Bláhu, Kurta Gebauera, Josefa Mžyka, Michaela Rittsteina a Jiřího Sozanského. Generace osmdesátých let nebyla vyloučena ani z mamutích celostátních přehlídek výtvarné tvorby, ani z reprezentativních odeonských publikací, ani ze stránek *Výtvarné kultury*.52 Takového Michaela Rittsteina hodnotila kritika venkoncem pozitivně. Když Blahoslav Černý recenzoval v roce 1978 výstavu *Umění vítězného lidu*, neopomněl vyzdvihnout právě jeho jako „prokazatelnou naději současného malířství“. V Rittsteinových *Dětech věrejška* dokonce viděl „dynamickou evokaci ze světa unavených a ponížených“, navazující „na nejlepší tradice sociální malby v době mezi světovými válkami“.53

54 *Obrazy. Bláha, Novák, Ouhel, Pavlík, Rittstein, Sozanský* (kat. výst.), Karlovy Vary: Galerie umění Karlovy Vary 1981.

55 Dušan KONEČNÝ, „Ohlídnutí za rokem 1981 v naší výtvarné kultuře“, *Tvorba*, 3. února 1982, č. 5, s. 8–9.

56 Marie A. ČERNÁ, *Kresba, grafika. Hvězda 1981* (kat. výst.), Praha 1981.

57 K výstavě v Mikrobiologickém ústavu viz Marcela PÁNKOVÁ, „Než bilo 12/15. S Petrem Pavlíkem hovoří Marcela Pánková“, in: Milena SLAVICKÁ – Marcela PÁNKOVÁ, „Zakázané umění II“, *Výtvarné umění*, 1996, č. 1–2, s. 103.

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.⁵⁴ 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“.⁵⁵ Opatrnější by jistě byl v případě výstavy kresby a grafiky, kterou v institucionálním pološeru hájenky v oboře *Hvězda* téhož roku zorganizovala Marie A. Černá. 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“.⁵⁶ Implicitně tak vlastně tuto generaci sedmdesátých let postavila proti „neautentické“, protože „služebné“, na politickou objednávku produkované umělecké produkci zbytku „výtvarné fronty“.

Jestliže obě tyto akce dobehly víceméně nerušeně až do konce, *Konfrontaci* v pražském Mikrobiologickém ústavu předčasně ukončil cenzurní zásah.⁵⁷ 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 zkompromitovaní minulostí osmašedesátého roku, měli čisté konto, a proto se domnívali, že jim Svaz vyjde vstříc.“ Zpočátku byli naivně důvěřiví: „Odvolovali se na krásná slova funkcionářů, požadovali stipendia, ateliéry, vlastní výstavy, pozornost kritiky a podobně.“ Kroutvor se pak zmiňuje o „pokusu“ 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“.58

Generace sedmdesátých let byla vystavena tlaku ze 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 takové Adrieny Šimotové nebo Karla Malicha v *sub-poli omezené produkce* byla tak vlastně díky „konsolidačnímu procesu“ nebývale silná. Z těch, kdo byli s trochou nadsázky na dobré cestě stát se zasloužilými a národními umělci, se najednou stali znovu „umělci prokletí“. Bourdieuova vertikální opozice mezi konsekrovanou avantgardou a avantgardními heretiky se nemohla v této situaci 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 „uvrzeni do izolace“, jen relativní. Michaelu Rittsteinovi, Ivanu Ouhelovi i Jiřímu Sozanskému mohly být na přelomu sedmdesátých let vytýkány „nepatřičné kompromisy se světskou mocí“ pořád snáze než jí.

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“, spíše než jako konkurenty, vůči nimž je nutné se vymezit.59

Ve jménu „autenticity a vážného zaujetí“ mohli Bláha, Ouhel, Rittstein,

60 *Ibid.*

61 Parafrazujeme tu jazyk dobových textů typu Dušan KONEČNÝ, „Naše umění slouží zájmům lidu a socialismu“, *Výtvarná kultura*, roč. 6, 1982, č. 5, s. 4-17. Přetištěno ve zkrácené podobě v Jirí ŠEVČÍK - Pavlína MORGANOVÁ - Dagmar DUŠKOVÁ (eds.), *České umění 1938-1989. Programy, kritické texty, dokumenty*; Praha: Academia 2001, s. 394-397.

