

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Kristýna Péčová

Socha, místo, vztah – Čechy v 80. letech 20. století

Statue, location, relation – Bohemia in 80's of the 20th century

Praha 2016

Vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.

Ráda bych poděkovala doc. PhDr. Marii Klimešové, Ph.D. za vedení mé bakalářské práce, za cenné připomínky a doporučení.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 15. 8. 2016

.....
Kristýna Péčová

ABSTRAKT

Ve své práci se budu věnovat sochařským objektům českých umělců, které byly v normalizačním období osmdesátých let minulého století vytvořeny pro exteriérová umístění mimo tradiční výstavní prostory muzeí a galerií. Tématem mé práce bude vztah a reakce děl na daná prostředí, ve kterých se nacházela, ale i prostor jako takový, kterému umělecká díla mohou pomoci odhalit jeho přehlížené kvality. Rozhodla jsem se zaměřit na výstavu Malostranské dvorky, která se konala v roce 1981 v Praze. Budu se věnovat jak okolnostem vzniku výstavy, tak jejímu příběhu a dílům samotným, jejichž osudy chci sledovat i po oficiálním ukončení výstavy. Tuto výstavu, uspořádanou v intimním prostředí staré pražské čtvrti, porovnáám s díly, která ve stejné době vznikala v rámci státních zakázek na veřejné stavby, jakými byly sochy na sídlištích, před obchodními domy, nemocnicemi a podobně. Ve světovém kontextu oba fenomény srovnám s díly site specific art.

Klíčová slova: normalizace, Čechy, oficiální kultura, alternativní kultura, veřejný prostor, procento na umění, malostranské dvorky, socha, objekt, místo

ABSTRACT

As a subject to my bachelor's thesis I chose the sculptures and installations made by Czech artists during the period of 1980s, which were created with the aim of exterior placement, out of the traditional exhibition spaces represented by museums and galleries. The keynote of my work will be the relation and interactions between a piece of art and its surroundings as well as the concept of space itself and its overlooked qualities that art may help to reveal. I decided to focus on the exhibition known as Malostranské dvorky, which took place in Prague in 1981. The idea that has led to the organization of the exhibition and its specific circumstances will be my main interest alongside the description of the particular works of art displayed and their destiny during and after the official end of the exhibition. Furthermore, I will compare the exhibition held in the intimate and unique atmosphere of the old Prague quarter with art that was produced in the same period of time within the official state commissions for newly constructed housing estates and public buildings, such as department stores, hospitals and more. Last but not least, both phenomenons of Czech outdoor sculpture will be compared in more global context with site-specific artworks.

Keywords: normalization, Bohemia, official culture, alternative culture, public space, percent for art, malostranské dvorky, sculpture, object, location

OBSAH

1 . ÚVOD	8
2 . VEŘEJNÝ PROSTOR A JEHO DEFINICE	10
2. 1. Člověk a prostor	10
2. 2. Proměna přístupu oceňování objektů v závislosti na jejich kontextu	10
2. 2. 1. Zaměření pozornosti a vliv okolního prostoru na umělecká díla	11
2. 3. Definice veřejného prostoru	13
2. 3. 1. Co dělá veřejný prostor veřejným prostorem	13
2. 3. 2. Vliv vlastnictví veřejného prostoru na jeho charakter	14
2. 3. 3. Pozornost věnovaná veřejnému prostoru	15
2. 3. 4. Veřejný prostor ve smyslu působení umění na společnost	15
3 . SOCHY VE VEŘEJNÉM PROSTORU	17
3. 1. Trvalé osazování soch	17
3. 1. 1. Díla, která se do veřejného prostoru instalují	17
3. 1. 2. Motivace k umisťování soch do veřejného prostoru	17
3. 1. 3. Art in public places	18
3. 2. Sochařské výstavy	19
3. 2. 1. Sculture nella Citta ve Spoletu	19
3. 2. 2. Socha a město Liberec 1969	20
3. 2. 3. Porovnání s neoficiálními výstavami 80. let	21
4 . KULTURA POD DOHLEDEM STÁTU	22
4. 1. Situace umění v období normalizace	22
4. 1. 1. Umění, které mělo ovlivňovat masy	24
4. 1. 2. Zákon o povinném procentu na umění	25
4. 1. 3. Povaha soch, které byly umisťovány do veřejného prostoru	25
4. 1. 4. Důvody umisťování soch do veřejného prostoru, výsledky a kritika	26
4. 1. 5. Fenomén „neviditelnosti“	27
4. 2. Praktiky při zadávání státních zakázek	29
4. 2. 1. Umění jako centrálně řízený průmysl	29
4. 2. 2. Schvalovací komise	29
4. 2. 3. Výběr umělců	30
4. 3. Neoficiální umělci a státní zakázky	31
4. 4. Příklady konkrétních projektů a realizací neoficiálních umělců	32
4. 4. 1. Umělá krajina Magdaleny Jetelové	32
4. 4. 2. Hřiště Tomáše Rullera	33
4. 4. 3. Minikrajina a další realizace Kurta Gebauera	34
4. 4. 4. Sochy Čestmíra Sušky	35
5 . ALTERNATIVNÍ KULTURA	37
5. 1. Normalizační aktivity a návaznosti na 50. a 60. léta	38
5. 2. Umělci v izolaci	39
5. 3. Prolamování izolace a aktivizace mladé generace	40
5. 4. Aktivity a výstavy alternativních umělců	42
5. 4. 1. Výstavy v interiérových prostorách	42
5. 4. 2. Výstavy v Divadle v Nerudovce	43
5. 4. 3. Význam Divadla v Nerudovce a dalších neoficiálních aktivit	44
5. 4. 5. Reakce veřejnosti na neoficiální aktivity	46
6 . VÝSTAVA SOCHY A OBJEKTY NA MALOSTRANSKÝCH DVORCÍCH ...	47
6. 1. Aktivity na Malé Straně	47
6. 2. Historie, iniciátoři a organizátoři	48
6. 3. Průběh výstavy	48

6. 4. Účastníci.....	50
6. 4. 1. Roztříštěná generace	53
7 . DÍLA NA MALOSTRANSKÉ VÝSTAVĚ	54
7. 1. Povaha vystavených děl	54
7. 2. Konkrétní díla na Malé Straně	55
7. 2. 1. Bio Michala Baumberka	55
7. 2. 2. Strom Jaroslavy Fukové	55
7. 2. 3 . Tři díla Kurta Gebauera	56
7. 2. 4. Ruce Martina Janička	57
7. 2. 5. Relace Ivana Jelínka a Svatopluka Klimeše	57
7. 2. 6. Díla Magdaleny Jetelové	57
7. 2. 7. Vymezení Ivana Kafky	58
7. 2. 8. Díla Aleše Lamra	59
7. 2. 9. Krychle Pavla Malovaného.....	59
7. 2. 10. Tvary Jitky Maškové	60
7. 2. 11. Prší Pavly Michálkové.....	60
7. 2. 12. Čajové konvice Jana Mrázka	60
7. 2. 13. Smyčka Nadi Rawové.....	60
7. 2. 14. Zastav se na chvíli Tomáše Rullera	61
7. 2. 15. Žebřík Jiřího Sozanského	61
7. 2. 16. Díla Čestmíra Sušky	61
7. 2. 17. Hlavy Tomáše Tichého.....	62
7. 2. 18. Tři tvary Jasana Zoubka.....	62
7. 2. 19. Vztrch Mirky Zollichové	62
8 . DALŠÍ VÝSTAVY V ALTERNATIVNÍM PROSTŘEDÍ.....	63
8. 1. Účastníci neoficiálních akcí 80. let	63
8. 2. Malechovská setkání	63
8. 3. Staroměstské dvorky	64
8. 4. Setkání u tenisových kurtů na Spartě.....	65
8. 5. Chmelnice v Mutějovicích	65
9 . ZÁVĚR	67
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	68
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	Error! Bookmark not defined.

1. ÚVOD

„Jestliže má umění vůbec nějakou kulturní relevanci (kromě toho, že představuje „kulturu“), pak bezesporu spočívá v tom, že definuje náš prostor a čas.“¹

Normalizační období první poloviny 80. let je v Československu charakteristické polaritou, která je dána mocenskou autoritou vládnoucího komunistického režimu. Tato situace je příznačná pro soudobou společnost, ale také se odráží a definuje tehdejší umělecké dění.

Oficiální kulturní prostor byl formován a kontrolován státními orgány. Umění a umělci měli přejímat ideje a ideály politického programu a pomáhat v propagandistickém úsilí režimu. I přes diktátorské prosazování jednotné kultury se ale mnozí umělci nestali její součástí, případně záměrně zůstali stranou státem schvalovaného uměleckého proudu. Existovala tak i jiná než oficiální kulturní oblast, dnes označovaná mnoha názvy, například jako alternativní, paralelní, druhá či neoficiální.

Tato práce si klade za cíl představit právě kulturní, potažmo společenskou polaritu daného období skrze sochařská díla, která ve sledované době fyzicky vstupovala do životního prostoru tehdejších obyvatel.

Takové zásahy byly jedním ze záměrů oficiální kultury, obsazování veřejných prostranství vládnoucím režimem mělo různá poslání, která se ale namnoze nedařilo naplnit. Umělecká díla vznikala na základě státních zakázek a celý průběh byl sledován uměleckými komisemi. Tato praxe, která byla uzákoněna v polovině šedesátých let, pokračovala i ve sledovaném období let osmdesátých, kdy dosáhla kvantitativních vrcholů.

Také umělci, které dnes označujeme za alternativní, vstupovali do veřejného prostoru. Příležitostně se tak dělo v rámci státních zakázek, častěji se ovšem jednalo o jednorázové akce, které využívaly veřejného prostoru jako neideologického prostředí, jež se státním institucím nedařilo podrobit absolutní kontrole. Pro aktivity této druhé kultury je tak v průběhu 80. let typické pořádání výstav, sympózií a dalších akcí, které umělcům po období izolace v soukromí jejich ateliérů

¹ Brian D'OHERTY: Uvnitř bílé krychle, Praha 2014, 36.

poskytovaly nejen možnost prezentace tvorby, ale také příležitost konfrontovat ji s výtvořmi ostatních umělců a reakcí diváků.

V této práci se nejprve zaměřím na pojem veřejný prostor, jehož byla sledovaná díla součástí. K popsání této problematiky využívám především sborník textů *Architektura a veřejný prostor* od Petra Kratochvíla.² V rámci této kapitoly se pokusím definovat povahu obou fenoménů, tedy trvalého osazování sochařských děl jako součástí měst na jedné, a dočasné zásahy do tohoto prostředí skřze pořádání krátkodobých výstav na druhé straně. K obojímu také uvedu srovnání příkladem ze světového umění.

Následně se budu zabývat právě vlivem státu na veřejný prostor a posléze povahou a aktivitami alternativní kultury. Pro demonstraci její činnosti jsem zvolila výstavu *Sochy a objekty na malostranských dvorcích*, které se budu podrobněji věnovat v závěru práce. Tato výstava se konala v roce 1981 v srdci hlavního města a představuje nejen fenomén neoficiální kultury obecně, ale také její vstup do veřejného prostoru města, kdy se díla ocitla na ulicích a dvorcích Malé Strany. Výstava, která zaznamenala neobyčejný divácký úspěch, povzbudila alternativní umělce, a ačkoli byla po jediném dnu státními orgány nuceně ukončena, dodnes je považována za jednu z nejvýznamnějších kulturních událostí 80. let.

Problematicke děl, která vznikala na základě oficiálních zakázek, se věnuje kniha Pavla Karouse *Vetřelci a volavky*.³ Důležitým zdrojem informací o neoficiální kultuře jsou pro mne knihy *Zakázané umění I.*⁴ a *Zakázané umění II.*,⁵ které sestavily Milena Slavická a Marcela Pánková, dále především sborník *Alternativní kultura*, který editoval Josef Alan.⁶

² Petr KRATOCHVÍL (ed.): *Architektura a veřejný prostor*, Praha 2012.

³ Pavel KAROUS (ed.): *Vetřelci a volavky*, Praha 2013.

⁴ Milena SLAVICKÁ / Marcela PÁNKOVÁ (ed.): *Zakázané umění I.*, Praha 1995.

⁵ Milena SLAVICKÁ / Marcela PÁNKOVÁ (ed.): *Zakázané umění I.*, Praha 1995.

⁶ Josef ALAN (ed.): *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945 – 1989*, Praha 2001.

2 . VEŘEJNÝ PROSTOR A JEHO DEFINICE

2. 1. Člověk a prostor

Pojem prostor se vztahuje k množství odlišných situací. Lze mluvit o prostoru nefyzickém, subjektivním, v abstraktním smyslu. Na tento prostor se odvoláváme při použití slovních obrátů jako „prostor k rozhodování“ nebo „prostor k vyjednávání“.⁷

Jindy mluvíme o prostoru fyzickém, o místě, které člověk obývá a ve kterém jedná a žije. Jak řekl Juhani Pallasmaa: „Život a lidské vědomí jsou neoddělitelně spjaty s prostorem; bydlím ve městě a město bydlí ve mně.“⁸ Zatímco prostor existuje sám o sobě, bytí člověka je neodmyslitelně spojeno s nalézáním se v určitém prostoru. Daný prostor není pro člověka pouze vizuálním prožitkem, ale vstupuje do něj všemi jeho smysly. Svoji přítomnost v něm člověk vrozeně vnímá, ač konkrétní prostor nemusí nutně v daný okamžik reflektovat.⁹ Až následně ho může charakterizovat podle jeho vlastností a uvažovat o něm ve vztahu k sobě samému, tedy subjektu, který ho obývá a pohybuje se v něm.¹⁰

Součástí reflektovaného prostoru mohou být také umělecká díla, přinášející člověku specifické prožitky. Vnímání a prožívání těchto děl se může lišit právě v závislosti na prostorovém kontextu. Charakter místa, ve kterém se objekty nacházejí, tak má vliv na vnímání diváka a jeho recepci uměleckého díla. Umění tradičně umístěné v muzejních a galerijních prostorách tedy divák může vnímat odlišně, než umělecká díla umístěná v netradičních prostorách či v exteriéru.

2. 2. Proměna přístupu oceňování objektů v závislosti na jejich kontextu

Nedávný vývoj v dějinách estetiky ukazuje proměny přístupu estetického oceňování objektů právě ve vztahu k jejich prostorovému kontextu. Po dvě století byla tradičně přijímána teorie Immanuela Kanta založená na nezainteresovaném – nezaujatém oceňování, tzn. oceňování s odstupem, kdy je hodnocený objekt nutné izolovat, abychom jej mohli ocenit.¹¹ Pro dosažení nezainteresovaného odstupu musí mít předmět, např. umělecký, jasně vymezené hranice: obraz je ohraničen rámem,

⁷ Ivan M . HAVEL / Monika MITÁŠOVÁ: Prostor prožívaný jako prostor k jednání. In: Michal AJVAZ / Ivan M . HAVEL / Monika MITÁŠOVÁ (ed.): Prostor a jeho člověk, Praha 2004, 156.

⁸ Juhani PALLASMAA: Obývání prostoru a času – ztráta a návrat veřejného prostoru. In: KRATOCHVÍL 2012 (pozn. 2) 115.

⁹ HAVEL / MITÁŠOVÁ (pozn. 7). In: AJVAZ / HAVEL / MITÁŠOVÁ (ed.) (pozn.7) 2004, 153.

¹⁰ Idem 2004, 155.

¹¹ Arnold BERLEANT: The Aesthetics of Environment, Philadelphia 1995, 229.

socha stojí na podstavci, tanečník a hudebník předvádějí své číslo na pódiu. Abychom umělecké objekty pochopili, ocenili a spatřili jejich kvality, musíme je tak podle Kanta oddělit od jejich okolí.¹²

Proti teorii nezainteresovanosti se ve 20. století vymezili teoretici jako Arnold Berleant či Ronald Hepburn. Berleant Kantův přístup zpochybňuje, táže se například, jak tímto způsobem můžeme docenit architekturu ve všech jejích aspektech, jakým je třeba náš pohyb uvnitř dané budovy. Hodnocení architektury izolovaně a z odstupu by opomíjelo značnou část jejích kvalit.¹³ Podobně je na tom i hudba, která námi (stejně jako jiná umělecká díla) „prostupuje“, a my se stáváme její součástí. Další podobná situace nastává i v prožívání literatury, která nás jako čtenáře vtahuje do děje.

Berleant staví oproti Kantově nezainteresovanosti, kontemplanční objekt z distance, svou teorii zapojení a zainteresovanosti (neboli „*involvement and engagement*“).¹⁴ Podle této teorie pozorovaný objekt pozorujícího pohlcuje a divák se stává spoluúčastníkem. Podobně se v českém prostředí vyjadřuje také Petr Rezek, když používá termín „proniknutí“ – daný objekt nevnímáme pouze z dálky zrakem, ale celým tělem.¹⁵ Arnold Berleant dále upozorňuje, že se naše estetické oceňování předmětu často mění (prohlubuje), když vlastním pohybem měníme polohu, ze které objekt oceňujeme.¹⁶ Stejně uvažuje i Ronald Hepburn. Podle něj pohyb dodává zážitku na živosti, jeho opakem je například pasivní postávání v galerii proti na zdi zavěšenému obrazu.¹⁷

2. 2. 1. Zaměření pozornosti a vliv okolního prostoru na umělecká díla

Tradiční Kantova teorie oceňování tedy vyžaduje, aby byl obraz ohraničen rámem a socha oddělena podstavcem. Šířeji ji lze vztáhnout také na kontext, ve kterém se objekt, v našem případě umělecké dílo, nachází. Galerie či muzeum vymezuje prostor, který je konkrétnímu dílu určen, a stěny galerie jasně udávají hranice naší pozornosti.

¹² BERLEANT 1995 (pozn. 11) 229.

¹³ Idem 1995, 230.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Petr REZEK: K teorii plastičnosti, Praha 2004, 11.

¹⁶ Jako příklad uvádí Berleant japonské uspořádání zahrad či earth art. In: BERLEANT 1995 (pozn. 11) 229.

¹⁷ Ronald HEPBURN: Contemporary aesthetic and neglect of natural beauty, Londýn 1966, 286.