62 Základní informace k pražským akčním umělcům viz Karel SRP, *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch* (kat. výst.), Praha: Galerie hlavního města Prahy 1998.

Sozanský a další věst svou symbolickou revoluci proti „arogantnímu a všemocnému Svazu umělců“,60 těžko však proti Adrieně Šimotové nebo Karlu Malichovi s Jindřichem Chalupěckým, teoretikem „uměleckého mučednictví“ par excellence, v čele.

PRAŽSKÝ BODY-ART A BRNĚNSKÝ KONCEPT

V jistém ohledu úspěšnou symbolickou revoluci ve vztahu ke generaci šedesátých let představovali spíše pražští body-artisté a brněnský konceptuální okruh. Nahlíženo oficiální optikou, byli příslušníci generace šedesátých let „pravicovými oportunisty“, nepřáteli socialistické kultury, původci 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.⁶¹ Obě skupiny se však stále ocitaly v zorném poli svazových funkcionářů, Svaz v nich poznával možná sice „zvrácené“, přeci však v konečném důsledku „umělce“. Pražští body-artisté a brněnští konceptualisté se ovšem za umělce pokládali, a přitom z tohoto zorného pole takřka bezvýtku 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 apod. 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. Umělci z obou okruhů přitom konzistentně zastávali určitý, za železnou oponou aktuální umělecký postoj, kterým definovali svou distinktivní existenci vůči sobě navzájem i vůči svým generačním předchůdcům.

Ne doma, v konfliktu s uměleckou oficialitou, ale na internacionálním poli umění dobývali Miler, Štembera a Mlčoch svou uměleckou legitimitu.⁶² Ve vztahu ke generaci šedesátých let tak mohli vystupovat

- 63 „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. KROUTVOR, „Nechci v kleci!“, s. 222.
- 64 Jindřich CHALUPECKÝ, „Příběh Petra Štembera a Jana Mlčocha“ (1984), in: *Na hranicích*, s. 134–146.
- 65 Nejnápadnější je to v Chalupeckého opusu *Nové umění v Čechách*, kde není, pomineme-li generačně staršího Dalbora Chatrného, o brněnském konceptu ani slovo. Jindřich CHALUPECKÝ, *Nové umění v Čechách*, Jinočany: H&H 1994.
- 66 CHALUPECKÝ, „Příběh“, s. 143.
- 67 Od roku 1974 přinášel pravidelně zprávy o aktivitách pražského akčního kroužku časopis *Flash Art*. V roce 1978 představil Mlčoch osobně nové *piec*e v Los Angeles, na výstavě *Polar Crossing* připravené Chrisem Burdenem. Bibliografie a soupis výstav viz SRP, *Miler, Štembera, Mlčoch*, s. 72–74.
-

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 *pieces*, které svými 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,⁶³ ale jako poučený vnější pozorovatel zaujatý umělci, kteří „přišli s něčím zcela novým“.⁶⁴ Zrovna tak brněnský konceptuální okruh představoval jasně určené nové „umělecké hnutí“, vystupující zcela samostatně především vedle existenciálně laděných „klasiků šedesátých let“. Chalupecký jim také příznačně věnoval jen velmi malou, pokud vůbec nějakou, pozornost.⁶⁵

Jak brněnský koncept, tak pražský body-art procházel ovšem na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let určitou krizí, která v druhém případě dokonce vyústila v úplné ukončení další umělecké činnosti. Proč přestali pražští akční umělci tvořit? Chalupecký nabízí přímočaré vysvětlení. Pokračovat v tvorbě jim znemožnil vlastní

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.⁶⁶

Za rozhodnutím tedy měla stát znesvěčující moc společenského uznání, byť stále omezeného na okruh „avantgardních“ či „undergroundových“ uměleckých kolegů. Možná sice byli integrováni do „světa umění“ za železnou oponou,⁶⁷ situace v socialistickém Československu je však upevňovala ve víře, že všechny ty články a výstavy jsou jen nebezpečným

průvodním jevem, bez něž se skutečný umělec měl obejít. Tato měla být tak pevná, že ve chvíli, kdy se dostavil byt jen náznak šire 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.⁶⁸ Totální a definitivní zřeknutí se úspěchu nemůže než probouzet posvátnou úctu v avantgardních kruzích, Chalupského komentář je toho konečkonců 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 Chalupského 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 souputníků, s přibývajícimi kritickými statěmi, teoretickými reflexemi, uměnovědnými studiemi a rostoucím počtem účastí na výstavách tento úzký kruh přerůstá – avantgardní umělec je s postupem času rozpoznáván a uznáván jako umělec stále 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, v ideálním případě čítankovou četbou, která se už prodávat nepřestane.⁶⁹ 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 víru v hodnotu jejich tvorby (galerií, časopisů, kritiků, teoretiků, galeristů, kurátorů...), která

70 K brněnskému konceptu a českému konceptuálnímu umění obecně viz Jiří VALOCH, „Konceptuální projevy“, in: PLATOVSKÁ - ŠVÁCHA, *Dějiny*, s. 555-573; Alena POTÚČKOVÁ, *Umění zastaveného času II. Česká výtvarná scéna 1969-1985. Akce, koncepty, události* (kat. výst.), Praha: České muzeum výtvarných umění 1996.

71 Jiří VALOCH, „Umění v sedmdesátých letech“ (1984), in: ŠEVČÍK - MORGANOVÁ - DUŠKOVÁ, *České umění*, s. 353.

72 VALOCH, „Konceptuální projevy“, s. 561.

73 Užíváme tu výraziva VALOCHova textu „Konceptuální projevy“, s. 353-354.

by po nich žádala nové a nové *pieces* a v návalu praktické tvůrčí činnosti by je tak zbavovala teoretických pochybností, zda to, co dělají, má smysl.

Rovněž konceptuální umění se na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let nacházelo v krizi. 70 Otec brněnského konceptu Jiří Valoch její příčinu viděl v „demokratičnosti tvorby tohoto druhu“ vedoucí k „nadprodukcí, kreačí nulové informativní hodnoty, ke komunikování nápadů či ještě častěji žertů bez jakékoli kvality“. 71 Tato krize tentokrát nevyšla v ukončení tvůrčí činnosti, kupříkladu Jiří H. Kocman se nicméně – „znehucen internacionálně bující nadprodukcí banalit“ 72 – během druhé půle sedmdesátých let vzdal radikální oproštění čistého konceptu, aby se vrátil k experimentům s autorskou knihou. Rovněž za krizí brněnského konceptu mohlo stát normalizační narušení ekonomického cyklu kulturních statků, také brněnským konceptualistům nakonec scházela ona komplexní síť aktérů a institucí, která by bezpočtem posvěčujících aktů oddělila zrno „intelektuálně konsekventních“ děl „intelektuálně konsekventních“ autorů od plev „nudných pornografií“ produkovaných „diletanty ducha“. 73 Uměnovědný, kritický a především teoretický „metadiskurs“ navíc představoval 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. Jiří 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 bezpočtem jiných „diletantských“ razítek skutečnou „intelektuálně konsekventní“ hodnotu, jíž se má nadále smysl věnovat.

NA ZÁVĚR

Normalizace představovala pokus prosadit novou definici umělecké profese a umění obecně, definici založenou na koncepci svědomité služby. Generace šedesátých let vyloučená z oficiálního uměleckého

provozu naopak hájila pozici tvůrčí autonomie. Pro její příslušníky jakákoli forma služby byla s povoláním umělce naprosto neslučitelná. Že ona oficiální definice ztrácela ve srovnání s pojetím tvůrčí práce zakotveným v modernistické tradici postupem času dech, dokládá vedle faktu, že se s ní neztotožnili ani všichni členové ÚV Svazu, také situace generace let sedmdesátých. Umělci jako Rittstein, Gebauer nebo Pavlík rozpoznávali a uznávali opravdové umělce rozhodně spíše v Kolíbalovi či Šimotové než v Miloši Axmanovi. Ve své snaze vymanit se z vlivu svazové instituce nicméně nemohli než zůstat ve vztahu ke svým generačně starším vzorům v postavení menších žáků vůči velkým mistrům. Spíše než oni si distinktivní pozici ve vztahu ke generaci šedesátých let dokázali vytvořit pražští body-artisté a brněnští konceptualisté.