Složitější je zaměření pozornosti při oceňování objektu, kterému takový rám chybí. Pokud je tedy dílo umístěno mimo pevné zdi galerie, není jasné, kam až naše oceňování soustřeďovat.¹⁸ Příkladem této situace jsou právě sochy umístěné v otevřeném venkovním prostoru. Na takovém neohraničeném místě je možné zaměřit pozornost pouze na onen objekt vytvořený umělcem a pozorovat ho z Kantovské distance. U objektů umístěných do specifického prostoru, a ještě větší měrou u objektů vytvořených přímo pro konkrétní místo, by se tím ale ztratila jistá dimenze ocenění uměleckého díla, podobně jako u Berleantova příkladu architektury.¹⁹ Kromě samotného objektu můžeme oceňovat i to, zda si s místem rozumí, splývá s ním, nebo si obě složky naopak konkurují. Do širšího prožitku pak v otevřeném venkovním prostoru vstupují také vedlejší efekty, které jej mohou ovlivnit i prohloubit – oproti ztichlému prostoru galerií, které v dnešní době mívají často neosobní univerzální podobu „white cube“, v exteriéru na diváka působí právě i živost okolí – jeho charakter a podoba, ale také zpěv ptáků, hukot projíždějícího auta, pobíhající děti...²⁰

Z tohoto pohledu je také možné pohlížet na výstavu na dvorcích Malé Strany. Dobové texty a fotografie dokazují, jak živelné reakce návštěvníků vyvolala díla umístěná v prostředí této pražské čtvrti. Její efekt vystihuje komentář Jindřicha Chalupického, který o výstavě prohlásil: „Tady najednou umění ožilo. Bylo to podivuhodné.“²¹ Na akci se děti a dospělí pohybovali přímo mezi sochami a objekty, které museli hledat pomocí připravených plánek, a výstava tak vyžadovala aktivní spoluúčast každého návštěvníka [1].²² Dobrodružné prohledávání malostranských zákoutí, ve kterých se díla nečekaně objevovala, ukrývala se v rozích, či naopak bránila procházejícím v cestě, vytvořilo z akce specifický živý zážitek, který obohatil i recepci vystavených děl. Kromě uměleckých objektů reflektovali návštěvníci také samotné prostory starých dvorků, na kterých byly sochy umístěny. I reakce oficiálních úřadů se vztahovala ke zvolenému prostředí, ač v jejich případě bylo vnímáno

¹⁸ Berleant obdobně definuje oceňování přírody, která také postrádá jasný rámec. In: BERLEANT 1995 (pozn. 11) 228sqq.

¹⁹ Idem 1995, 229.

²⁰ Ibidem.

²¹ Jindřich CHALUPECKÝ: Tíha doby. Olomouc 1997, 41.

²² Marcela PÁNKOVÁ: Příběh divadla v Nerudovce. In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 4) 33.

negativně (organizátoři údajně poukazovali na špatný stav dvorků v centru hlavního města).²³

2. 3. Definice veřejného prostoru

Fyzické prostory můžeme dělit na soukromé, poloveřejné či veřejné. O sochařských dílech, kterým je tato práce věnována, se mluví jako o sochách ve veřejném prostoru. Tyto sochy měly oživit, zviditelnit, spoluutvářet, definovat, ovlivňovat či zkrášlovat prostory, ve kterých se pohybuje „veřejnost“. Sledovat takové cílené zasahování do společných prostorů skrze instalování uměleckých děl je možné až do období antiky, nicméně definice toho, co to veřejný prostor je, není jednoznačná. Pojem samotný se začal užívat až ve druhé polovině dvacátého století a od té doby je tématem mnoha studií a diskuzí.²⁴

2. 3. 1. Co dělá veřejný prostor veřejným prostorem

Kam až sahá veřejný prostor není pevně dané a jeho obsah je proměnlivý. Petr Kratochvíl definuje veřejný prostor jako fyzicky ohraničený tvar spojený se životem, který se na daném místě odehrává a jež onen prostor naplňuje. To znamená, že náměstí, kde se nekonají žádné aktivity obyvatel, zůstává pouze fyzickým místem.²⁵ Také Peter Marcuse ve své stati *Ohrožení veřejně využívaného prostoru v době stagnace měst* uvádí, že každý prostor může být veřejný podle toho, jak ho veřejnost využívá. Marcus proto mluví o „veřejně využívaném prostoru“.²⁶

Veřejný prostor je místem, kde se odehrávají mezilidské a sociální interakce, je to, jak říká Juhani Pallasmaa, muzeum a knihovna životních a kulturních vzorů a příručka vhodného společenského chování.²⁷ Měl by být místem, kde nedochází k diskriminaci jeho uživatelů, prostor definovaný jako veřejný má být všem uživatelům volně přístupný.

Toto je zajímavý aspekt výstavy na Malé Straně. Dvorky činžovních domů staré pražské čtvrti jsou sice sdíleným prostorem většího množství osob, které nejsou navzájem a priori ve vztahu, nicméně volný přístup na ně obyčejně mají pouze

²³ PÁNKOVÁ (pozn. 22). In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 4) 33.

²⁴ Václav HÁJEK: Venku a pod střechem. Poznámky o umění ve veřejném prostoru. In: Marika KUPKOVÁ (ed.): Sochy v ulicích (kat. výst.), Brno 2008, 31.

²⁵ Petr KRATOCHVÍL: Veřejný prostor jako předmět architektonické teorie a tvorby. In: KRATOCHVÍL 2012 (pozn. 2), 10.

²⁶ Peter MARCUS: Ohrožení veřejně využívaného prostoru v době stagnace měst. In: KRATOCHVÍL 2012 (pozn. 2), 46.

²⁷ PALLASMAA (pozn. 8). In: KRATOCHVÍL 2012 (pozn. 2) 114.

majitelé bytů, případně jejich hosté. Jedná se tak o vymezenou skupinu lidí a široká veřejnost na takových místech čas netráví. Je proto možné říci, že právě až výstava dočasně domy a jejich dvorky proměnila ve veřejné prostory.

V souvislosti s uměním ve veřejném prostoru jsou běžně zmiňovány sochy v otevřeném exteriérovém prostředí, nicméně pojem se vztahuje i na místa fyzicky uzavřená, jako jsou obchodní centra, nemocnice a další veřejné instituce.²⁸ V určitém směru jsou veřejným prostorem i uzavřené galerie, jak říká například Rudolf Samohejl, který nesouhlasí s tímto označením (v souvislosti s uměním) pouze ve vztahu k dílům mimo výstavní prostory: „Není veřejným prostorem jakýkoliv prostor, pokud je veřejně přístupný? Tedy i prostor galerie?“²⁹

Umělecká díla se tak v rámci veřejného prostoru objevují také v interiérech různých veřejných staveb.

2. 3. 2. Vliv vlastnictví veřejného prostoru na jeho charakter

Dalším důležitým znakem veřejného prostoru je, že přídavné jméno „veřejný“ neznamena, že by byl veřejností vlastněný.³⁰ Prostor, který je v majetku vlády nebo státu (případně soukromníka), je tímto subjektem kontrolován. Veřejné vlastnictví nicméně nevyklučuje soukromé užívání (např. ve feudální systému je půda v držení krále, ale využívají ji jednotlivci). Veřejný prostor tedy není definován jeho vlastnictvím, nýbrž právě jeho využíváním.³¹

Je to ale naopak právě vlastník, kdo rozhoduje o podobě a vzhledu místa. Tuto problematiku zmiňuje například Jiří Kotalík – o charakteru prostoru, který je veřejností pouze využíván, nerozhoduje sám lid (tedy uživatelé), nýbrž politici, kteří jsou v daný okamžik u moci.³² Týká se to i vlád demokratické společnosti. Do jisté míry tak architekti a umělci realizují představy soudobých politických činitelů.³³

Jindřich Smetana k veřejným zakázkám napsal: „V momentě, kdy užité umění překročí formát individuálně zhotoveného artefaktu u designu anebo svým formátem vkročí do veřejného prostoru u architektury, stává se plně závislým na veřejné

²⁸ PALLASMAA (pozn. 8). In: KRATOCHVÍL 2012 (pozn. 2) 115.

²⁹ Edith JEŘÁBKOVÁ / Dominik LANG: Lapidárium, Praha 2014, 28.

³⁰ MARCUS (pozn. 26). In: KRATOCHVÍL 2012 (pozn. 2), 47.

³¹ Idem 2012, 49.

³² Jiří Tomáš KOTALÍK: Umění a veřejný prostor Prahy – staré tradice a nové možnosti. In: Kateřina PAVLÍČKOVÁ: Umělecké dílo ve veřejném prostoru, Centrum pro současné umění – Praha, Praha 1997, 16.

³³ Idem 1997, 17.

zakázce (zadání, financování). Je otázkou politického režimu, jak kvalitní klima pro tyto tvůrčí činnosti nabídne, či jak je politický režim ideologicky deformuje.³⁴

Kromě kontroly podoby veřejného prostoru ho vlastníci využívají také k otevřené sebe prezentaci, umístování svých symbolů do sdíleného prostoru je po staletí deklarací vlády a moci.³⁵ Sochy instalované ve městech a na dalších místech komunistickou stranou tak ve své podstatě nebyly žádnou historickou abnormalitou. V Československu bylo rozhodování o podobě těchto prostorů přímo ze zákona vloženo do rukou státních činitelů, kteří byli členy ve schvalovacích komisích a většinou následovali představu režimu.³⁶

2. 3. 3. Pozornost věnovaná veřejnému prostoru

Zejména v druhé polovině 20. století se při uvažování o veřejném prostoru klade důraz na jeho kvalitu. Ta konsekvenčně ovlivňuje provoz konkrétního místa, ale i celkové fungování města a jeho obyvatel. Estetická kvalita je tak důležitým faktorem: atraktivnější místa snáze splňují svůj veřejný účel než prostory méně příjemné.

Právě neatraktivnost jednotvárných neosobních panelových sídlišť je považována za zásadní problém funkčnosti tamního veřejného prostoru.³⁷ „Urbánní prostory moderního města však velmi často vzbuzují spíše pocit izolace, oddělení a osamělosti. Nenabízejí zážitek sounáležitosti a pocit, že člověk někam patří; zůstáváme v těchto prostorech oddělenými individui, místo abychom se stávali členy společensky a historicky zakořeněného tělesa.“³⁸ K příjemnějšímu fungování veřejného života mělo na sídlištích dopomoci právě umístování uměleckých děl, které ale namnoze nebylo příliš úspěšné.

2. 3. 4. Veřejný prostor ve smyslu působení umění na společnost

Termín veřejný prostor je kromě výše zmíněné problematiky používán také v obecnějším smyslu jako prostor myšlenkový, informační, virtuální. Ve vztahu k umění ho v rozšířeném rámci definuje Václav Hájek ve svém článku *Venku a pod střechou. Poznámky o umění ve veřejném prostoru*.³⁹ Pojem používá k označení

³⁴ Milena BARTLOVÁ / Jindřich VYBÍRAL: Budování státu, Praha 2015, 15.

³⁵ Idem 2015, 27.

³⁶ Karel HOLUB: Jiné kontexty. In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 5), 99.

³⁷ Dušan KONEČNÝ: Zpráva o činnosti Svazu. In: Výtvarné umění V, 1982, 11.

³⁸ PALLASMAA (pozn. 8). In: KRATOCHVÍL 2012 (pozn. 2) 114.

³⁹ HÁJEK (pozn. 24). In: KUPKOVÁ (ed.) 2008 (pozn. 24) 31.

celkového působení umění na společnost, jedná se spíše o veřejnou uměleckou aktivitu, která vyvolává reakce mas – diskuzi s politickým charakterem. Na takto definovaném veřejném prostoru se podílejí také různé instituce, které mají důležitou roli v rámci široké veřejnosti. Jako příklad uvádí Hájek situace na proslulých francouzských salonech, které kromě prezentace děl ve své době vyvolávaly a provokovaly množství zapálených debat. Důležité podle něj je, že byla v diskuzích aktuální také politická tematika, a to navzdory tomu, že umění politiku a priori neukazovalo. „Kolem umění se tak shromažďoval reálný i virtuální veřejný prostor, který umožňoval a předpokládal aktivitu diváka.“⁴⁰

V tomto kontextu je také nutné vnímat jeho citát: „Umění hrálo mnohdy výraznou úlohu v rámci úsilí vytvářet a udržet veřejný prostor.“⁴¹ Nejedná se pouze o fyzický prostor, který lidi obklopuje, ale spíše o virtuální prostor ideologický.

Proto Hájek považuje za omyl soustředit se v souvislosti s uměním ve veřejném prostoru pouze na díla pod širým nebem. „Veřejný prostor ani zdaleka nepředstavuje pouze to, co je venku.“⁴² A dodává: „Veřejné dílo znamená jednak účastníka a hybatele rozpravy, která je v širokém smyslu politická.“ Je to „místo, do kterého může vstoupit a zasáhnout divák.“⁴³

I do této rozšířené definice veřejného prostoru by bylo možné zařadit oba sledované fenomény. Nicméně, ač díla, která vznikla na základě státních zakázek, byla na politiku jasně navázána tím, že byla státní mocí financována a kontrolována, diskuze s politickým charakterem vyvolávala méně. Debata se soustředila spíše na jejich autory, případně kvalitu, politická diskuze z povahy autoritativního režimu nebyla docela možná.⁴⁴

Efekt, který Hájek demonstroval na příkladu francouzských salonů, tak mnohem spíše vyvolávaly neoficiální výstavy, mezi nimi i výstava malostranská. Důkazem je i neustálá snaha režimu tyto výstavy potlačovat. Představitelé vládnoucí moci si byli vědomi právě potenciálu politické diskuze a snažili se jí zabránit.⁴⁵

⁴⁰ HÁJEK (pozn. 24). In: KUPKOVÁ (ed.) 2008 (pozn. 24), 31.

⁴¹ Idem 2008, 32sq.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Jiří ŠETLÍK: Úvod. In: KAROUS 2013 (pozn. 3) 10.

⁴⁵ Akce alternativních umělců, které budily ohlasy široké veřejnosti, byly okamžitě ukončovány, příkladem může být malostranská výstava, či třeba akce v Praze na Spartě. In: PÁNKOVÁ (pozn. 22). In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 4) 33.

3 . SOCHY VE VEŘEJNÉM PROSTORU

3. 1. Trvalé osazování soch

Historie měst je nedílně spjata s umisťováním soch do veřejného prostoru a jejich integrací do jejich organismu. Díla pomáhají vytvářet charakter prostředí, někdy doslova stojí v cestě a ocitají se v bezprostřední blízkosti obyvatel–diváků. Od starověkého Egypta, antického Řecka i římského impéria, přes středověká a renesanční města až k baroku a dílům 19. století byla města plněna sochami a plastikami. Ani Praha není v umisťování soch do exteriéru žádnou výjimkou a při procházce městem tak na každém kroku potkáváme svědky různých historických vývojových období umění.

3. 1. 1. Díla, která se do veřejného prostoru instalují

Exteriérová sochařská díla mohou být spojena s architekturou nebo stát volně v architektonickém organismu budovy či města. Do 20. století se jednalo především o sochy náboženského nebo politického významu.⁴⁶ Ve městě se osazují umělecká díla, pomníky a památníky, přičemž pomníky a památníky bývají ve většině případů do daného prostoru instalovány ve spojitosti s konkrétním místem. Oproti nim čistě umělecké dílo historickou spojitost postrádá, z čehož vyplývá jeho jednodušší vyjmutí z daného místa. Umělecká intervence se tak může stát časovou záležitostí.⁴⁷

S trvalým osazováním uměleckých děl souvisí také zvýšený nárok na jejich uměleckou kvalitu z důvodu dlouhodobého utváření konkrétního prostoru a nepřetržitého vlivu na obyvatele – recipienty díla.⁴⁸ Protože „zaneřadit si nekvalitními díly veřejný prostor je nezodpovědné.“⁴⁹

3. 1. 2. Motivace k umisťování soch do veřejného prostoru

Na rozdíl od architektonických realizací, které jsou nezbytnou součástí města, sochy z čistě praktického spotřebního hlediska nepostradatelné nejsou. Přesto mají v prostředí měst jistou sociální funkci. Kurt Gebauer ve svém textu nazvaném *Socha*

⁴⁶ Anežka BARTLOVÁ: Manuál monumentu. In: Anežka BARTLOVÁ (ed.): Manuál monumentu, Praha 2016, 15.

⁴⁷ Idem 2016, 16.

⁴⁸ Nad kvalitou těchto děl se zamýšlí např. Kurt Gebauer: „Do veřejného prostoru by přece jen mělo jít něco, co splňuje estetické nároky aspoň té znalejší a citlivější části obyvatel. Ti méně nároční si zvyknou a postupně si vylepší vkus. Naopak to nefunguje.“ Nekvalitní dílo zůstane památkou špatného vkusu na věčné časy. In: Kurt GEBAUER: Město a socha. In: Architekt 08, 2006, 2 .

⁴⁹ BARTLOVÁ 2016 (pozn. 46) 28.

a město uvádí, že město bez soch by působilo jako „město skrblíků“. ⁵⁰ Osazováním soch do ulic měst se podle Gebauera obyvatelé v jistém smyslu „předvádějí“, ukazují, že nejsou pouze povrchními uživateli budov, ale že jsou kulturní a mají dostatek prostředků na to, aby do města umístili i něco, co nemá zjevnou praktickou funkci. ⁵¹

Konkrétní motivace, které v historii vedly k instalování soch do exteriéru, se ale různí. Především lze mluvit o důvodech ideologických, reprezentativních, estetických a urbanistických. ⁵² Sochy mohou sloužit k oslavě významné osobnosti či připomínce historické události, vytvářet specifitu prostředí, či daná místa zpříjemňovat a vyzývat obyvatele k zastavení se.

Sochy také dodávají městu lidský charakter, pocit intimnosti, vytvářejí dílčí body v rozlehlém prostoru. Gebauer mluví (s jistou nadsázkou) o jejich nezbytnosti jakožto záchytných bodů pro člověka uprostřed vysokých budov nadlidských měřítek: „Město se skládá z domů a mezer mezi nimi. (...) Většinou tam, aby měl průměrný obyvateľ chuť v některé té mezeře pobýt nebo odněkud někam s chutí zajít, potřebuje jeho oko něco menšího, než jsou domy a stromy. A od toho tu jsou sochy. Vyplňují měřítkem onu propast mezi krabicemi proti dešti, kterým se říká architektura, a mezi vzorky přírody, které ve městě zastupují stromy.“ ⁵³

3. 1. 3. Art in public places

Za minulého režimu bylo osazování veřejného prostoru uměleckými díly součástí státního programu, který měl vzdělávat lid k socialismu a polidšťovat neosobní prostory. ⁵⁴ Podobné programy na umístování uměleckých děl na místa užívaná veřejností nebyly ve 20. století organizovány pouze v socialistických státech, jakým bylo Československo. Například ve Spojených státech amerických existovaly od 60. let podobné projekty, nazývané „Art in public places“, jejichž cílem bylo obdobně zkrášlit urbánní prostředí a polidštit monotónnost (zejména funkcionalistické) architektury. ⁵⁵ Instalování soch často od významných modernistických umělců, jakými byli například Henry Moore nebo Jacques Lipchitz, v sobě obsahovalo i edukativní prvek, který měl moderní sochařství přiblížit

⁵⁰ GEBAUER 2006 (pozn. 48) 2.

⁵¹ Idem 2006, 2.

⁵² KOTALÍK 1997 (pozn. 32), 17.

⁵³ GEBAUER 2006 (pozn. 48) 2.

⁵⁴ III. Sjezd svazu českých výtvarníků. Zpráva o činnosti svazu 1977 – 1982. In: Výtvarná kultura V, 1982, 3.

⁵⁵ Miwon KWON: One place after another. Site-specific art and locational identity, Cambridge Massachusetts 2002, 64.

obyčejnému lidu. Také zde, stejně jako v Československu, byly ale vytyčené cíle záhy zpochybnovány.⁵⁶

3. 2. Sochařské výstavy

Kulturní akce, jakou byla právě třeba výstava Sochy a objekty na malostranských dvorcích, představují jiný fenomén, než jakým je trvalé osazování měst uměleckými díly. Tyto prezentace sochařských děl nemají totiž nutně ambice stát se trvalou součástí prostoru, nýbrž místa jen dočasně oživit či dotvořit.⁵⁷

Takováto krátkodobá umístění poskytují autorům více volnosti. Nemusejí se zabývat stálostí materiálu nebo trvalou funkčností daného místa, naopak ho mohou dočasně narušit a tím k němu přitáhnout pozornost, která může přetrvat i po odstranění díla. Sochařské výstavy v prostorách měst byly a jsou dodnes pořádány po celém světě. V mezinárodním měřítku má významnou pozici výstava *Sculture nella Citta ve Spoleto*, v českém pak výstava *Socha a město Liberec*.