Naše studie si rozhodně nemůže činit nárok na úplnost. Mnohé zůstalo jen naznačeno, ledasco vůbec nebylo vyřčeno. Její zvlášť silnou stránkou není ani odkrývání nějakých radikálně nových faktů. Určitou novinku představuje spíše pokus podívat se na věc prostřednictvím Bourdieuova konceptu pole kulturní produkce. Ta nám přinejmenším jasně ukázala to, že předtím, než se můžeme zabývat částí, je třeba znát celek. To, že kapitola o „oficiálním umění“ v akademických *Dějínách českého výtvarného umění 1958–2000* zabírá pouhých dvanáct stran, dokládá, jak moc dějiny umění stále představují spíše válečný chorál povzbuzující šiky umělecké autonomie, nežli pokus situaci umění přelomu sedmdesátých a osmdesátých let pochopit.⁷⁴ Jakékoli takové pochopení totiž předpokládá uzávorkování toho, co Bourdieu nazývá *illusio*. Vysvětlující se nesmí dívat z pozice umělce generace šedesátých let, který v Axmanovi a jemu podobných viděl jen služebně pseudoumělce, o nichž nemá cenu mluvit. Kolíbalův úhel pohledu by neexistoval, nebýt toho Axmanova, nebo v obecnější rovině, umění neoficiální předpokládá umění oficiální. K tomu třeba dodat, že takové uzávorkování představuje jen nezbytný metodický krok a nemusí znamenat konverzi ve smyslu změny osobních preferencí.

ČESKÉ UMĚNÍ KOLEM ROKU 1980
JAKO POLE KULTURNÍ PRODUKCE
JOSEF LEDVINA



Karel SOUČEK, *Osvobození II – Únor*, 1976–1977, olej, plátno, 139 x 150,5 cm, Národní Galerie v Praze,
foto: archiv autora