3. 2. 1. Sculture nella Citta ve Spoleto

Výstava, která se konala v létě roku 1962 v italském městě Spoleto, byla první internacionální výstavou sochařských děl v ulicích, na náměstích a zahradách historického města [3]. Její organizátor Giovanni Carandente pozval padesát tři umělců z celého světa. Ti měli přímo pro tuto událost vytvořit sochařská díla a vybrat pro ně vhodná umístění v exteriéru města.⁵⁸ Vznikl soubor sto čtyř sochařských děl, z nichž některá byla Spoleto následně darována a zůstala ve městě dodnes. Příkladem budiž monumentální osmnáctimetrový stabil Alexandra Caldera, pojmenovaný *Teodelpio*, inspirovaný tvarem koruny knížat Lombardie [4].⁵⁹

Výstava ve Spoleto byla prvním propojením historického města se současným mezinárodním uměním. Zúčastnili se jí výrazné osobnosti jako Hans Arp, Pietro Consagra, Alexander Calder, Lucio Fontana, Jacques Lipchitz, Henry Moore, Beverly Pepper, Germaine Richier, Ossip Zadkin a další.⁶⁰

Celá akce *Sculture nella Citta* měla svého fotografa i architekta, které vybral sám organizátor Carandente: událost zdokumentoval Ugo Mulas a s přípravou míst

⁵⁶ KWON 2002 (pozn. 55) 65.

⁵⁷ BARTLOVÁ 2016 (pozn. 46) 28.

⁵⁸ Rosella CARUO / Daniela FONTI: *Il museo contemporaneo: storie esperienze competenze*, Rome 2012, 14.

⁵⁹ *Idem* 2012, 22sq.

⁶⁰ *Ibidem*.

a podstavců pomáhal architekt Alberto Zanmatti. Výstava dosáhla velkých ohlasů u umělců, teoretiků i obyvatel města.⁶¹

3. 2. 2. Socha a město Liberec 1969

V českém prostředí byla zlomovou událostí akce Socha a město Liberec 1969. Město Liberec, které v 60. letech bylo slovy pamětníků „šedivé“, se stalo malým avantgardním kulturním centrem – byly zde pořádány koncerty a vystoupení v divadle Ypsilonka, velkého významu dosáhla také aktivita architektonického ateliéru SIAL.⁶²

Prosadit výstavy neoficiálních umělců bylo o něco jednodušší v menším městě, jako je Liberec, než v hlavním městě republiky. Centrem se stala liberecká Oblastní galerie vedená Hanou Seifertovou.⁶³ Už v roce 1964 se zde podařilo zorganizovat výstavu Socha 1964, která se rozprostřela i mimo uzavřené stěny galerie do zahrady a částečně také do místní Botanické zahrady. V následujícím roce proběhla výstava rakouských sochařů, v roce 1966 pak výstava sochařů slovenských výstava manželů Janouškových.

Sochařská přehlídka s názvem Socha a město Liberec 1969 trvala od 4. července do 30. září a jejího kurátorství se ujaly Hana Seifertová a Ludmila Vachtová.⁶⁴ Třicet umělců rozmístilo svá díla tentokrát po celém Liberci, který akci i po roce 1968 nadále podporoval [6]. Ivona Raimanová vzpomíná, že díla na místa dokonce pomáhala přivážet vozidla československé armády.⁶⁵ Podobně jako na malostranské výstavě byla i zde akce oficiálně schválena pod záminkou péče o životní prostředí, která byla součástí programu komunistické vlády.⁶⁶

Pro výstavu byla vytvořena mezinárodní komise, ve které zasedal Jiří Šetlík, Jiří Mašín, Adolf Hoffmeister, Carolin Giedion-Welcer a Marc Macken. Komise díla hodnotila a následně také udílela vybraným umělcům ceny [5].⁶⁷ Doporučila také městu některá z děl zakoupit, což se následně skutečně stalo a vybraná díla tak na svých místech zůstala i po ukončení akce.

⁶¹ CARUO / FONTI 2012 (pozn. 58) 29.

⁶² Hana SEIFERTOVIÁ: Čtyřicet let od liberecké výstavy. In: Ivona RAIMANOVÁ: Socha a město Liberec 1969, Praha 2008, 12.

⁶³ Ivona RAIMANOVÁ: Výstava socha a město 1969 stále živá. In: RAIMANOVÁ 2008 (pozn. 62) 6.

⁶⁴ Idem 2008, 8.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ První místo obsadil Aleš Veselý, druhý se umístil Josef Klimeš a na třetím místě byl Olbram Zoubek. In: SEIFERTOVIÁ (pozn. 62). In: RAIMANOVÁ 2008 (pozn. 62), 19.

Její organizátorka Hana Seifertová ale po skočení výstavy přišla o post ředitelky liberecké galerie. Samotná výstava dodnes představuje významnou událost a zlom ve výstavnictví ve veřejném prostoru Československa. Člen komise Jiří Šetlík vzpomíná, že v oné době plné zklamání byla pro každého důležitá psychická vzpruha, jakou byla třeba právě liberecká výstava.⁶⁸

3. 2. 3. Porovnání s neoficiálními výstavami 80. let

Kurátorstvím i vytvořením komise byla na liberecké přehlídce stanovena kontrola nad vystavenými díly a zajištěna jejich teoretická reflexe. Tímto se výstava liší od mnoha jiných (např. právě od výstavy na Malé Straně), které se v Československu za normalizace konaly, a byly spíše platformou, umožňující sebereprezentaci teoreticky kterémukoli umělci.⁶⁹ Nekorigování a značná míra improvizace se v 80. letech staly příznačné a zároveň vyčerpávající. Reakcí byla například akce na chmelnici v Mutějovicích, kde byla snaha zavést jasnější výstavní kritéria.⁷⁰

Libereckou výstavu s italskou spojuje nejen jasná organizační struktura, ale i fakt, že některá z děl na svých místech zůstala a utvářejí veřejný prostor dodnes. Naopak díla z Malé Strany postupně zmizela, nicméně i jejich dočasná přítomnost proměnila vnímání zažitých prostorů.

⁶⁸ Jiří ŠETLÍK: Socha a město. In: RAIMANOVÁ 2008 (pozn. 62) 32.

⁶⁹ Mezi umělci nicméně často vznikaly přátelské okruhy, do kterých nepronikl úplně každý.

⁷⁰ Marie JUDLOVÁ: Sympozium v Mutějovicích. Pokus o překonání nemožného. In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 5) 54.

4 . KULTURA POD DOHLEDEM STÁTU

Jak již bylo řečeno, oficiální kultura byla v Československu stanovena politickým programem státu, a výstavy, přehlídky umění i kultivování exteriérového prostředí byly pod dohledem politiků a oficiálních zvolených úředníků.

4. 1. Situace umění v období normalizace

V období 70. a 80. let se oficiální umělecký diskurz vracel k propagaci socialistického realismu jako správného stylu socialistického lidu. Zejména po roce 1976, kdy se konal XV. sjezd KSČ, byl státními institucemi vyhlašován návrat k umění 50. let.⁷¹ Tento program definoval umělecká díla jako angažovaná, pozitivní, srozumitelná.⁷²

Stejně jako v 50. letech, ale ani nyní nikdo konkrétní podobu socialistického realismu jasně nedefinoval. Došlo tak k aktualizaci citace Václava Černého: „V úctě bych poklekl před tím, kdo mi vysvětlí, co je to socialistický realismus.“⁷³ Odpovědi kulturních činitelů zůstaly nadále vágní, podle nich se mělo jednat o zobrazování pravdy podle svědomí.⁷⁴

Návrat do 50. let byl v období normalizace umělý a nepřírozený, docházelo k potlačování změn, kterých se podařilo dosáhnout v 60. letech.⁷⁵ Oficiální instance odsuzovaly umělecký vývoj předchozího desetiletí, hovořilo se především o subjektivistických a formalistických deformacích a celé období bylo označováno za krizové.⁷⁶

Referáty o socialistickém umění se objevovaly na stránkách časopisu *Tvorba z pera Dušana Konečného, Ladislava Štolla a Luboše Hlaváčka* a tento časopis se stal platformou k prezentaci aktuálních výtvarných požadavků státu.⁷⁷ Přesvědčování teoretiků mělo v sobě značně patetickou notu. Konečný píše o socialistickém

⁷¹ Tereza PETIŠKOVÁ: Oficiální umění sedmdesátých a osmdesátých let. In: Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*, Praha 2007, 452.

⁷² Idem 2007, 451.

⁷³ Tereza PETIŠKOVÁ: *Československý socialistický realismus 1948 – 1958*, Praha 2002, 12.

⁷⁴ Idem 2002, 24.

⁷⁵ PETIŠKOVÁ (pozn. 71). In: ŠVÁCHA / PLATOVSKÁ (ed.) 2007 (pozn. 71) 447.

⁷⁶ „Mnoho umělců pochybovalo, jestli se umění dostane z krize, do které je vehnala 60. léta.“ In: Dušan KONEČNÝ: *Naše umění slouží zájmům lidu a socialismu*. In: Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Dagmar DUŠKOVÁ (ed.): *České umění 1938 – 1989*, Praha 2001, 396.

⁷⁷ Od roku 1977 byl také publikován významný časopis *Výtvarná kultura*, věnovaný pouze problematice umění. In: Idem 2001, 396.

realismu, který se vzpamatoval ze svých ran a nabyl nové přesvědčivosti navzdory všem, kteří strašili návratem k dogmatismu 50. let.⁷⁸

Nicméně upřímné sympatie, které sdíleli mnozí intelektuálové, umělci i teoretici po druhé světové válce, entuziasmus, se kterými se vrhli do budování nové společnosti ve jménu socialismu (a v umění ve jménu socialistického realismu), již po roce 1968 dávno vyprchaly. Jak řekl Josef Alan: „Oficiální hodnotový systém se vyprázdnil a zbyla jen účelová fasáda.“⁷⁹ Tato skutečnost se netýkala pouze intelektuálů, ale postihla celou společnost. Po zkušenostech z Pražského jara se lid již neangažoval a nijak se nepokoušel obětovat pro socialistické ideály. Důsledkem bylo snižování okatého důrazu na dokonalost socialismu, rétorika se nyní obracela především ke kritice kapitalismu.⁸⁰

Podobně také v umění, a to prohlášením komunistických teoretiků navzdory staronová díla socialistického realismu postrádala nadšení a skutečnou víru v ideály. Ideologických témat děl také postupně ubývalo a převahu získala apolitická témata.⁸¹ Hrdinné oslavy „politiků ve chvíli revolučního odhodlání“, či „revolucionářů ve chvíli intimního klidu“⁸² ustoupily do pozadí již v období kritiky kultu osobnosti. Témata děl se pak v 70. a 80. letech značně neutralizovala, namnoze nebyla již prvoplánově angažovaná. Čím dál častěji se také prosazovala moderna a abstrakce.⁸³ Pavel Karous upozorňuje, že ač podle oficiální ideologie měla být upřednostňována realistická díla nad abstraktními, v období 70. a 80. let byla realistická ve skutečnosti pouhá jedna čtvrtina veřejných sochařských děl.⁸⁴

Právě umělec Pavel Karous provádí v současné době rozsáhlý průzkum děl normalizačního období.⁸⁵ Ve svém projektu *Vetřelci a volavky* se pokusil o jejich klasifikaci a díla rozdělil do kategorií a mnoha podkategorií. Relativní přirozenost, se kterou se Karousovi podařilo vytvořit rozdělení tak rozsáhlého souboru, ukazuje na charakter tohoto umění, podléhajícího uniformitě, standardizaci a ideologickému dohledu, který nepovzbuzoval inovativní kreace. Státní umění bylo do značné míry

⁷⁸ KONEČNÝ (pozn. 76). In: ŠEVČÍK / MORGANOVÁ / DUŠKOVÁ (ed.) 2001 (pozn. 76) 396.

⁷⁹ Josef ALAN: Alternativní kultura jako sociologické téma. In: ALAN 2001 (pozn. 6) 44.

⁸⁰ Alexej KLUSÁK: Kultura a moc. In: Jiří KOCIÁN (ed.): Slovníková příručka k československým dějinám 1948-1989, Praha 2006, 413.

⁸¹ KAROUS (ed.) 2013 (pozn. 3) 17.

⁸² PETIŠKOVÁ 2002 (pozn. 73) 45.

⁸³ KAROUS (ed.) 2013 (pozn. 3) 17.

⁸⁴ Idem 2013, 17.

⁸⁵ Pavel KAROUS: Morfologie unavené moderny. In: KAROUS (ed.) 2013 (pozn. 3) 13.

předvídatelné, umělecká díla se navzdory množství autorů navzájem podobají a vytvářejí splývající proud umění, ze kterého spíše čas od času vystupují jednotlivé výrazné realizace.⁸⁶ Tomáš Pospiszyl uvádí zajímavou paralelu tehdejšího umění s proslovy politiků, v nichž se tytéž ploché fráze také neustále opakovaly a zřídka přinášely něco nového.⁸⁷ Oproti tomu obdobné kategorizace jsou na poli výtvarů neoficiální kultury téměř nemožné.

4. 1. 1. Umění, které mělo ovlivňovat masy

Vybraní umělci měli podle slov politických činitelů za úkol formovat vkus mas – lidu, a to ideologicky, osvětově i esteticky.⁸⁸ Problémem masy (která podle tehdejší státní ideologie vytváří příběh dějin) je ztráta individuality, jedinec se stává pouhou součástí skupiny.⁸⁹ Konečným důsledkem masovosti je průměrnost. K této průměrnosti docházelo obdobně také v umění, v němž se zaváděly normy, které měly údajně odpovídat vkusu masy, a kde bylo potlačováno individuální svobodné myšlení.⁹⁰

Umění definované jako bojovný nástroj nového systému (socialismu), mělo být nástrojem propagandy a mělo pomoci podmanit si průměrného občana. Výsledkem byla převaha líbivých děl i témat, která měla mase poskytovat potěšení, zábavu či vzrušení.⁹¹ Oficiální kultura se novinek, zejména ve stylové rovině, obávala, zůstávala konzervativní a opakovaně používala stále stejné symboly.⁹² Jejich význam se brzy vyčerpal a o masovém dopadu tak nelze mluvit.⁹³

Stát se přesto pokoušel přiblížit co největšímu počtu obyvatel, a to jak umístěním děl do veřejného prostoru, ve kterém se masy pohybují, tak právě jejich jednoduchostí, srozumitelností a průměrnou konvenčností. Umělecká díla měla být běžným občanům blízká, přístupná a měla s nimi jako s diváky snadno komunikovat.⁹⁴ Výsledně vznikalo „široké pole pokleslých žánrů dekorativních i abstrahujících, které produkovala naprostá většina členů výtvarné obce.“⁹⁵

⁸⁶ Tomáš POSPISZYL: Sochy, které nikomu nepatří. In: KAROUS (ed.) 2013 (pozn. 3) 419.

⁸⁷ Idem 2013, 420.

⁸⁸ ALAN (pozn. 79). In: ALAN (ed.) 2001 (pozn. 6) 16.

⁸⁹ Idem 2001, 15sq.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Ibidem.

⁹² BARTLOVÁ / VYBÍRAL 2015 (pozn. 34) 28.

⁹³ Idem 2015, 30.

⁹⁴ KAROUS (pozn. 85) In: Karous 2013 (pozn. 3), 13.

⁹⁵ HOLUB (pozn. 36). In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 5) 97.

4. 1. 2. Zákon o povinném procentu na umění

Komunistická strana umisťovala díla do veřejného prostoru záhy po formálním převzetí moci. Produkce děl se výrazně zvýšila po přijetí zákona z roku 1965, o kterém se dnes mluví jako o „čtyřprocentním“ zákoně.⁹⁶ Jeho přijetí předcházela kritika, objevující se od roku 1954, o „ozdobnictví“ architektury, totiž že umělecká díla jsou pouhou ozdobou, nikoli součástí stavebního celku.⁹⁷ Výrazným milníkem se stala výstava EXPO 58, po které v první polovině 60. let narůstala snaha o užší propojení práce architekta a umělce, kteří měli společně vytvářet celkové dílo, ve kterém by obě složky navzájem korespondovaly.⁹⁸ Tato problematika byla rozvíjena i v následujících desetiletích a pokračovala také v 80. letech.

Zákon, který vstoupil v platnost roku 1966, ustanovil povinnost investovat jistou část rozpočtu stavby do uměleckého díla. Procenta byla určována tabulkově podle různých kritérií. Jednalo se o „pronásobení investičního nákladu na stavební část či objekt, základní procentní sazby na výtvarné umění (dle výše investice 0.6 až 4.2 %) a dvou koeficientů: společenského významu místa (od málo exponované po zvláště významné) a druhy stavby (definované kategorizačními tabulkami).“⁹⁹

Důsledkem přijetí zákona bylo obrovské množství zakázek na sochy do veřejného prostoru, které nemá historického srovnání. V 70. a 80. letech pak jejich produkce dosáhla kvantitativního vrcholu, zejména z důvodu výstavby nových panelových sídlišť.¹⁰⁰

4. 1. 3. Povaha soch, které byly umisťovány do veřejného prostoru

Státem objednávané sochy do veřejného prostoru mají mnoho společného s tím, co označujeme jako pomníky a památníky. V jistém smyslu také za památníky považovány byly, jelikož představovaly hodnoty socialistické společnosti, které měly navždy stát na svém místě a socialismus připomínat. Právě pomníky mají vydržet na „věčnost“, přetrvat až do konce věků.¹⁰¹ Proto byly také vytvářeny z trvanlivých materiálů (na rozdíl třeba od děl, vystavených na dvorcích Malé Strany).

⁹⁶ Jana KOŘÍNKOVÁ: Čtyřprocentní umění? In: KAROUS 2013 (pozn. 3) 454sqq.

⁹⁷ Idem 2013, 454.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ KAROUS (pozn. 83) In: Karous 2013 (pozn. 3), 13.

¹⁰¹ Milena BARTLOVÁ: Pomník: paměť, moc, komunikace a hlavně umění. In: BARTLOVÁ 2016 (pozn. 46) 46.

4. 1. 4. Důvody umístování soch do veřejného prostoru, výsledky a kritika

Podle oficiálních státních vyjádření mělo umění ve veřejném prostoru zásadní úkol – vzdělávat lid k socialismu a polidšřovat neosobní prostory.¹⁰² Sochařská díla měla mít zmiňovanou výchovnou funkci a lid, který se s tímto uměním setkával každý den, a to zejména přímo v místě svého bydliště (mezi panelovými domy), jím teoreticky měl být stimulován a zároveň neúnavně ujišřován o pravdách, cílech, ideálech a hodnotách socialistického zřizení.¹⁰³

Oficiálně měla sochařská díla ve veřejném prostoru formovat adekvátní názory i správný vkus lidu. Dnes je opakovaně upozorňováno na to, že státní zakázky v tomto směru ve svém poslání selhaly, a to jak z hlediska propagandy a umělecké inovace, tak z hlediska vlivu umění na diváky – mnohá z těchto děl se pro většinou společnost stala téměř neviditelnými.¹⁰⁴

Úspěšnější většinou nebyl ani záměr zpřijemnit monotónní prostředí, polidšřit jednotvárnost nehumánních schémat daných míst, kde sochy měly představovat intimnější prvky kolektivního prostředí (bydlení).¹⁰⁵ Negativním důsledkem těchto snah byla zjednodušující forma estetizace a problém lokalit se pouhým umístěním soch ve většině případů nelepšil.