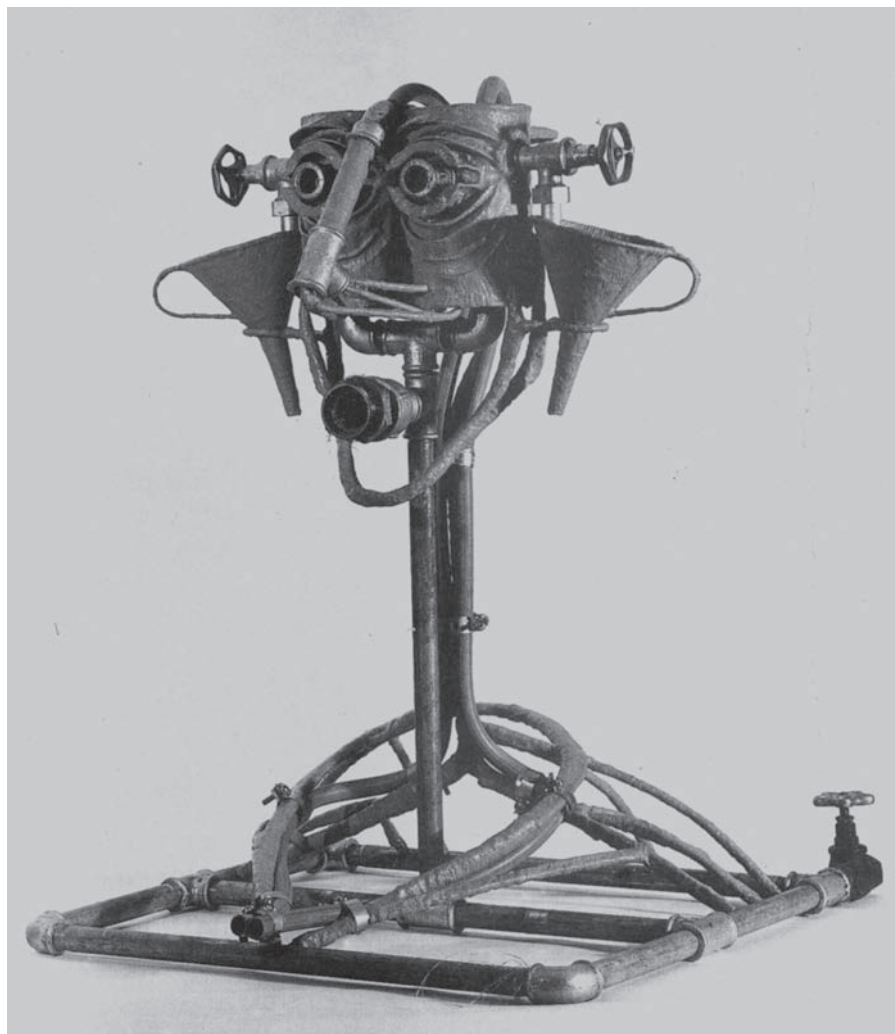




František GROSS, *Zakladač*, 1949, olej, lepenka, 26,5 x 47,5 cm, foto: archiv autora

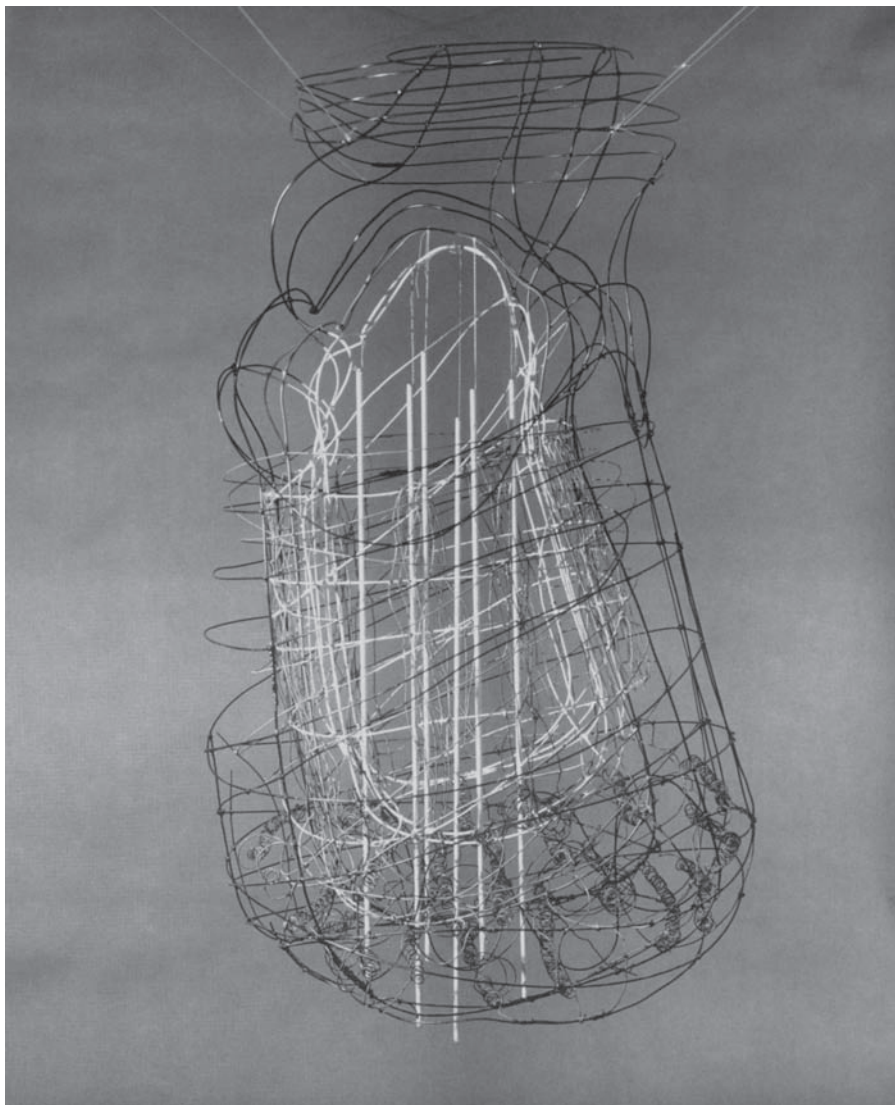
František GROSS, *Hlava válečníka*, 1979, olej, sololit, 122 x 91,5 cm, foto: archiv autora

ČESKÉ UMĚNÍ KOLEM ROKU 1980
JAKO POLE KULTURNÍ PRODUKCE
JOSEF LEDVINA



Karel NEPRAŠ, *Hlava – fontána č. 4*, 1983, kovová konstrukce, guma, textil, červený lak, v. 73 cm, foto: archiv autora

ČESKÉ UMĚNÍ KOLEM ROKU 1980
JAKO POLE KULTURNÍ PRODUKCE
JOSEF LEDVINA



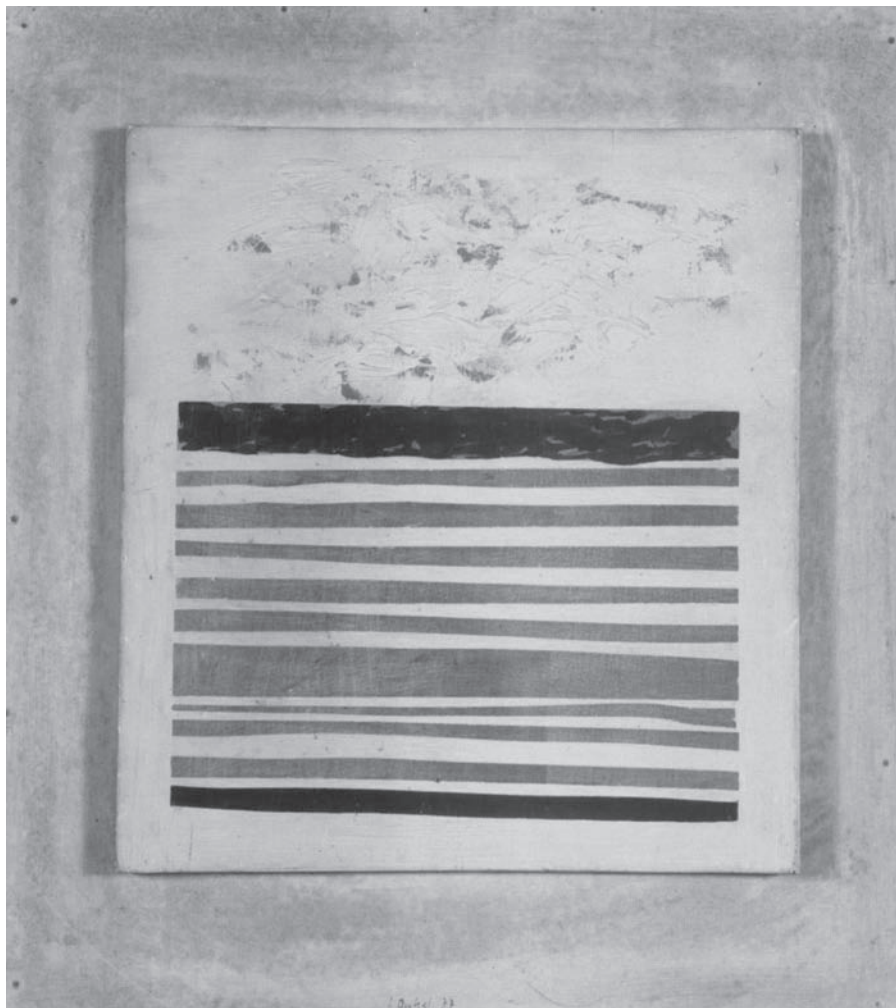
Karel MALICH, *Světlo ve mě (Pohled do sebe)*, 1977, galvanizovaný železný drát, hliníkový drát, mosazný drát, hliníkové trubky, nit, lak, 158 x 83 x 85 cm, soukromá sbírka, foto: archiv autora