Za řešení situace byla označována užší spolupráce architekta s výtvarníky. Oficiálně deklarovaným cílem se tak stalo vytváření komplexních celků architektury a výtvarného umění.¹⁰⁶ Na třetím sjezdu českých výtvarníků v roce 1982 byla tato otázka významným bodem programu: „Chceme rozšřřovat a prohlubovat součinnost s architekturou, s výstavbou a s průmyslovou výrobou při utváření nových hodnot životního a pracovního prostředí.“¹⁰⁷ Nicméně ač k této kooperaci v mnoha případech docházelo, ne vždy se skutečně podařilo dosáhnout lepšřích výsledků.

Kritiku estetizujícího přístupu tak v 80. letech vyslovovali právě i oficiální představitelé státní politiky. Například významný propagátor socialistického realismu Dušan Konečný přiznával, že ne vždy se skutečně dařil obě umělecké složky propojit

¹⁰² III. Sjezd svazu českých výtvarníků. Zpráva o činnosti svazu 1977 – 1982. In: Výtvarná kultura V, 1982, 3.

¹⁰³ Idem 1982, 4.

¹⁰⁴ KONEČNÝ 1982 (pozn. 37), 11.

¹⁰⁵ ŠETLÍK (pozn. 44). In: KAROUS 2013 (pozn. 3) 10.

¹⁰⁶ KOTALÍK 1997 (pozn. 32), 17.

¹⁰⁷ III. Sjezd svazu českých výtvarníků. Zpráva o činnosti svazu 1977 – 1982. In: Výtvarná kultura V, 1982, 3.

v působivou syntézu.¹⁰⁸ Jako problematickou uváděl Konečný (a mnozí další) uměleckou nenáročnost staveb, krabicových domů panelových sídlišť, nicméně potíže se týkaly třeba i stereotypních staveb obchodních domů. Neméně problematické bylo vytváření děl jako zpětné reakce, tedy jako vylepšení nefunkčního prostoru. Jak napsal Konečný: „Situace se samozřejmě nedá zachránit přilepováním uměleckých děl k panelovým domům nebo tím, že se do bezútěšného prostředí sídliště umístí sochy, fontány atd.“¹⁰⁹

Podobně se vyjádřil také Josef Hlaváček, který v roce 1985 popsal situaci sídlištní architektury takto: „...to se k nenápaditým panelovým stavebnicím přidá nějaký „estetický“ (rozuměj: okrasný) prvek, a hle: co bylo ošklivé, je pojednou krásné; prolézačka nebo fontána zřejmě udělá z pravoúhlých kotců přitažlivou architekturu.“¹¹⁰

V souvislosti s uměním ve veřejném prostoru se v oficiální rétorice dále často pracovalo s pojmem tvorby a zkvalitnění životního prostředí, a to ve smyslu prostředí, ve kterém veřejnost žije a jehož součástí byla také umělecká díla. Například Dušan Konečný napsal: „Nejde pouze o esteticky výchovné úlohy uměleckého díla, ale také o tvorbu esteticky působivého životního prostředí.“¹¹¹ Také Václav Kasalický poznamenal, že umělec se stával „spolutvůrcem materiální základny životního prostředí“.¹¹²

Jak zde již bylo uvedeno, právě vytváření životního prostředí využívali jako záminku také organizátoři exteriérových výstav představitelů neoficiální umělecké scény.

4. 1. 5. Fenomén „neviditelnosti“

Ke skutečnému ovlivňování masového vkusu skrze veřejně instalovaná sochařská díla tedy namnoze nedocházelo. Tzv. fenomén neviditelnosti, který se těchto děl týká, má několikere vysvětlení.¹¹³

¹⁰⁸ KONEČNÝ 1982 (pozn. 37), 10.

¹⁰⁹ Idem 1982, 11.

¹¹⁰ Josef HLAVÁČEK: Imaginární dopis návštěvníku výstavy současného umění. In: Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Terezie NEKVIDOVÁ / Dagmar SVATOŠOVÁ (ed.): České umění 1980 – 2010, Praha 2011, 85.

¹¹¹ KONEČNÝ 1982 (pozn. 37), 11.

¹¹² Idem 1982, 12.

¹¹³ ŠETLÍK (pozn. 44). In: KAROUS 2013 (pozn. 3) 10.

Problém je možné hledat v často nepříliš vysoké kvalitě, v nepřesvědčivosti uměleckého výrazu i špatném umístění díla do prostoru. Díla vzniklá v 80. letech navíc s okolními stavbami velmi často nekorespondovala a kýženého celku architektury a umění se jim nepodařilo dosáhnout.¹¹⁴

Do veřejného prostoru bylo v tomto období vytvářeno množství plastik malých rozměrů s intimní tematikou, které mají ze své podstaty složitější výchozí pozici k vyniknutí ve vztahu k městskému prostředí, složenému z vysokých neosobních staveb, kde je pro ně náročnější přitáhnout na sebe pozornost. Mnohdy byla díla navíc umístěna tak, že si jich kolemjdoucím ani nevšimne, obyvatelé je tak neregistrují o mnoho více než dopravní značení. Také, jak uvádí Tomáš Pospiszyl, se normalizační sochy divákům nepodobizely, jako to bylo třeba v případě starších monumentálních sousoší z 50. let, na efekt uměleckých výtvorů nebyl již kladen důraz.¹¹⁵ Kvalitní díla většinou stavěla na přirozené kráse materiálu a dobrém řemeslném provedení.¹¹⁶

Dnešní ignorace či přímo ničení a odstraňování těchto soch je navíc dáno pamětí obyvatel, kteří s díly spojují nepříjemné vzpomínky na dnes již uzavřenou historickou etapu. Staly se pro ně oněmi „pomníky socialismu“. Jiří Kotalík o „čtyřprocentním“ umění konstatoval, že se tato praxe umístování děl do prostoru města stala „rejdištěm živnostenských komplotů a výtvarné umění ve veřejném prostoru spíše zdiskreditovala a lidem znechutila.“¹¹⁷ V této souvislosti není bez zajímavosti skutečnost, že mnozí z těch, kteří se dnes tato díla snaží ochránit před ničením i rozkrádáním, patří k mladé generaci, která v kýžené době prožila pouze své rané dětství (Pavel Karous, nebo skupina Ládvi – Adéla Svobodová, Jiří Thýn, Jan Haubelt).¹¹⁸

Některé z uměleckých realizací si přesto získaly svou úlohu v rámci daného veřejného prostoru, podařilo se jim vytvořit místa pro setkávání obyvatel či se alespoň staly orientačními body a jsou tak obyvateli registrovány a pomáhají jim vytvořit si k sochám vztah.

¹¹⁴ POSPISZYL (pozn. 86). In: KAROUS 2013 (pozn. 3) 418.

¹¹⁵ Idem 2013, 418.

¹¹⁶ KOTALÍK 1997 (pozn. 32), 17.

¹¹⁷ Idem 1997, 17.

¹¹⁸ Jan HAUBELT: Skupina Ládvi:

<http://www.archiweb.cz/news.php?action=show&id=14407&type=8>, vyhledáno 30. 6. 2016

4. 2. Praktiky při zadávání státních zakázek

4. 2. 1. Umění jako centrálně řízený průmysl

Kontrola státu a velké množství zakázek postupně ve veřejném prostoru vytvořilo jakýsi centrálně řízený průmysl.¹¹⁹ Od západního trhu s uměním se místní situace lišila tím, že existoval pouze jediný objednavatel – stát, který zároveň platil pouze za to, co se shodovalo s jeho ideologickými východisky.¹²⁰ Subjektem ekonomiky tak nebylo publikum, jako je tomu v demokratických zřízeních, kde o úspěšnosti umělců rozhoduje zájem konzumentů a kupců uměleckých děl. Umělci mezi sebou nemuseli soupeřit, vzhledem k tomu, že měli všichni jednoho objednavatele.¹²¹ Stát na jednu stranu zajišťoval umělcům množství zakázek, na druhou stranu oproti volnému trhu k umělcům přistupoval výrazně diktátorsky. Rozhodoval o činnosti umělců, o ceně, jakou za svá díla dostanou, a v určitém směru v důsledku také o úspěšnosti umělců.¹²² Konsekventně z toho vyplývá původní snaha ovlivnit a určit stanovisko masového diváka.

4. 2. 2. Schvalovací komise

Kontrolu umělecké produkce si stát zajistil zřízením schvalovacích komisí: „Umělecké komise jako objektivní společenské orgány mají za povinnost zajišťovat vysoká ideová a umělecká kritéria při hodnocení nákupu, prodeji a zadávání výtvarných děl.“¹²³

Také konkrétní sochařská díla do veřejného prostoru musela vždy projít schvalovacím procesem Komise pro výtvarné dílo v architektuře. Ty spadaly pod ministerstvo školství a kultury a měly posuzovat díla před jejich společenským uplatněním, bránit ideály socialistického umění a bojovat proti „pseudohodnotám, komercionalistickým tendencím, podprůměru nebo jevům, které nejsou slučitelné se základními principy socialistického umění a jeho společenského působení.“¹²⁴ Přičemž bylo řečeno, že komise při vybírání autora díla musejí mít na zřeteli také jeho kulturně politickou zralost a uměleckou vyspělost.¹²⁵

¹¹⁹ POSPISZYL (pozn. 86) In: KAROUS 2013 (pozn. 3) 418.

¹²⁰ HOLUB (pozn. 36). In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 5) 98.

¹²¹ POSPISZYL (pozn. 86) In: KAROUS 2013 (pozn. 3) 418.

¹²² HOLUB (pozn. 36). In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 5) 99.

¹²³ KONEČNÝ 1982 (pozn. 37), 11.

¹²⁴ Idem 1982, 13.

¹²⁵ V osmdesátých letech se pak často zdůrazňuje, že z těchto zásad se nesmí slevovat. In: KONEČNÝ 1982 (pozn. 37), 11.

O průběhu vzniku díla do veřejného prostoru byli členové komise a autor architektonického projektu, ke kterému dílo vznikalo, zpravováni po celou dobu přípravy. Sochy byly na svá místa umístovány až v závěrečné fázi výstavby, když byl povrch zcela dokončen a stavba byla odevzdána k využití. Také v tomto momentě byla povinná přítomnost komise, která se ze zákona musela účastnit celého procesu.¹²⁶

4. 2. 3. Výběr umělců

Státní umělecké zakázky získávali pochopitelně především tzv. oficiální umělci. Při výběru konkrétních autorů, kteří navrhovali a zhotovovali díla ke vznikajícím stavbám, měl ale podle zákona první slovo autor architektonického projektu.¹²⁷ Architekti tak měli v rámci osobního přesvědčení (a odvahy) možnost zvolit i jiné než oficiálně zavedené autory a hráli podstatnou roli při prosazování alternativních umělců ve státní sféře. Tito umělci sami potvrzují, že bez podpory některých architektů by se k zakázkám nedostali.¹²⁸

I přes oficiálně deklarovaný ideologický význam uměleckých děl ve veřejném prostoru obyvatel se tedy právě tento druh zakázek postupně stal obživou mnoha umělců obou kultur. Stát byl ve skutečnosti v oblasti tvorby umění do veřejného prostoru, často právě na nově vznikající sídliště a další méně ideologicky zatížená místa, o něco tolerantnější, než tomu bylo u soutěží do oficiálních reprezentačních prostorů či budov. Tuto situaci zmiňuje například Radomíra Sedláková: „Samozřejmě všechno muselo mít oficiální schválení, ale myslím, že ve veřejném prostoru měli architekti daleko více volnou ruku, než když šlo o výtvarné dílo pro reprezentativní stavby.“¹²⁹

Výtvarných děl nadto vznikalo velké množství, proto bylo za potřebí také velkého počtu umělců, kteří v popsané situaci mohli přijmout oficiální pravidla pouze symbolicky. Neutrální tematika, která se rozšířila v 80. letech, také usnadňovala neoficiálním umělcům se na těchto zakázkách podílet.¹³⁰

¹²⁶ „Závěrečné schválení probíhalo na místě osazení, kam se sjela celá komise a posuzovala konečnou realizaci.“ In: Markéta MRÁČKOVÁ / Barbora ŠIMONOVÁ / Viktor VEJVODA (ed.): *Legenda o sídlišti*, Praha 2014, 157.

¹²⁷ KOŘÍNKOVÁ (pozn. 93). In: KAROUS (ed.) 2013 (pozn. 3) 455.

¹²⁸ MRÁČKOVÁ / ŠIMONOVÁ / VEJVODA (ed.) 2014 (pozn. 126) 156.

¹²⁹ Idem 2014, 81.

¹³⁰ POSPISZYL (pozn. 86) In: KAROUS 2013 (pozn. 3) 418.

4. 3. Neoficiální umělci a státní zakázky

Alternativní umělci získávali tyto zakázky již od 60. let, ze starší generace například Zdeněk Sýkora, Aleš Veselý, Stanislav Kolíbal, Josef Klimeš, Eva Kmentová, Věra Janoušková a další, tito umělci také příležitostně tvořili do veřejného prostoru i v letech sedmdesátých a osmdesátých.¹³¹

S účastí starší generace umělců tak vznikl například v roce 1988 zdařilý sochařský soubor na pražském sídlišti Barrandov. Jeho architekti Zdeněk Holzel a Jan Kerel na tematicky filmově zaměřené výzdobě spolupracovali s Karlem Nepřašem, Hugo Demartinim, Jiřím Novákem a Vladimír Preclíkem. Své dílo zde má také generačně mladší Michal Gabriel a Karel Bečvář [7–10].¹³²

Právě v druhé polovině 80. let se postupně více prosazovala i mladší generace, mimo jiné účastníci alternativních výstav, včetně některých vystavujících na malostranských dvorcích. Z nejmladší generace do veřejného prostoru tvořili také členové skupiny Tvrdohlaví.¹³³

Pro výstavbu Jihozápadního města si z pozice hlavního projektanta nového sídlištního celku vybral mladší alternativní umělce například architekt Ivo Oberstein. Pro stodůlecké sídliště zvolil čtyři mladší umělce, kteří spolu s ním a dvěma architektky (Václavem Valtrem a Jiřím Mojžíšem) vytvořili skupinu „sedmi statečných“, jak si sami přezdívali.¹³⁴ Umělci Kurt Gebauer, Pavel Přikryl, Milan Vácha a Magdalena Jetelová zde měli podle představ architekta vytvořit místa, jež by sloužila k odpočinku obyvatel, pozvedla by sídliště jako celek a vytvořila uživatelsky příjemné prostředí [11–13].¹³⁵

¹³¹ Tomáš Pospiszyl nicméně uvádí, že ani díla těchto dnes uznávaných autorů vytvořená na základě státních zakázek často nedosahovala nejvyšší kvality. In: POSPISZYL (pozn. 86) In: KAROUS 2013 (pozn. 3) 422.

¹³² Jiří ŠEVČÍK / Jana ŠEVČÍKOVÁ: Město, sochy, film – o sochách na sídlišti Barrandov. In: Ateliér 5, 1988.

¹³³ Tato skupina vznikla v roce 1984, kdy postupně začínalo docházet k uvolňování politických poměrů. Jejími členy byli Jiří David, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Zdeněk Lhotský, Stefan Milkov, Petr Nikl, Jaroslav Róna, František Skála, Čestmír Suška, Václav Marhoul. O založení skupiny informuje dokument sepsaný Jiřím Davidem roku 1988 pod pseudonymem Vítězslav Konrád: „členové skupiny si za svůj cíl kladou nalézt ztracenou kulturní identitu českého prostředí a tím ji plnohodnotně zařadit do kontextu současné evropské kultury. Vzniká tak jasná paralela ke snahám umělců, kteří se sešli v roce 1918 v umělecké skupině Tvrdošíjní. ... Tato skupina rovněž usilovala v nově vznikajícím státě o nabytí svébytnosti českého národa.“ In: Vítězslav KONRÁD: Zpráva o založení umělecké skupiny „Tvrdohlaví“. In: ŠEVČÍK / MORGANOVÁ / DUŠKOVÁ (ed.) 2001 (pozn. 76) 409.

¹³⁴ Ivo OBERSTEIN: Sídliště Jihozápadní město, přednáška: <http://www.cekb.cz/zoom/cyklus-prednasek-o-prazskych-sidlistich>, vyhledáno 30. 5. 2016

¹³⁵ Idem, vyhledáno 30. 5. 2016

V další čtvrti Jihozápadního města, v Nových Butovicích, se kromě Milana Váchy objevily také výtvary tří členů skupiny Tvrdohlaví: Jaroslava Róny, Stefana Milkova a Čestmíra Sušky. Stefan Milkov pro sídliště vytvořil Ptáčka z roku 1990, Suška zde ve stejném roce umístil svůj Závit. Obě díla mají monumentální rozměry a výrazně ovlivňují okolní prostor.¹³⁶

4. 4. Příklady konkrétních projektů a realizací neoficiálních umělců

Tyto realizace jsou ukázkou pronikání alternativní kultury do oficiálně kontrolovaného prostoru, i těmto umělcům se tak příležitostně naskytla možnost utvářet prostředí trvale. Nejednalo se pouze o prosté instalace soch do veřejného prostoru, ale vznikaly i rozsáhlejší projekty uceleně pracující s konkrétním místem, kdy výsledkem byla díla krajino-architektonického charakteru.¹³⁷ Mnozí umělci také projektovali dětská hřiště, která nemají ideologickou povahu, pro alternativní umělce tak bylo jednodušší tyto zakázky získat. Hřiště projektovala Magdalena Jetelová, Kurt Gebauer nebo Tomáš Ruller. V průběhu realizace projektů se autoři museli vyrovnávat s nepřízní schvalovacích komisí, ne všechny projekty vedly až ke zdárné realizaci.¹³⁸

4. 4. 1. Umělá krajina Magdaleny Jetelové

Rozsáhlý projekt pro sídliště Jižní město připravovala v 80. letech Magdalena Jetelová. Uprostřed panelákové výstavby chtěla na kilometru dlouhém a sto metrů širokém prostoru vytvořit umělou krajinu – centrální park sídliště [14].¹³⁹ K jeho realizaci měla být využita přebytečná zemina, která byla ve velkém množství vytěžena při výstavbě podzemních tunelů metra. Půdu chtěla umělkyně použít na vytvoření umělých kopečků, jejichž tvary byly inspirovány konkrétní českou krajinou. Uvnitř kopců měl vzniknout prostor pro různé aktivity obyvatel, v plánech byla například restaurace nebo skleník, ve kterém by místní mohli pěstovat květiny, na povrchu pak amfiteátr, bazén i dětská hřiště.¹⁴⁰ Skleněné stěny zabudované v umělých kopcích tvořily podle plánů okna a vznikaly tak oboustranné průhledy. Zeleň, která měla zastávat funkci jakési fasády celého díla, stojícího na pomezí architektury, byla pečlivě vybírána. Počítalo se také se změnami, které působí počasí a přírodní živly.

¹³⁶ OBERSTEIN (pozn. 134), vyhledáno 30. 5. 2016

¹³⁷ Josef HLAVÁČEK: Magdalena Jetelová, Praha 2007, 25.

¹³⁸ POSPISZYL (pozn. 83) In: KAROUS 2013 (pozn. 3) 422.

¹³⁹ HLAVÁČEK 2007 (pozn. 137) 26.

¹⁴⁰ MRÁČKOVÁ / ŠIMONOVÁ / VEJVODA (ed.) 2014 (pozn. 126), 97.

Projekt umělé krajiny měl pomoci vyvážit bezútěšné sídlištní prostředí, jeho panelové domy se měly dodatečně stát součástí krajiny.¹⁴¹ Tento projekt Magdaleny Jetelové ale nebyl realizován. Umělkyně v roce 1985 emigrovala do Německa a stát na místě vytvořil pouze několik kopečků, které ale ke zklamání autorů Jižního města nekorespondují s připravovanými plány.¹⁴² Jiří Lasovský, který na projektu sídliště spolupracoval a navrhoval také zelené plochy a parky sídliště, k tomu poznamenal: „Chtěli jsme město příjemné, k životu, ale režim chtěl noclehárnu, jak se později ukázalo.“¹⁴³

Projekt umělé krajiny představuje zajímavou snahu o vytvoření uživatelsky příjemnějšího životního prostředí pro obyvatele sídliště. Nejedná se pouze o umístění sochařského díla do městského prostoru, ale představuje pokus o rozsáhlou uměleckou intervenci směřující ke zlepšení vnímání konkrétního místa.

Magdalena Jetelová v 80. letech vytvořila dětské hřiště na sídlišti ve Stodůlkách nebo Pomník MVDr. Jaroše v pražské zoologické zahradě, kde Zdeněk Jaroš působil od roku 1945 do roku 1970 jako veterinář.¹⁴⁴

4. 4. 2. Hřiště Tomáše Rullera

Tomáš Ruller realizoval v letech 1984 až 1985 dětské hřiště na pražském Slovanském ostrově. To ale bylo zničeno v polovině 90. let, na místě zůstala jen betonová rampa a skluzavka a hřiště bylo doplněno typovými herními prvky.¹⁴⁵ Autor vzpomíná, že projekt nejprve úplně odmítl, nakonec mu bylo slíbeno, že bude moci hřiště navrhnout podle svých představ. Stát mu do projektu přesto následně zasahoval. „Jak to ale rostlo, narůstala nevole a my naopak dnem i nocí dřeli, abychom to stihli vybetonovat. Samozřejmě přišli na revizi, ale základ stál, tak aspoň zredukovali, co šlo, a ještě zkrátili rozpočet.“¹⁴⁶ Ruller dále uvádí, že s realizací mu pomáhali i další umělci, ale také hudebníci a literáti českého undergroundu, mezi jinými Michal Gabriel, Vladimír Merta nebo Jáchym Topol. O samotné podobě hřiště Ruller řekl: „Tento environment vycházel z dětské imaginace. Zároveň byl koncipovaný jako otevřená divadelní scéna. Amfiteátr s lavicemi, kde se dalo sedět, uzavíraly výtvarně

¹⁴¹ HLAVÁČEK 2007 (pozn. 137) 26.

¹⁴² MRÁČKOVÁ / ŠIMONOVÁ / VEJVODA (ed.) 2014 (pozn. 126) 97.

¹⁴³ Idem 2014, 95.

¹⁴⁴ Magdalena JETELOVÁ: Pomník MVDr. Jaroše: <http://www.vetrelciavolavky.cz/sochy/pomnik-mvdr-jarose>, vyhledáno 30. 5. 2016.

¹⁴⁵ Matouš Karel ZAVADIL: Rozhovor s Tomášem Rullerem. In: Art & antique 04, 2006, 63.

¹⁴⁶ Idem 2006, 63.

pojaté kulisy. Ústředním motivem bylo pískoviště. Život je taky taková hra na písečku – všechno se nám posléze pod rukama rozpadá.“¹⁴⁷

Tomáš Ruller podobné environmentální projekty na základě státních zakázek vytvářel také mimo městské prostředí; umělou krajinu u vodního díla v Dalešicích (návrh je z roku 1979, k jeho dokončení pak došlo v roce 1984).¹⁴⁸ Na projektu spolupracoval s Karlem Rechlíkem a také se svým otcem Ivanem Rullerem, který byl povoláním architekt. Zajímavý projekt sto metrů dlouhé krajiny využívá zbytků stavby bývalé elektrárny, jako jsou například přivaděče k turbínám, do kterých návštěvník může volně vstupovat a procházet jimi.¹⁴⁹

Návrat k žvlům je název druhého projektu, který se nachází na hřbitově v Bítově. Jedná se o úpravu rozptylové loučky, kde základní tvary reprezentují přírodní živly.¹⁵⁰

4. 4. 3. Minikrajina a další realizace Kurta Gebauera

Také Kurt Gebauer získal v 80. letech mnohé zakázky do veřejného prostoru. Mezi prvními bylo dětské hřiště na ostravském sídlišti Fifejdy II. [15].¹⁵¹ Již v roce 1980 do města instaloval svou sochu sedícího děvčete, vzpírajícího se na rukou a nadzvedající se v mírném pohybu ze své židličky. Na projektu Minikrajina zde Gebauer pracoval už od konce 70. let a vznikl tak jeho první projekt vytvářející celkový specifický environment, a to na ploše pouhého 1.5 hektaru.

Jeho Minikrajina má podobu indiánské vesničky. Sám autor říká, že nechtěl vytvořit běžné hřiště s typickými prolézačkami, ale raději vytvořil uprostřed panelového sídliště malou fantaskní krajinu.¹⁵² Hřiště je rozděleno do několika částí, tvoří ho kopečky, dolíky i větší údolí, která propojují lávky. V celém prostoru jsou rozmístěny cihlové totemy, kamenné jeskyňky a betonové hlavy a také je zde malý amfiteátr, který mohou využívat nejen děti, ale i dospělí návštěvníci. Na hřišti původně bývalo také sochařem navržené osvětlení.¹⁵³ Oficiálním komisím se netradiční podoba hřiště příliš nezamlouvala a projekt, který Gebauer začal v roce

¹⁴⁷ ZAVADIL 2006 (pozn. 145) 63.

¹⁴⁸ Radoslava SCHMELZOVÁ / Dagmar ŠUBRTOVÁ / Radek MIKULÁŠ: Současná umělecká díla v krajině, Praha 2014, 198.

¹⁴⁹ Idem 2014, 200.

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ Kurt GEBAUER: Obrazy z dějin vlastního státu, Praha 1995, 30.

¹⁵² SCHMELZOVÁ / ŠUBRTOVÁ / MIKULÁŠ 2014 (pozn. 148) 26.

¹⁵³ Kurt GEBAUER: Sídlíště Fifejdy II.: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1183909575-tyden-v-regionech-ostava/413231100212006-tyden-v-regionech/obsah/244104-ostava-se-pustila-do-rekonstrukce-unikatniho-detskeho-hriste/>, vyhledáno 30. 5. 2016

1976, byl dokončen až v roce 1985. Na samotné stavbě, trvající pět let, se podílela i řada místních obyvatel.¹⁵⁴

Ve svých dalších prostorových realizacích Kurt Gebauer opakovaně využívá schématu amfiteátru, na jehož jeviště umísťuje osamocené sochařské dílo. Výsledky jsou působivé a uzavřený oddělený prostor vytváří intimní a obohacující prvek. Tento princip používá u sochy Alenky z roku 1982, která se nachází před základní školou v Praze Libuši, a také na pražských Stodůlkách v realizaci pojmenované Rybník [11]. Zde jsou lavice tvořeny plochými kameny, které se místy formují v přirozeně tvarovaná skaliska. Naproti „hledišti“ umístil umělec sochu nahé ženské figury, která svou vratkou postavou stojí na pomezí typických Gebauerových plavkyň a běžících dívek. Umělec kolem sochy zformoval celý uzavřený prostor, který má pro děti dobrodružný charakter divoké přírody, pro dospělé je vhodným místem k posezení a hovoru.

Také na pražském sídlišti Dědina, které vznikalo od konce 70. let, byly od roku 1980 plánovány Gebauerovy Obludy. Později zde byly skutečně umístěny tři entity z velkých kamenných bloků v dolíku o velikosti 30 x 20 metrů. Kurt Gebauer také například spolupracoval s Karlem Neprašem na altánku, který dodnes stojí na sídlišti v Praze Malešicích.¹⁵⁵

4. 4. 4. Sochy Čestmíra Sušky

Na stejném sídlišti se nacházejí také realizace Čestmíra Sušky. V Malešicích je jeho Šťastný princ, drobné dílo z pískovce z roku 1986 stojící v malém parčíku vedle domova seniorů [16]. Námět i tvar díla (připomínající herecké masky) souvisí se Suškovou divadelní aktivitou.¹⁵⁶ V jeho těsné blízkosti stojí monumentální betonová socha, snadno zaměnitelná za skutečný přírodní balvan, nazvaná Obr, velryba a žába [17]. Toto dílo souvisí s umělcovým zájmem o vytváření umělých přírodnin, které svým tvarem odkazují k jiným předmětům reálného světa. Jedná se o inspiraci lidovým sbíráním kořenů, kamínků a dalších přírodních předmětů, které lidem asociují něco jiného.¹⁵⁷

Ze stejného zájmu se zrodilo také Suškovo dílo Prase na procházce v Horních Roztylech z roku 1990. Prase na procházce je umělý pařez s kořeny, vyrobený

¹⁵⁴ GEBAUER (pozn. 153), vyhledáno 30. 5. 2016.

¹⁵⁵ KAROUS 2013 (pozn. 3)

¹⁵⁶ Jiří OLÍČ: Čestmír Suška, Praha 2012, 69.

¹⁵⁷ Idem 2012, 61.

z epoxidu, umístěný na kopci z kamenů. Dílo Prase na procházce vystavil umělec také na výstavě na staroměstských dvorcích a na druhé výstavě skupiny Tvrdohlaví.¹⁵⁸

¹⁵⁸ OLIČ 2012 (pozn. 156) 65.

5 . ALTERNATIVNÍ KULTURA

Jako reakce na oficiální státní kulturu vznikla kultura, která bývá označována jako neoficiální, polooficiální, opoziční, alternativní či paralelní, underground, disidentská, ilegální, podzemní nebo nezávislá.¹⁵⁹

Tuto kulturu nelze jednotně charakterizovat. Tvořila ji směs individualit, kterou svedlo dohromady vymezení se vůči státem vyhlášené doktríně, jejímu potlačování svobodného myšlení a svobody výtvarného projevu.¹⁶⁰ Spojoval je také boj se zmiňovaným průměrným vkusem, který se s postupem času stále více zmocňoval umění oficiální sféry.¹⁶¹

Alternativní kultura byla ale zároveň na oficiální nutně vázána – změny, které se odehrávaly na státem kontrolovaném poli, se následně promítaly i do státem nepodporované sféry.¹⁶² V momentech politického uvolňování, které se v období vlády komunistické strany cyklicky opakovaly, se alternativní kultura mohla výrazněji prosadit a s režimem navazovala jistou spolupráci, naopak v momentech tvrdého uplatňování ideologického diktátu se stahovala do ústraní veřejného života.¹⁶³ „První“ a „druhá“ kultura tak spolu byly spojeny v recipročním svazku.¹⁶⁴ V normalizačním období 70. a první poloviny 80. let je tento vztah definován tvrdým potlačováním neoficiálních aktivit, které se ale i přes tyto zásahy postupně množily.

V souvislosti s paralelní kulturou se nejčastěji skloňují slova jako potřeba a nutnost. Při srovnání se situací na Západě se v Československu většinová paralelní kultura nesnažila establishment zničit, ale snažila se pro sebe vytvořit alternativu.¹⁶⁵ Výrazněji politicky angažované byly okruhy disidentské a underground, které vedly s režimem otevřenější boj a odmítaly jakékoli ústupky, jak ilustrují slova básníka a výrazného představitele českého undergroundu Ivana Martina Jirouse: „Jakmile

¹⁵⁹ ALAN (pozn. 79). In: ALAN (ed.) 2001 (pozn. 6) 19.

¹⁶⁰ Idem 2001, 17.

¹⁶¹ Marie KLIMEŠOVÁ: České výtvarné umění druhé poloviny 20. století. In: ALAN 2001 (pozn. 6) 377.

¹⁶² ALAN (pozn. 79). In: ALAN (ed.) 2001 (pozn. 6) 16.

¹⁶³ Změny, které se odehrávaly v šedesátých letech, přenesly alternativní umělce na veřejnost. Její zástupci obsadily významné pozice, Svaz umělců byl od roku 1964 veden Adolfem Hoffmeister, Národní galerii řídil Jiří Kotalík od roku 1967. V tomto období se tak alternativním stávají především představitelé akčního umění (Knížák, Ságlová, Brickus).

¹⁶⁴ ALAN (pozn. 79). In: ALAN (ed.) 2001 (pozn. 6) 21.

¹⁶⁵ Idem 2001, 22sq.

položí ďábel (který dnes mluví ústy establishmentu) první podmínku, přistříhnete si vlasy, jenom tak trošku, a budete moci hrát, je třeba říct ne.“¹⁶⁶

5. 1. Normalizační aktivity a návaznosti na 50. a 60. léta

Radikální konec tzv. socialismu s lidskou tváří opět zesílil kulturní polaritu. Prověrky a politické procesy, které se odehrály na počátku 70. let, vedly ke strachu a rezignaci velké části obyvatel a k totální ztrátě důvěry v socialismus. Dřívější angažovanost pro ideály vyprchala. Přestože lid v socialismus většinově nevěřil, systému se nuceně přizpůsoboval.¹⁶⁷

Do ústraní se také opět stáhli mnozí umělci a někteří z české scény svou emigrací do zahraničí odešli docela. Uzavírání se do soukromí ateliérů je jedním ze společných rysů celé alternativní kultury. Jak připomíná Marie Klimešová, kromě období normalizace docházelo k takovéto izolaci umělců již v 50. letech, kdy v samotě pracoval například Bohuslav Reynek, Josef Váchal nebo Jitka a Květa Válový.¹⁶⁸

Stejně tak i podoby paralelních aktivit 70. a 80. let mají své kořeny v letech 50. a 60. a navazují na dříve vzniklé systémy.¹⁶⁹ Neoficiální výstavy se konaly už v poválečném období, tiskly se neoficiální tiskoviny a vznikala neoficiální seskupení umělců, často kolem výrazných osobností – v 50. letech to byl především Mikuláš Medek či Vladimír Boudník a Bohumil Hrabal.¹⁷⁰ Některé z těchto osobností později stály také u počátků aktivit období normalizace. Příkladem jsou manželé Pavel Brázda a Věra Nováková, ti v 70. letech patřili mezi první umělce vystavující v Divadle v Nerudovce, které se v oné době stalo jedním z významných center výstavnictví státem nepodporovaných umělců.¹⁷¹

Taktéž seskupování osobností do skupin a tím vytváření společného zázemí se odehrávalo v normalizačním období, ale také již v 50. a 60. letech. Alternativní kulturu tehdy představovaly zejména mladá surrealistická skupina, dále skupina, která si zvolila humorný název Šmidrové, z níž se posléze vyvinula Křížovnická škola,

¹⁶⁶ Ivan M. JIROUS: Zpráva o třetím českém hudebním obrození. In: ŠEVČÍK / MORGANOVÁ / DUŠKOVÁ (ed.) 2001 (pozn. 76) 373.

¹⁶⁷ KLUSÁK (pozn. 80). In: KOCIÁN 2006 (ed.), 413.

¹⁶⁸ KLIMEŠOVÁ (pozn. 161). In: ALAN 2001 (pozn. 6) 387.

¹⁶⁹ Idem 2001, 377.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Ibidem.

a Konfrontace.¹⁷² Nutková potřeba těchto umělců sdílet vývoj své umělecké tvorby a nutnost skupinové diskuze tyto umělce přímo spojuje s děním 70. a 80. let.

Takováto umělecká seskupení neměla nutně jednotný umělecký program. Metaforicky tuto situaci popsal Václav Havel: „Paralelní kultura“ vznikla proto, že duchovnímu potenciálu společnosti byla oficiální uniforma těsná.“¹⁷³ A umělci se čím dál méně toužili sjednotit pod jednu střechu, v atmosféře diktátu jediné ideologie si nechtěli – slovy Havla – obléci uniformu jinou.

Skupiny, jejichž existenci posvětil stát a dodal jim tak na oficialitě, byly za normalizace zakládány až ve druhé polovině 80. let. Jedná se o skupiny Tvrdohlaví, Volné seskupení 12/15 Pozdě, ale přece nebo Novou skupinu.¹⁷⁴ Podobná státní tolerance alternativních uměleckých seskupení fungovala také od poloviny 50. let, její vývoj byl ale na rozdíl od vývoje 80. let ukončen příchodem „spřátelených“ vojsk a uskupení tak byla nuceně zrušena.

5. 2. Umělci v izolaci

Seskupení umělců často vznikala jako obrana proti izolaci, která byla zapříčiněna neúčastí na programech oficiální kultury a byla mezigenerační i osobní. Taková situace odloučení a osamocení byla obtížná a deprimující, podepsala se na psychickém stavu umělců zejména starší generace, v jejichž díle na konci 70. let zesílily projevy existencialismu, pramenící právě z této tíživosti samoty a marnosti.¹⁷⁵

Druhou stránkou této izolace byla dnes často zmiňovaná soustředěnost umělců na práci v poklidu svých ateliérů z důvodu nemožnosti účasti na veřejném poli kultury a participace na demokratické soutěži uměleckého trhu, a tedy i na budování kariéry. Takto prezentovaná izolace představuje mírně pozitivnější aspekt celé situace, která se dotýká starší i mladší generace. Petr Nedoma v této souvislosti mluví o autocenzuře, výraznější sebereflexi, než jaká vzniká při běžných podmínkách umělecké tvorby.¹⁷⁶ Podobně se vyjádřila také sběratelka umění Meda Mládková, spíše v souvislosti se starší generační vrstvou umělců, když řekla: „Z děl přímo číselo

¹⁷² KLIMEŠOVÁ (pozn. 161). In: ALAN 2001 (pozn. 6) 385.

¹⁷³ Václav HAVEL: Šest poznámek o kultuře. In: ŠEVČÍK / MORGANOVÁ / NEKVIDOVÁ / SVATOŠOVÁ (ed.) 2011 (pozn. 110) 59.

¹⁷⁴ Založení skupin Tvrdohlaví, Volné seskupení 12/15 Pozdě, ale přece a Nová skupina. In: ŠEVČÍK / MORGANOVÁ / DUŠKOVÁ 2001 (pozn. 73) 407.

¹⁷⁵ KLIMEŠOVÁ (pozn. 161). In: ALAN 2001 (pozn. 6) 392.