ČESKÉ UMĚNÍ KOLEM ROKU 1980
JAKO POLE KULTURNÍ PRODUKCE
JOSEF LEDVINA



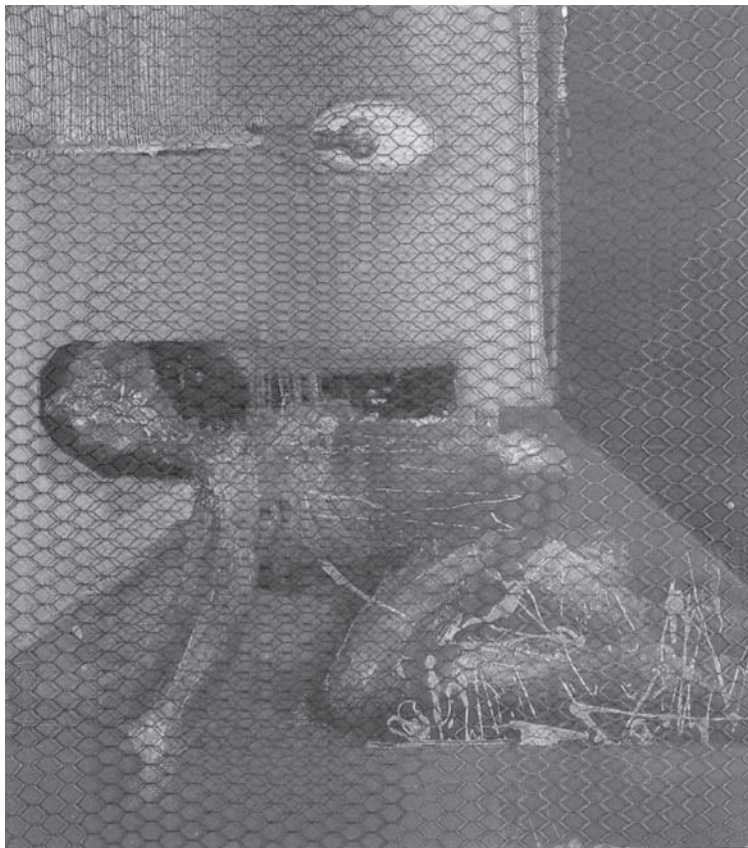
Adriena ŠIMOTOVÁ, *Co zbylo z anděla*, 1979–1980, plátno, 175 x 100 cm, soukromá sbírka, foto: archiv autora

ČESKÉ UMĚNÍ KOLEM ROKU 1980
JAKO POLE KULTURNÍ PRODUKCE
JOSEF LEDVINA



Ivan OUHEL, *Krajina*, 1977, olej, překližka, 44,5 x 39,5 cm, foto: archiv autora

ČESKÉ UMĚNÍ KOLEM ROKU 1980
JAKO POLE KULTURNÍ PRODUKCE
JOSEF LEDVINA



Michael RITTSTEIN, *Nechci v kleci*, 1976, pletivo, email, olej, 100 x 90 cm, foto: archiv autora

ČESKÉ UMĚNÍ KOLEM ROKU 1980
JAKO POLE KULTURNÍ PRODUKCE
JOSEF LEDVINA



Petr ŠTEMBERA, *Spaní na stromě*, 1975, fotografický záznam performance, foto: archiv autora

ČESKÉ UMĚNÍ KOLEM ROKU 1980
JAKO POLE KULTURNÍ PRODUKCE
JOSEF LEDVINA



Jiří Hynek KOČMAN, *Réserve pour JHK*, 1972, text rytý do plexiskla, 7 x 21 x 7 cm, foto: archiv autora