¹⁷⁶ Petr NEDOMA: Český glóbus In: ŠEVČÍK / MORGANOVÁ / NEKVIDOVÁ / SVATOŠOVÁ (ed.) 2011 (pozn. 110) 109.

dlouhé rozjímání, předělávání, opravování. Jako by nebyl důvod tvořit nadbytek, když musela zůstat v šuplíku.¹⁷⁷

Také Kurt Gebauer prohlásil, že on ani další jemu podobní nepohodlní umělci díky socialismu pokusy o zářnou kariéru neztráceli čas. Umělce to podle něj vedlo k důslednějšímu soustředění na samotné umění.¹⁷⁸

Není ovšem možné automaticky přiřknout všem takto vznikajícím dílům uměleckou kvalitu v duchu zjednodušujícího rovnítka oficiální se rovná nekvalitní, neoficiální umění vznikající v ústraní znamená kvalitu. Polemiku rozvádí například Josef Hlaváček: „...podtrhuje se výjimečnost této situace; a z výjimečnosti situace se jaksi mimoděk vyvozuje nutná výjimečnost vznikajících výtvorů.“¹⁷⁹ Podobně hovoří také Pavla Pečinková, která zdůrazňuje, že soukromničení a rozptýlení výtvarného diskurzu způsobilo více negativ a pozitiva se vyskytovala spíše výjimečně. „Uzavřenost snižuje měřítka i nároky, deficit informací vede k nedovzdělanosti, buduje se falešný sebeuspokojující mýtus pseudoundergroundu.“¹⁸⁰

5. 3. Prolamování izolace a aktivizace mladé generace

K prolamování izolace docházelo díky výrazným osobnostem nebo institucím, jako byl okruh kolem Akademie výtvarných umění nebo Divadla v Nerudovce.¹⁸¹ Důležitá byla společná setkání či přednášky, které se konaly na mnoha místech, v soukromých bytech i ateliérech.¹⁸²

Pro mladší umělce nebylo vždy jednoduché přidat se do uzavřených skupin umělců starší generace.¹⁸³ K mezigenerační výměně přispíval z mladších výtvarníků především Ivan Kafka, který se v prostředí pohyboval i díky autoritě otce Čestmíra.¹⁸⁴ Také Jindřich Chalupecký mezi starší umělce postupně přizval i generačně mladší tvůrce a propojoval tak různé věkové skupiny. Někteří z nich se později zúčastnili

¹⁷⁷ Ondřej KUNDRA: Meda Mládková – můj úžasný život. Praha 2014, 99.

¹⁷⁸ „Musel se víc zaobírat sám sebou, svým bližším okolím, a to vedlo i k větší koncentraci v práci.“ In: Simona MAYEROVÁ: O Chalupeckém a o tom, jak to bylo tenkrát. In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 4) 193.

¹⁷⁹ HLAVÁČEK (pozn. 106). In: ŠEVČÍK / MORGANOVÁ / NEKVIDOVÁ / SVATOŠOVÁ (ed.) 2011 (pozn. 110) 85.

¹⁸⁰ Pavla PEČINKOVÁ: Splátka na dluh. In: Jiří LUHAN / Petr PORUBA: Splátka na dluh, Praha 2000, 15.

¹⁸¹ KLIMEŠOVÁ (pozn. 161). In: ALAN 2001 (pozn. 6) 395.

¹⁸² Schůzky probíhaly například u Hugo Demartiniho, u Kafků v Holešovicích, Theodora Pištěka na Vinohradech, Olbrama Zoubka v Salmovské ulici. Josef HLAVÁČEK: Schůzky v ateliérech. SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 5) 96.

¹⁸³ KLIMEŠOVÁ (pozn. 161). In: ALAN 2001 (pozn. 6) 400sq.

¹⁸⁴ Idem 2001, 401.

výstavy na malostranských dvorcích – nejprve přivedl Magdalenu Jetelovou a Kurta Gebauera (ti ale v malostranském uskupení patřili mezi nejstarší).¹⁸⁵

Kurt Gebauer na setkání vzpomínal takto: „Stýkal jsem se s lidmi kolem Jindřicha Chalupeckého. Četl jsem některé jeho knihy a díky němu jsem měl nějaké první informace o pop-artu. Některé moje věci se mu zdály zajímavé. Chodil jsem za nimi nejdřív do Obecního domu a potom do kavárny Demínka. Hodně se tam debatovalo o umění a občas se tam propašovaly nějaké časopisy ze zahraničí. Scházela se tam pravidelně taková skupinka umělců a kritiků a chodili tam mimo jiné třeba Karel Nepraš, Adriana Šimotová, Naděžda Plíšková, Olbram Zoubek, Eva Kmentová, Zdeněk Palcr, Janouškovi. Byl jsem tam jediný z těch mladších. Občas jsem jim přinesl ukázat nějaké fotky toho, co dělám.“¹⁸⁶

Ze stínu izolace se umělci snažili vystoupit také neoficiální publikační činností. Na teoretickém poli vznikl v polovině 80. let významný sborník nazývaný dnes Šedá cihla.¹⁸⁷ Vyšel v roce 1987 a byl sestaven z iniciace osobností aktivních zejména v 60. letech (s počáteční myšlenkou přišel Hugo Demartini, připojil se k němu Jiří Šetlík a Vladimír a Věra Janouškovi). Počet zastoupených umělců se nakonec vyšplhal na magické číslo 77, z obavy o příliš snadnou spojitost s Chartou 77 byl do sborníku přidán navíc jeden výtvarník – odtud název 78/85 – 85 jako rok 1985, ve kterém měl být sborník vytištěn. Publikaci se ale nakonec podařilo vydat až o dva roky později (hlavní komplikací se stalo zatčení editora Josky Skalníka, který byl také jako jediný v kontaktu s tiskárnami).¹⁸⁸

V reakci na vydání sborníku Šedá cihla vznikala v letech 1987 – 1989 dokumentace také mladší umělecké generace, která se v 50. a 60. letech teprve narodila (konkrétně mezi lety 1950 a 1967). Jejími autory jsou Jiří Luhan a Petr Pouba a představuje dokonce sto padesát výtvarníků. K jejímu samizdatovému vydání došlo již v roce 1989, ale vydání nakladatelstvím následovalo až o jedenáct let později.¹⁸⁹

¹⁸⁵ KLIMEŠOVÁ (pozn. 161). In: ALAN 2001 (pozn. 6) 394.

¹⁸⁶ Matouš Karel ZAVADIL: Rozhovor s Kurtem Gebauerem. In: Art & antiques 04, 2005, 48.

¹⁸⁷ Jiří ŠETLÍK: Šedá cihla 78 / 1991 (kat. výst.) 1991, **nepag**.

¹⁸⁸ Idem 1991, **nepag**.

¹⁸⁹ LUHAN / PORUBA 2000 (pozn. 180) 9.

5. 4. Aktivity a výstavy alternativních umělců

Nutková potřeba o umění nejen diskutovat, ale také ho vystavovat, se postupně projevovala stále častěji, a namnoze již také v jiných než pouze soukromých prostorech. Tato situace souvisí právě s nástupem mladší výtvarné generace, která se začala organizovat a energicky pořádala setkání, sympózia, výstavy i koncerty. Režim reagoval zákazy, ukončováním akcí ihned po jejich začátku, zatýkáním umělců apod.

Již ke konci 70. let se konala řada významných akcí alternativní kultury, např. v Tiché Šárce v ateliéru Magdaleny Jetelové se uskutečnila roku 1977 konfrontace, jíž předcházela třeba také sympózia Jiřího Sozanského v Malé pevnosti Terezín (1976 – 1980).¹⁹⁰ Významné místo mají v tomto vývoji setkání v Malechově v letech 1980 a 1981, dále taktéž výstava Sochy a objekty na malostranských dvorcích.

5. 4. 1. Výstavy v interiérových prostorech

Kromě výstav v exteriéru, byly k prezentaci umělců využívány také alternativní interiérové prostory – chodby divadel, muzeí, nemocnic a jiných zařízení, které vedly osobnosti s odvahou riskovat. Vznikala také malá centra, jakými byl například Makromolekulární ústav v Praze na Petřinách, Hájenka v lesoparku Hvězda, kulturní centrum na Opatově, mimo hlavní město pak např. Městské kulturní centrum v Dobříši.¹⁹¹

V Ostravě ve výstavním areálu na Černé louce byla roku 1983 plánována výstava Prostor, architektura, výtvarné umění, která byla věnována zde sledovanému tématu uměleckých děl a prostoru. Tato mezioborová výstava chtěla představit nejen prostorové výtvarné realizace, ale také výtvarně laděné architektonické projekty. O rok ji přecházela výstava právě v Makromolekulárním ústavu na Petřinách, na které participovalo osmdesát tři výtvarníků i architektů.¹⁹²

Výstava v Ostravě navazovala na pražskou, umělců mělo být představeno dokonce ještě víc, celých devadesát tři autorů. Ostravská výstava měla konkrétnější koncepci, tématem byl prostor a životní prostředí a připravovala ji komise složená z Kurta Gebauera, Marie Judlové, Ivana Kafky, Jaroslava Joska, Jiřího T. Kotalíka, Petra Kováře, Jiřího Ševčíka a Vladimíra Šlapety. K výstavě měl vyjít také obsáhlý

¹⁹⁰ HLAVÁČEK 2007 (pozn. 131) 25.

¹⁹¹ Marie JUDLOVÁ: Výstavy oboře Hvězda – Hájenka '81 a 82. In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ (ed.) 1995 (pozn. 5) 30.

¹⁹² Jiří T. KOTALÍK: Prostor, Architektura, výtvarné umění – Ostrava 1983. In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ (ed.) 1995 (pozn. 5) 39.

katalog, který ale nakonec skončil ve stoupě. Akci ještě před zahájením ukončil zásah Státní bezpečnosti, výstava ale dokazuje potřebu spolupráce architektů s výtvarníky. Mnozí pak skutečně navzájem spolupracovali.¹⁹³

5. 4. 2. Výstavy v Divadle v Nerudovce

V Praze sehrálo významnou roli jakožto instituce Divadlo v Nerudovce, které se od poloviny 70. let stalo jednou z výjimečných veřejných výstavních platform neoficiálního umění a pod jehož hlavičkou byla uspořádána i výstava na malostranských dvorcích.¹⁹⁴

Toto divadlo, sídlící v Nerudově ulici, spadalo pod Ústřední dům pionýrů a mládeže Julia Fučíka a sehrálo významnou roli jak v prolomení izolace umělců, tak v prezentaci umělců především mladé generace. K doplnění divadelního programu o pravidelnou výstavní činnost došlo po nástupu Jarmily Šeré, která, ač nebyla členkou komunistické strany, dostala divadlo a jeho fungování na starost.¹⁹⁵ V jedné budově se následně spojily dvě různé umělecké aktivity, přičemž výtvarná, která byla dříve pouhým zpestřením a oživením divadelního prostoru, se postupně stala dominantní a návštěvníci přicházeli především zhlédnout výstavy a až následně – dráždění divadelním prostředím, zůstávali také na herecká představení.¹⁹⁶

Šerá určovala rytmus i ducha výstavní síně. Od jejího nástupu roku 1975 se zde pravidelně pořádaly výstavy mladých výtvarníků amatérů i vystudovaných umělců rozmanitých zaměření, a to v souladu s koncepcí instituce, jež měla podporovat právě tvorbu, vývoj a uplatnění mladých.¹⁹⁷ Příležitostně zde ale vystavovali také starší umělci a prezentace jejich tvorby měla být pro mladé výtvarným impulsem.¹⁹⁸

Nezměnitelným pravidlem byla délka jednotlivých výstav, a to pouhých dvanáct dnů. Vernisáže probíhaly vždy v úterý, druhá neděle pak patřila derniéře,

¹⁹³ KOTALÍK (pozn. 184). In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ (ed.) 1995 (pozn. 5) 39.

¹⁹⁴ Jiří T. Kotalík k této výstavě napsal: „Výstava na malostranských dvorcích sehrála svým způsobem historickou roli, protože stála na počátku celé řady různorodých neformálních aktivit, jež české výtvarné kultuře umožnily se ctí přežít 80. léta.“ Kotalík dále shrnuje význam výstavy takto: „Přišla ve správný čas, v období, kdy depresivní normalizační vztahy v oblasti ideologie a umění začaly postupně narušovat individuální a posléze i kolektivní „soukromé“ výstavy a symposia. (...) Podařilo se v ní atraktivním způsobem propojit neformální výtvarné realizace dosud málo frekventovaných prostorových instalací s romantickým prostředím malostranských dvorků.“ In: Jiří T. KOTALÍK: Malostranské dvorky. In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 4) 113.

¹⁹⁵ PÁNKOVÁ (pozn. 22). In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 4) 33.

¹⁹⁶ Jarmila ŠERÁ: K pojetí výstavní činnosti Divadla v Nerudovce. In: Souborný katalog výstav Divadla v Nerudovce 1975/79 (kat. výst.), Praha 1980, 5.

¹⁹⁷ Idem 1980, 5.

¹⁹⁸ Ibidem.

a následující den, tedy každé druhé pondělí, byla do divadelní-výstavní síně instalována výstava nová. Speciálně Jarmilou Šerou sestavená umělecká komise vybírala vystavující, kteří často museli trpělivě čekat, než na ně přijde řada, aby výstavní příležitosti využili.¹⁹⁹ Tato komise vznikla jako poradní orgán, který měl zaručit kvalitu nových výstav, celková koncepce ale byla pestrá a otevřená. Šerá v roce 1979 napsala, že Divadlo v Nerudovce „musí být ve své podstatě výzkumným pracovištěm, lůžkem nápadů, ale i laboratoří k ověřování hypotéz – v žádném případě provozovnou k výrobě a předvádění konzumního zboží podprůměrné úrovně.“²⁰⁰

Po čtyřech letech pravidelné nepolevující aktivity se divadlu podařilo vydat roku 1979 katalog, který ony krátkodobé výstavy zachycoval na mnoha černobílých i barevných fotografiích. Činnost Divadla v Nerudovce byla nuceně ukončena právě po uspořádání výstavy Sochy a objekty na malostranských dvorcích, a cíle, které byly vytyčeny v katalogu, se tak nemohly rozvíjet déle než po dva následující roky – například úmysl provádět na výtvarném poli vlastní výzkum a vybrané umělce k výstavám jménem instituce přímo oslovovat.²⁰¹

5. 4. 3. Význam Divadla v Nerudovce a dalších neoficiálních aktivit

I přes jeho uzavření roku 1981 mělo Divadlo v Nerudovce pro aktivity umělců v první polovině 80. let zásadní význam a jeho příklad se stal inspirativní pro další činnosti alternativních umělců i teoretiků. „Když Nerudovka skončila, nebylo tu už takové vakuum. To už víc lidí chápalo, že když se chce, přece jen se dá něco podnikat. Že ta laťka označující meze možností není tak zcela pevně dána, že se dá, i když někdy s trochou rizika, zvedat vlastním hřbetem, že není dobře podléhat pocitu poraženectví.“²⁰²

Sami umělci svorně prohlašují, že organizování podobných neoficiálních výstav bylo pro ně nutností. Marie Mžýková jejich smysl shrnuje slovy: „Nehodlám tvrdit nic jiného, než že se konat musely – v zatuchlém ovzduší svazových akcí se nedalo žít. Podle mého názoru podporovaly sebevědomí a přispívaly k zaktivování kulturního prostředí a zformování vztahů určitých malířů i budoucích tvůrčích skupin.

¹⁹⁹ PÁNKOVÁ (pozn. 22). In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 4) 39.

²⁰⁰ ŠERÁ 1980 (pozn. 197) 6.

²⁰¹ Idem 1980, 6.

²⁰² PÁNKOVÁ (pozn. 22). In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 4) 39.

Svazoví ideologové postupně jakoby ustupovali právě před onou suverenitou, kterou mohou další generace chápat jako naprostou samozřejmost.²⁰³

Ve stejném duchu hovoří také Ivan Kafka a Čestmír Suška. Ivan Kafka obecně shrnul potřeby umělců: „Tyto akce nebyly jen vystavováním z plezíru, ze snahy na sebe nějak upozornit. Důvodem byla absolutní nemožnost vystavovat. (...) Lidi vystavovali, protože vystavovat chtěli! Mimoto došlo k přímějšímu kontaktu s diváky i navzájem, mezigeneračně.“²⁰⁴

Čestmír Suška zdůrazňoval, že stejné to bylo i s výstavou na malostranských dvorcích: „Výstava získala punc vzdoru, ale v podstatě to byla jen touha dělat živou výstavu uprostřed města bez ideologických omezení.“²⁰⁵

Kromě možnosti prezentace tvorby a konfrontace výtvorů s tvorbou jiných umělců plnily výstavy také důležitou sociální funkci. Právě tak působily také výstavy Divadle v Nerudovce, umělcům i teoretikům vernisáže umožňovaly pravidelná setkávání, během kterých mohli o umění společně diskutovat. Kolem instituce vznikla neobyčejná atmosféra, která byla stejnou měrou důležitá pro umělce a diváky.²⁰⁶ Mnozí na ni dodnes s nadšením vzpomínají, citovaný Ivan Kafka o divadle napsal: „Aktivita Nerudovky byla ohromně spontánní a nadšenecká, v rámci demokratického společenství tam byli k vidění zajímaví umělci a vznikla celá řada výstav.“²⁰⁷

Podobnou společenskou roli jako vernisáže výstav hrála v divadle i vystoupení folkových písničkářů sdružení Šafrán, kterým se dlouhou dobu dařilo organizovat veřejná hudební vystoupení. Hlavními osobnostmi Šafránu byli Jaroslav Hutka, Vladimír Merta, Vlastimil Třešňák, Petr Lutka, Josef Nos a Dagmar Andrtová-Voňková, kolem kterých se formovalo široké publikum, které se na koncerty v divadle ani nevešlo: „Mladí diváci na ně chodili jako do kostela, věřili jim a uznávali je, kdo se nedostal dovnitř, postával na chodbě nebo v létě u otevřeného okna na ulici.“²⁰⁸ Po podepsání Charty 77 se ale někteří z nich stali součástí akce asanace, Hutka i Třešňák byli následně donuceni k emigraci.

²⁰³ Marie MŽYKOVÁ: Zpráva o výstavách v ateliéru Josefa Mžíka. In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ (ed.) 1995 (pozn. 4) 67.

²⁰⁴ Marcela PÁNKOVÁ: Setkání na tenisových dvorcích – Sparta 82. In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ (ed.) 1995 (pozn. 5) 24.

²⁰⁵ OLIČ 2012 (pozn. 156) 38.

²⁰⁶ PÁNKOVÁ (pozn. 204). In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ (ed.) 1995 (pozn. 4) 23.

²⁰⁷ Idem 1995, 23.

²⁰⁸ PÁNKOVÁ (pozn. 22). In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ (ed.) 1995 (pozn. 4) 37.

5. 4. 5. Reakce veřejnosti na neoficiální aktivity

Touha po podobných akcích tedy nebyla pouze záležitostí samotných umělců. Jak dokazuje například masivní divácká účast na výstavě Sochy a objekty na malostranských dvorcích, také publikum dychtilo se akcí účastnit. Na výstavách vznikala podobná atmosféra spřízněnosti, jaká panovala na koncertech zakázaných kapel nebo například zmiňovaného sdružení Šafrán.²⁰⁹ Pouhá přítomnost se stala manifestací osobního postoje, což vyvolávalo o akce nevídaný zájem neodborné veřejnosti, která tak mohla relativně anonymní formou vyjádřit svůj nesouhlas se společenskou situací.²¹⁰ Vzhledem k povaze akcí, jejichž program měl zůstat režimním složkám utajen, vznikala nálada solidarity a konspirace a publikum neváhalo ani dlouze cestovat napříč republikou.²¹¹ „Vědomí, že „v tom nejsem sám“, propojovalo malá i větší společenství a činilo z nich – nezávisle na jejich vůli – specifickou vnitřně heterogenní kolektivitu.“²¹²

²⁰⁹ PÁNKOVÁ (pozn. 204). In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ (ed.) 1995 (pozn. 4) 23.

²¹⁰ Idem 1995 24.

²¹¹ ALAN (pozn. 76). In: ALAN (ed.) 2001 (pozn. 6) 30.

²¹² Idem 2001, 40.

6 . VÝSTAVA SOCHY A OBJEKTY NA MALOSTRANSKÝCH DVORCÍCH

6. 1. Aktivity na Malé Straně

Atmosféru čtvrti, ve které se konala výstava Sochy a objekty na malostranských dvorcích, popsal v roce 1877 spisovatel Jan Neruda ve svém slavném díle Povídky malostranské: „Po chladném, mhouravém dubnu přišel teplý květen, překrásné jaro měli jsme toho roku. Když je krásný květen, je na Malé Straně ráj. Petřín je obalen bílým květem, jako by všude kypělo z něho mléko, a celá Malá Strana je vhalena ve vůni bezu.“²¹³ O sto čtyři let později ve stejný čas na stejném místě zaplnilo dvorky domů společenství umělců svými sochami, objekty a instalacemi.

Výstava, která vstoupila do veřejného prostoru Malé Strany, měla již v této lokaci předchůdce. Ono prostředí je totiž kromě Divadla v Nerudovce spojeno také s aktivitami Milana Knížíáka.²¹⁴ Tento představitel neoficiální umělecké sféry bydlel od 60. let na Novém Světě a mnohé z jeho akcí se odehrávaly právě v tomto exteriérovém prostředí: „Jelikož místnosti byly malé a tmavé, pracoval jsem především venku. To umožňovala i skutečnost, že úroveň podlahy v místnostech byla stejná a stačilo jen překročit tlustý parapet a člověk se octnul na ulici. Tím se moje práce dostala do veřejného prostoru.“²¹⁵

Příkladem jeho místních aktivit je procházka po Novém Světě, Demontrace na všechny smysly, na které spolupracoval s Vítem Machkem, Soňou Švecovou a Janem Trtílkem. Společně připravili skutečně procházku, během které se návštěvníci dostávali do specifických situací. Organizátoři je například obklíčili na řvoucích motorkách nebo je nutili padnout k zemi před z výšin se snesené židle, na ulici diváci potkávali rozmanité předměty denní potřeby jako nábytek nebo šaty, a také osoby, třeba na zemi ležícího a hrajícího kontrabasistu nebo člověka, spravujícího okno, které sám opakovaně rozbíjel [18].²¹⁶

²¹³ Jan NERUDA: Povídky Malostranské. Praha 1954, 88.

²¹⁴ Milan KNÍŽÁK: Nový ráj, Praha 1996, **nepag**.

²¹⁵ Milan KNÍŽÁK: Nový Svět: <http://www.milanknizak.com/192-akce/218-prostredi-na-ulicich-a-dvorech-1962-1964/240-novy-svet/>, vyhledáno 30. 5. 2016.

²¹⁶ KNÍŽÁK 1996 (pozn. 206) **nepag**.

Tato a další akce Milana Knížáka nebyly ale výstavami sochařských děl, v tomto směru náleží prvenství právě výstavě Soch a objektů na malostranských dvorcích.²¹⁷

6. 2. Historie, iniciátoři a organizátoři

Spontánní projekt kolektivní výstavy vznikl roku 1981. Umělci, kteří z politických a ideologických důvodů nemohli naplnit svou touhu po vystavování v tradičních výstavních prostorách, uspořádali událost pod vedením akčního iniciátora a neúnavného organizátora kolektivních akcí, sochaře Čestmíra Sušky. Teoretickou složku akce zaštilil kunsthistorik a autor katalogu Dvorky 81 Jiří Tomáš Kotalík, institucí, která zajistila oficiální stránku výstavy, bylo Divadlo v Nerudovce.²¹⁸

Právě v katalogu této instituce z roku 1979 se o intencích na uspořádání rozsáhlejšího projektu zmiňoval již Roman Prahel: „nabízela by se zejména příležitostně zařazení výstav ne pouze individuálních, ale takových, které by měly ráz diskuse či širší přehlídky výsledků tvorby tak, jak je to běžné v divadelní oblasti.“²¹⁹ A dále navrhoval nevzdávat se možnosti organizace velkorysejších akcí, které by se vymykaly tradiční formě výstav Divadla v Nerudovce.²²⁰

Takovou byla právě akce Sochy a objekty na malostranských dvorcích, která se zároveň stala „labutí písni“ a závěrečnou tečkou za činností Jarmily Šeré v Nerudově ulici – po této výstavě bylo divadlo úřady zavřeno.²²¹ Uzavření výstavní síně předcházelo ukončení jevištních vystoupení, kdy byl jako důvod uveden nedostatečný počet toalet. V prostorách divadla byly prý za potřebí minimálně dvě – jedna pro pány a jedna pro dámy, a divadlo disponovalo pouze jednou pro obě pohlaví.

6. 3. Průběh výstavy

Jak poznamenal Jiří Olič, Dvorky nebyla výstava, byla to událost.²²² Lidé se nejprve ve velkém počtu sešli u vchodu do divadla, kde postáli v rozhovorech před

²¹⁷ KLIMEŠOVÁ (pozn. 161). In: ALAN 2001 (pozn. 6) 409.

²¹⁸ Jiří Tomáš KOTALÍK: Dvorky 81 (kat. výst.), Praha 1982, 5 .

²¹⁹ Divadlo v Nerudovce 75/79 (kat. výst.) 1980 (pozn. 188) 8 .

²²⁰ Idem 1980, 7.

²²¹ PÁNKOVÁ (pozn. 22). In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 4) 38.

²²² Idem 2012, 37.

poutí za samotnou výstavou. Posléze se návštěvníci v davech začali za sochami přesunovat, někdy se v této souvislosti mluví až o jakési „průvodové performance“.²²³

Aby mohli vystavená díla vůbec nalézt, potřebovali do rukou plánek, který zachycoval všechna místa, kde byla umělecká díla nainstalována. Tyto plánky si vyzvedávali právě v prostorách divadla, kde byly zároveň k nahlédnutí přípravné skici či modely vystavených objektů. V hledání měly divákům pomoci také bílé plakáty s obrysem lidské hlavy, které visely na vchodech do jednotlivých dvorků.

Zájem veřejnosti byl obrovský, jednalo se o jednu z prvních podobných veřejných akcí a diváci byli stejně lační po výstavě, jako umělci po vystavování. Jiří T. Kotalík vzpomíná na prohlášení jednoho z návštěvníků, který výstavu označil za největší událost v dějinách české kultury od požáru Národního divadla.²²⁴

Právě nadšené davy přispěly k rychlému ukončení celé akce. Výstava byla zakázána hned dalšího rána a to Domem pionýrů, vlastníkem Divadla v Nerudovce. Během dopoledne byly zabaveny klíče od divadla i veškeré plánky a bylo nařízeno exponáty odstranit.²²⁵

Jarmila Šerá se až mnohem později dozvěděla, proč a jak k zásahu došlo. Z jednoho domu shlížel oknem na Nerudovu ulici jakýsi člen komunistické strany, který si povšiml, že se ulice zaplnila lidmi, kteří se zjevně plánovaně sešli, a pak se v menších skupinkách vydali na cestu celou čtvrtí. Když zjistil, že zacházejí a vycházejí z domů, které jsou označeny siluetami lidských postav, vyděsil se: „Volal na sekretariát své strany, že se na Malé Straně děje něco neobvyklého, volal na Bezpečnost, že se tu chystá nějaká Bartolomějská noc.“²²⁶ Úředníci sice ihned zjistili, že se jedná „pouze“ o výstavu, jejich nevoli ale způsobilo, že o rozsáhlé akci bylo rozhodnuto bez jejich vědomí. Ředitel Domu pionýrů prohlásil, že umělci chtějí ukázat cizincům, jak chátrají domy v historickém jádru města, a výstava byla okamžitě zakázána. Jarmila Šerá byla obviněna, že zorganizovala politicky podvatnou akci a dostala z Divadla v Nerudovce výpověď.²²⁷

Samy vystavené objekty na svých místech ještě nějakou dobu zůstaly, mnoho obyvatel se dokonce majetnický pokoušelo zabránit jejich odstranění. Ve svém textu

²²³ Jan DVOŘÁK (ed.): Výtvarné divadlo Kolotoč, Praha 2011, 95.

²²⁴ KOTALÍK (pozn. 194). In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 4) 113.

²²⁵ Idem 1995, 114.

²²⁶ PÁNKOVÁ (pozn. 22). In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 4) 38.

²²⁷ Idem 1995, 38.

na to upozorňuje Jiří T. Kotalík: „Právě v té chvíli vyvstala geniální myšlenka výstavy na veřejném prostranství, zlikvidovatelné v podstatě jen za cenu ochromení provozu jednotlivých domů či přímých konfliktů s obyvateli, kteří exponáty patrioticky vzali pod ochranu. Spontánní atmosféra občanské solidarity byla skutečně nezapomenutelná, a i obávané malostranské domovnice nejenže neuzamkly svá hájemství, ale směřovaly bloudící návštěvníky po další trase výstavy.“²²⁸

Zprávy o sochách a objektech na malostranských dvorcích se rychle roznesly po celém městě, které je spěchalo hledat v jejich úkrytech, a tak i po oficiálním ukončení počet návštěvníků dále narůstal. Hledání soch se stalo ukázkou vzdoru, jak řekl Jiří T. Kotalík, „návštěva výstavy se stala konspirativním dobrodružstvím.“²²⁹

V katalogu výstavy dále shrnuje výsledky, které celá akce přinesla: „V tvořivém dialogu s konkrétním prostředím, které nějakým způsobem inspiruje a dotváří vyznění výtvarného díla, byly na vybraných malostranských dvorcích představeny rozmanité realizace. Záměrem výstavy bylo na jedné straně poskytnout mladým, většinou začínajícím autorům, možnost podílet se aktivně svými nápady, myšlenkami a konkrétními díly na tvorbě životního prostředí města a na druhé straně seznámit návštěvníky a obyvatele Prahy s prostorami, které přestože jsou nedílnou součástí městské aglomerace a skrývají mnohdy netušené bohatství architektonických umělecko-historických prvků, unikají dosud skryty za fasádami domů zasloužené pozornosti veřejnosti.“²³⁰

Zmiňovaný katalog výstavy vyšel až v roce 1982 zásluhou Tomáše Rullera a Ivana Kafky. Ruller toho roku získal povolení na vydání propagační tiskoviny k výstavě Staroměstské dvorky–projekty, a pod záminkou tohoto povolení nakonec vznikl katalog výstavy malostranské. Tisk se podařilo zajistit Ivanu Kafkovi v Pankrácké věznici.²³¹

6. 4. Účastníci

Jak již bylo řečeno, uspořádání kolektivní výstavy v exteriéru Malé Strany inicioval Čestmír Suška. On sám měl k malostranským zákoutím hluboký vztah už z období středoškolských studií, kdy se denně po vyučování vydával do těchto

²²⁸ KOTALÍK (pozn. 194). In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 4) 108.

²²⁹ Idem 1995, 108.

²³⁰ KOTALÍK (kat. výst.) 1982 (pozn. 218) 5.

²³¹ Tomáš RULLER: Mezi. In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ (ed.) 1995 (pozn. 5) 122.

křivolakých uliček a zachycoval je na svých kresbách.²³² Právě jemu se podařilo domluvit se s Divadlem v Nerudovce a Pražským střediskem státní památkové péče a ochrany přírody, které za akcí stály z pozice státních institucí.

K Suškovi se záhy přidali i další umělci a přátelé. V první řadě to byl Ivan Kafka, Tomáš Ruller, Kurt Gebauer a Aleš Lamr. Počáteční kroužek iniciátorů výstavy se nakonec rozrostl na celkový počet dvaceti vystavujících umělců, kteří dohromady představili třicet čtyři děl rozesetých po dvorcích a ulicích Malé Strany.²³³

Většinu vystavujících tvořila nejmladší výtvarná generace, tedy umělci narození v 50. letech,²³⁴ mezi něž patří Michal Baumbruck, Ivan Jelínek, Ivan Kafka, Pavel Malovaný, Nad'a Rawová, Tomáš Ruller, Čestmír Suška, Tomáš Tichý a Jasan Zoubek, na počátku 60. let se narodili Martin Janíček a Pavla Michálková. Mezi účastníky bylo také několik generačně starších umělců, narozených ve 40. letech – nejstarší byl Kurt Gebauer, dále Aleš Lamr, Svatopluk Klimeš, Jan Mrázek, Jiří Sozanský a Magdalena Jetelová.

Umělci, kteří se Soch a objektů na malostranských dvorcích zúčastnili, nevytvořili uměleckou skupinu. Spojovala je především touha po vystavování a zároveň zákazy podobné činnosti ze strany vedení československé kultury.

Někteří z účastníků také již v předcházejících letech v Divadle v Nerudovce vystavovali. Dvoutýdenní prezentaci svých keramik zde měl Jelínek v letech 1977 a 1979, Jetelová v roce 1979 vystavila rozložitý stůl, otevřenou skříň, okna a vůz [20],²³⁵ Klimeš zde měl roku 1976 výstavu Obrazy a grafika a roku 1980 Nedopalky, Lamr v roce 1978 (Objekty a malé formáty), Gebauer vystavoval v roce 1978 (Objekty a nápady) spolu se synem Janem Mikulášem, kterému tehdy bylo 8 let [19], Tichý byl v divadle představen roku 1979 a Kafka v roce 1980.

Vystavující nepojilo ani studium stejné vysoké školy. Mnozí z nich vystudovali Akademii výtvarných umění v Praze – Gebauer, Jetelová, Ruller, Tichý, Sozanský, Suška, Klimeš a Rawová. Absolventy pražské Vysoké školy umělecko-

²³² OLIČ 2012 (pozn. 156) 31.

²³³ KOTALÍK (kat. výst.) 1982 (pozn. 218) 5.

²³⁴ Dnes občas bývají nazýváni „generací Malostranských dvorků“. In: SRP (pozn. 244). In: ŠVÁCHA / PLATOVSKÁ (ed.) 2007 (pozn. 71) 475.

²³⁵ Divadlo v Nerudovce 75/79 (kat. výst.) 1980 (pozn. 188) 25.

průmyslové byli Malovaný nebo Jelínek.²³⁶ Zdaleka ne všichni účastníci výstavy ale vystudovali vysokou uměleckou školu, případně studovali jiný obor než sochařství, například Baumbruck vychodil Filmovou a televizní fakultu Akademie múzických umění, Klimeš a Rawová studovali malbu. Kafka vystudoval pouze Střední odbornou školu výtvarnou a vyučil se uměleckým kovářem, Zoubek jakožto syn umělců Evy Kmentové a Olbrama Zoubka nebyl z kádrových důvodů na vysokou školu vůbec přijat.²³⁷

Právě aktivita „umělců-amatérů“, tedy umělců, kteří nevystudovali vysokou uměleckou školu, je pro alternativní kulturu obvyklá. Zároveň také absolventi vysokých škol se vůči vyučovaným metodám a přístupům logicky často vymezovali a důležitější se pro ně stávalo to, co se na školách neučili.²³⁸ Typické pro umění 80. let je také ono propojování a prolínání různých uměleckých oborů, kdy například sochařské objekty vytváří i vystudování malíři, jak dokazuje tvorba Aleše Lamra.²³⁹

Mnozí vystavující patřili k výrazným organizačním osobnostem neoficiálních událostí 80. let (především to byl Kafka, Suška, Ruller a Sozanský). Velká část představených umělců se účastnila také dalších akcí 80. let (akce v Malechově, v Mutějovicích, na tenisových kurtech na Spartě, na Staroměstských dvorcích, symposia v Přední Kopanině a dalších).

Někteří se později přidali do výtvarných skupin, které vznikaly od poloviny 80. let. Čestmír Suška byl jedním ze zakládajících členů skupiny Tvrdohlaví.²⁴⁰ Ve Volném seskupení 12/15 Pozdě, ale přece, které vzniklo jako reakce na založení Tvrdohlavých, byli členy Kurt Gebauer a Ivan Kafka. Původně jím byl také Jiří Sozanský, který se i přes svůj značný podíl na vzniku seskupení členem nakonec nestal.^{241,242} Sozanský byl také iniciátorem důležité výstavy Fórum 88.

²³⁶ SRP (pozn. 243). In: ŠVÁCHA / PLATOVSKÁ (ed.) 2007 (pozn. 71) 475.

²³⁷ Idem 2007, 476.

²³⁸ PEČINKOVÁ (pozn. 181). In: LUHAN / PORUBA 2000 (pozn. 180) 15.

²³⁹ Pavel ZADRAŽIL: Tendence v českém sochařství 1979 – 1989 (kat. výst.), Praha 1989, **nepag**.

²⁴⁰ KONRÁD (pozn. 133) In: ŠEVČÍK / MORGANOVÁ / DUŠKOVÁ (ed.) 2001 (pozn. 73) 409.

²⁴¹ „Největší zásluhy je nutno přiznat „bizonovi“ Jiřímu Sozanskému. Ten vypracoval razantní generační stanovisko a od samého počátku hrál roli buldozeru, který jsme my s Rittsteinem, Raflem a Špalem jako asistenti obsluhovali.“ Marcela PÁNKOVÁ: Než bilo 12/15. In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 4) 102.

²⁴² Založení skupin Tvrdohlaví, Volné seskupení 12/15 Pozdě, ale přece a Nová skupina. In: ŠEVČÍK / MORGANOVÁ / DUŠKOVÁ 2001 (pozn. 73) 407.

6. 4. 1. Roztříštěná generace

Obečným rysem celé generace je využívání netradičních výtvarných prostředků a opouštění klasických výtvarných kategorií.²⁴³ Pavla Pečinková mluví o generaci, kterou nelze charakterizovat jednotným názorovým přístupem či jedním hlavním proudem tvorby, je roztržštěná a každý umělec si hledá svou vlastní cestu. Spojuje je především experimentování, narušování hranic umění a vyhýbání se tradičním technikám.²⁴⁴

Karel Srp označil neoficiální akce za „produkt nepřírozených poměrů na výtvarné scéně“, které nicméně umělce vedly k výtvarným žánrům, které by jejich pozornost za jiných okolností možná nezaujaly – objekt a instalace se staly do jisté míry synonymem svobody a svobodné umělecké tvorby.²⁴⁵ Mnozí se v důsledku dlouhodobě zabývali vztahem svých děl k prostoru nebo vytvářením prostoru jako takového. Věnovali se také tvorbě instalací a environmentů.

²⁴³ Karel SRP: Bez zábran. In: ŠVÁCHA / PLATOVSKÁ (ed.) 2007 (pozn. 55) 481.

²⁴⁴ Oproti tomu generace, která nastoupila kolem roku 1984, tudíž již do měnicích se podmínek politického uvolňování, se opět vrací k tradičnějším výtvarným prostředkům, jejich často velmi expresivní tvorba se snáze prosazuje na veřejnosti a ze dvorků a suterénu se již přesunují do tradičních výstavních prostorů. Zlomové je v tomto založení skupiny Tvrdohlaví. In: PEČINKOVÁ (pozn. 181). In: LUHAN / PORUBA 2000 (pozn. 180) 15.

²⁴⁵ SRP (pozn. 243). In: ŠVÁCHA / PLATOVSKÁ (ed.) 2007 (pozn. 71) 475.

7. DÍLA NA MALOSTRANSKÉ VÝSTAVĚ

Na malostranské výstavě vznikala díla v krátkém časovém úseku a organizátory nebyl stanoven žádný sjednocující program, každý umělec tak k úkolu mohl přistoupit po svém. Místo si umělci hledali sami, někteří si vybrali malé uzavřené dvorky, jiní naopak volili větší otevřené prostory.²⁴⁶ Ne všechna díla byla také vytvořena přímo pro konkrétní umístění. Podle Marie Judlové Dvorky ukázaly také úskalí, jaká může přinést umístění hotového artefaktu do tohoto typu prostoru, a staly se tak pravděpodobně podnětem k dalším uměleckým aktivitám mimo ateliéry.²⁴⁷

7. 1. Povaha vystavených děl

Umělecká díla na malostranské přehlídce se dočasně stala součástí prostředí a života obyvatel města. Do běžné lidské existence se integrovala ve více ohledech, především pochopitelně svou lokací, kdy téměř vstupovala do obývacích pokojů, stála v oknech domů nebo přelézala soukromé balkony.

Blízkost běžnému životu se ukazuje v některých případech vystavením skutečných předmětů denní potřeby. Některé z těchto děl byly vyrobeny samotnými vystavujícími, jindy umělec tyto předměty „nalezl“ a využil je k vytvoření uměleckého díla. Takovéto „ready-made“ použil například Ivan Kafka ve svém Vymezení, a to v podobě špejlí.²⁴⁸ Specifické je dílo Magdaleny Jetelové, která svou sochou také ukazuje předmět každodenního užití, dochází nicméně k paradoxu, kdy známý předmět nelze využít, jak jsme v běžném životě zvyklí.²⁴⁹

Všednímu životu se ale díla podobala také materiálově. Mnoho jich bylo zcela nebo částečně vyrobeno z běžně dostupných materiálů, které všichni denně používají. Použitím provázků, pytlů, textilií, písku, papíru či igelitu se tato díla blížila prostému bytí a fungování člověka. Tyto materiály se člověku navíc přibližují svým pomíjivým, nestálým a „smrtným“ charakterem. Konsekvantní časovost a dočasnost děl je přibližuje časově omezenému pobývání člověka ve světě.²⁵⁰

²⁴⁶ SRP (pozn. 243). In: ŠVÁCHA / PLATOVSKÁ (ed.) 2007 (pozn. 68) 481.

²⁴⁷ JUDLOVÁ (pozn. 70). In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 5) 54.

²⁴⁸ Josef HLAVÁČEK: Naléhavost přítomnosti v díle Ivana Kafky. In: Výtvarné umění 5–6 , 1993, 57.

²⁴⁹ Pavel LIŠKA: Cesta Magdaleny Jetelové od sochy k instalaci. In: Výtvarné umění 5–6 , 1993, 3.

²⁵⁰ REZEK 2004 (pozn. 15) 13.

Jistou improvizovanost některých vystavených děl zavinila částečně také časová tíseň, případně i nedostatek finančních prostředků, což bylo častým problémem neoficiálních umělců. Byl to i důvod, proč začal Gebauer využívat své lehké materiály. Také monochromní období Lamra, kdy po nějaký čas používal jen odstíny pařížské modři, bylo, jak sám říká, dáno tím, že prostě neměl peníze na barvy.²⁵¹

Tato charakteristika se nevztahuje pouze na díla, která byla vystavena na malostranské výstavě, ale je společná i výtvorům, prezentovaným na dalších výtvarných přehlídkách neoficiálních umělců v tomto období.

7. 2. Konkrétní díla na Malé Straně

7. 2. 1. Bio Michala Baumbrucka

Ze všech vystavujících nejdoslovněji vychází z konkrétního prostředí Malé Strany Michal Baumbruck, který do Břetislavovy ulice umístil své dílo s názvem Bio [21]. Jednalo se o kinetoskop, který prezentoval fotografie, ukazující mizející atmosféru této staré čtvrti.²⁵² S ohledem na své zaměření tak vlastním způsobem reflektoval dané místo a vztahoval se k němu zcela konkrétním popisným (až dokumentaristickým) způsobem.

7. 2. 2. Strom Jaroslavy Fukové

V Mostecké ulici číslo popisné 3 vytvořila Jaroslava Fuková umělý strom z textilu, který „prorůstal“ prosklená vrata činžovního domu [22]. Pralesní strom vytvářel svou korunou novou strukturu, dočasně doplňující prosklené tabulky dveří. Nenápadné dílo splývalo s objektem, na který bylo přímo navázáno. Připomínal obrovskou pavučinu, pavučinu na společném vchodu, o který jako by se ale přesto nikdo dlouho nestaral. Strom prorůstající lidským obydlím zároveň asociuje trosky starých hradů, kterých se po letech opuštění zmocnila příroda a člověka v nich přemohla. Strom Jaroslavy Fukové působil tajemnou potencialitu. Toto dílo vychází a doslova se navazuje na konkrétní dům. Nevytváří samostatný prostor, ale zvolený prostor doplňuje a dotváří jeho tajemnou starobylostí atmosféru.

²⁵¹ Aleš LAMR: životopis: <http://www.lamr.cz/zivotopis.html>, vyhledáno 30. 5. 2016

²⁵² KOTALÍK (kat. výst.) 1982 (pozn. 218) 5.

7. 2 .3 . Tři díla Kurta Gebauera

Kurt Gebauer vystavil celkem tři díla – na dvorek v ulici Vlašská umístil sousoší Cvrčkův sen [25], do Nerudovy ulice pak jeho Plavkyně [24] a Figury [23].

Cvrčkův sen představuje zjednodušenou nahou ženskou postavu, ležící a snící na nízké a příliš krátké posteli. Nad ní se usadil tvor, připomínající nočního ptáka. Oba jsou ustrnuti ve své pozici, oba stejně žlutě barevní, v podobném odstínu jako nátěr fasády domu za nimi. Ženina hlava je blízko okna, jako by lapala čerstvý noční vzduch, zatímco „havran“ výstražně sedí na rouře potrubí těsně vedle světlíku nade dveřmi, jakoby jím právě prolétl ven – nebo dovnitř? Intimní scéna spící dívky se strašidelným strážcem nad hlavou působí, jako by Gebauer přenesl soukromí ložnice na společný dvorek, kde je tak scéna na očích každému, kdo dvorkem prochází. Zároveň ale scéna nepůsobí nijak násilně, ačkoli je dvorek veřejným prostorem, uzavřené domy pro dílo utvářejí intimní environment, skutečné prostředí doplněné domy. Toto dílo tak koresponduje se svým prostředím, kterého se nenásilně zmocňuje.

Další dvě (čtyři) díla patří ke klasikám tvorby Kurta Gebauera. Téma vznášejících se figur i plovoucích dívek a žen provází umělce již od šedesátých let, a také obecněji téma ženy jako základu života je pro umělce společně s politikou esenciální inspirací.²⁵³ Umělec se opakovaně vrací k ženské figuře a jejím pohybům, které sledovává například při návštěvách veřejných plováren. Od roku 1969 je začal na základě kreseb žen v bazénu vytvářet z lehkých materiálů evokujících beztížnost, kterou tělo získává právě ve vodě. Ženy z textilu, dřevité vlny či latexové gumy si nejprve věšel pod strop svého ateliéru nebo nechával je poletovat v korunách stromů své zahrady. Následně je začal umisťovat také do veřejného prostoru.²⁵⁴

Také jeho díla na malostranských dvorcích působí lehkostí. Jeho Figury visí uprostřed dvorku a Plavkyně koukají z otevřených oken domu. Tyto postavy životní velikosti zabydlují prostor a odpovídají měřítku domů a dvorků, které pro ně vytvářejí rámeček. Především Plavkyně shlížející z oken jsou příkladem soch, které fungují na dvorku Malé Strany, nicméně představit si je v oknech dvanácti patrového

²⁵³ Libuše GEBAUEROVÁ: Kurt Gebauer, obrazy z dějin vlastního státu, Praha 1995, 73.

²⁵⁴ Poprvé byly vystaveny v roce 1972 v parku Vojanovy sady. Bylo to první veřejné vystavení plavkyň, ze kterých ale na místě po týdnu zbyly pouhé provázky. In: Idem 1995, 71.

panelového domu je v podstatě nemožné, jejich figura by se v množství oken okamžitě ztratila a jejich velikost by pro takové umístění byla zapotřebí nadživotní.

7. 2. 4. Ruce Martina Janíčka

Martin Janíček na dvorek ulice Mostecká umístil sochu dvou sepjatých rukou [26]. Dílo nazvané prostě Ruce vyvolává téměř náboženské asociace a to i svým umístěním před mělký výklenek zbylý po zazděných vratech, který pro ně vytváří optické ohraničení. Svou strukturou pak ruce dokonale korespondují se strukturou zdi za nimi. Veliké ruce s protáhlými úzkými prsty, natahující se vysoko do prostoru a přesahující výškou úroveň kliky brány dvorku, měly neuhlazený povrch, zanechávající stopy skutečných rukou umělce, který tyto umělé vytvořil. Právě jejich povrch rezonoval s poničeným a olupujícím se povrchem zdi domu.

7. 2. 5. Relace Ivana Jelínka a Svatopluka Klimeše

Ivan Jelínek pro kolektivní výstavu vytvořil uprostřed domu č. 18 v Nerudově ulici dílo s názvem Relace v porcelánu, a to ve spolupráci se Svatoplukem Klimešem. Jednalo se o několik akvárií naplněných vodou, na jejichž dna umístil Jelínek porcelánové mísy různých tvarů a velikostí [27]. Celkově Relace působí jemně a poeticky.

Oproti Rukám Martina Janíčka průzračná čistota těchto objektů vytváří kontrast k poničeným zdem a omšelým oknům domů, které je obklopovaly. Stejně působí také krychle nazvaná Relace ve skle od Svatopluka Klimeše, která se vznášela nad akvárií. Relace ve skle byla vyrobena z plexiskla a propáleného papíru, který odkazuje k jeho oblíbenému výrazovému prostředku – ohni, jenž papír proměňuje, tvaruje a barví.

Obě relace byly umístěny do společné kvádrové železné konstrukce, která jednotlivé prvky sjednotila v prostupnou odlehčenou jednotku. Uprostřed dvorku tak vznikl nový prostor s jasnými hranicemi, který ale působí volně a otevřeně.

7. 2. 6. Díla Magdaleny Jetelové

Magdalena Jetelová vystavila svou dnes již legendární Židli, která se stala jedním ze symbolů celé výstavy [28]. Monumentální dřevěnou židli postavila autorka vysoko nad město (Loretánská 13) jako novodobý trůn shlížející na lid pod sebou. Dále vystavila díla Kabát na půdě jednoho z domů Sněmovní ulice [29] a Křídlo na nádvoří nemocnice v ulici Kanovnické [30]. V monumentálnosti Židle staví na

pedestal obyčejný předmět, vzniká jakýsi pomník obyčejného člověka a jeho výtvoru, který je v opozici k obrovským pomníkům hrdinů komunismu.^{255,256}

Dubová Židle organicky zapadá do díla Magdaleny Jetelové. Monumentální plastiky každodenních předmětů vytržených z jejich běžného kontextu (např. právě židle, okno, schody nebo skříně) z hrubě opracovaného dřeva v sobě spojují prvky výrazného tělesného objemu masivních monumentů české barokní tradice spolu se znaky západního pop-artu, který k uměleckému vyjádření používá reálné objekty každodennosti.²⁵⁷ Předměty, které ale neslouží svému běžnému užití, v sobě ukrývají také surreální podtext. Židle, stejně jako další objekty tohoto tvůrčího období Magdaleny Jetelové, je vyrobena ze dřeva pomocí tradičních řemeslných technik a nástrojů a má v sobě tak také jistou archaičnost a tradici.

Židle a schody provází tvorbu Jetelové v širokém časovém horizontu. Kromě Malé Strany byla představena v Uměleckoprůmyslové muzeu, kde stála u schodiště během stejnojmenné výstavy zaměřené právě na každodenní objekty.²⁵⁸ V roce 1983 byla vměstnána do divadla Gong (místo plánovaného vystavení v Lidovém domě ve Vysočanech).²⁵⁹ Celkem udělala Jetelová asi osm verzí Židle, která stala se součástí také jejích enviromentálních projektů.²⁶⁰

7. 2. 7. Vymezení Ivana Kafky

Ivan Kafka se z celé výstavy nejvíce chopil vytvoření vlastního environmentu. Pomocí nabarvených špejlí zabodaných v ulici na Jánském vršku vytvořil dílo se specifickou atmosférou, která v sobě má prvky pohádkové (vytváří jakousi atmosférickou mlhu), ale zároveň i nepřátelské (není možné ji svobodně projít) [31].

V rozhovoru pro Artmix vzpomínal na své malostranské dílo s názvem Vymezení na Jánském vršku takto: „Do každého místa, kde se stýkají kameny, byla vražena jedna špejle. Muselo se to udělat v maximálně krátké době, aby to okamžitě neušlapali ti, co chodí z restauračního zařízení. Zprvu jsem je natíral štětcem, protože jsem chtěl zachovat kritérium tradičního malíře, ale když jsem jich za den natřel asi

²⁵⁵ ŠVÁCHA / PLATOVSÁ (ed.) 2007 (pozn. 71) 472.

²⁵⁶ Jiří ŠETLÍK: Návštěvy po ateliérech, 1976 – 1986, Praha 1996, 121.

²⁵⁷ LIŠKA 1993 (pozn. 249) 3.

²⁵⁸ SRP (pozn. 243). In: ŠVÁCHA / PLATOVSÁ (ed.) 2007 (pozn. 68) 472.

²⁵⁹ Alena POTŮČKOVÁ: O výstavě v Gongu. SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 5), 63.

²⁶⁰ Příběh malostranské Židle pokračuje dodnes, v roce 2002 se Židle stala součástí nově otevřeného Musea Kampa, odtud ji ale záhy odnesla rozvodněná řeka. V roce 2003 byla vytvořena židle nová a větší, zatímco ta původní putuje po světových výstavních síních. In: HLAVÁČEK 2007 (pozn. 131) 25.

tisíc, a zjistil jsem, že jich budu potřebovat deset tisíc, tak jsem to začal pochopitelně namáčet ve vaničce.²⁶¹

Vzniklá bílá mlha pokrývala 135 metrů čtverečních veřejného prostranství – oproti většině děl se neschovávala za zdmi budov a dožadovala se tak interakce a pozornosti veškerých, i zcela náhodných kolemjdoucích. Jednoduchá multiplikace prostého objektu – nabarvené špejle – působí silnějším dojmem a posunuje nevýrazný utilitární předmět do jiné roviny, dává mu novou hodnotu a nalézá v něm specifickou krásu. Vymezení ohraničilo určitý prostor a vytvořilo v něm vlastní umělý řád. Nevytváří hluboké významy, prezentuje se pouze svou názornou smyslovou existencí a použitím hotového předmětu (ready-made) sjednocuje látku a formu.²⁶² Dílo má charakter site-specific, jehož je Ivan Kafka v českém prostředí průkopníkem. Dobové fotografie ukazují, jak tento originální prostor lákal děti ke hře.

7. 2. 8. Díla Aleše Lamra

Aleš Lamr sice nebyl rodilým Pražanem, nicméně bydlel na Malé Straně celých 11 let před uspořádáním výstavy.²⁶³ Pro své dílo si vybral místo na samém vrcholku kopce, na dvorek u Valdštejnského náměstí umístil Oblak v hrsti, Velký koktejl a Figuru I. a II. [32]. Tyto živé pestrobarevné objekty zaplavily celý prostor bohatostí svých tvarů, usadily se ve výklencích a sebevědomě postávaly uprostřed dvora. Formy vzdáleně odrážející přírodní tvary, „tordované“ sloupky na podstavcích, či jakási váza s „květinami“ roztančily strohé stěny a poklidný krytý prostor, zaplnily ho a využily.

7. 2. 9. Krychle Pavla Malovaného

Pavel Malovaný si naopak pro své dílo vybral místo pod petřínským kopcem. Na adrese Tržiště 8 vystavil svou Krychli II, drobnou realizaci v malém zákoutí [33]. Krychle stála v rohu dvorku vedle schodiště. Schody ostatně jakoby sama dotvářela, vytvářela nové linie, připomínající právě schodišťové stoupání, které se ale na rozdíl od nich rozebíhá také do stran směrem k okolním domům. Krychle, která nikdy není krychlí, konstrukce z konstrukcí židlí, vytváří útvary, kterým ale do krychle vždy

²⁶¹ Jana CHYTILOVÁ:

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10123096165artmix/212562229000009/?clanek=13882>,
vyhledáno 30. 8. 2015.

²⁶² HLAVÁČEK 1993 (pozn. 248) 57.

některá strana chybí. Objekt má v sobě dynamiku pružiny, která ale jakoby ustrnula ve svém pohybu a teď jen napjatě stojí a čeká.

7. 2. 10. Tvary Jitky Maškové

Stejně tak dílo Jitky Maškové se choulilo ke schodišti v jednom z domů Tomášské ulice [34]. Objekt nazvaný Tvary připomíná figuru v plášti bez tváře, jejíž šat splývá a vlní se u jejích kotníků. Zhmotněný duch Malé Strany nehybně sledoval návštěvníky nevidoucíma očima.

7. 2. 11. Prší Pavly Michálkové

Pavla Michálková do dvora v Karmelitské ulici vytvořila působivé dílo s názvem Prší, poskládané ze splývajících pruhů hedvábí [35].²⁶⁴ Uprostřed dvorku tak vznikl lehký sloup, který v sobě obsahuje výrazný vertikální pohyb, odlehčující prostor sevřeného nádvoří. Dílo zapadá do tvorby látkových instalací, kterým se umělkyně ve své tvorbě věnuje.

7. 2. 12. Čajové konvice Jana Mrázka

Jan Mrázek v Loretánské vytvořil speciální kurník a pojmenoval ho Čajové konvice – po konvicích, které umístil do vysoké klece z tyčí a pletiva po vzoru klecí pro slepice [36]. Konve mají téměř personifikační charakter, hubičky konviček skutečně mohou působit jako krky a hlavy se zobáčky, ucha konví jako ocasy, navazující na tlusté tělo. Směsice předmětů zároveň připomíná nepořádek pohozených předmětů, které se na dvorcích často povalují. Podobně jako dílo Ivana Jelínka a Svatopluka Klimeše, i dílo Čajové konvice si na svém dvorku jasně vymezuje vlastní prostor, do prostředí ale charakterově zapadají.

7. 2. 13. Smyčka Nadi Rawové

Nad'a Rawová na dvorek v Tomášské ulici umístila dílo nazvané Smyčka [37]. Smyčka spojila dva balkony dvěma „provazy“, na jejichž počátek–konec umístila igelitové figury, které jakoby právě přelézaly ochranné zábradlí. Dynamická improvizovaná lávka spojila dva domovy a propojuje dva různé rodinné světy v jediné smyčce, do jediného dialogu.²⁶⁵ Smyčka, která protíná prostor dvorku, by se teoreticky mohla zajímavě vyjímát i na panelovém sídlišti.

²⁶⁴ KOTALÍK (pozn. 186). In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 4) 109.

²⁶⁵ Idem 1995, 110.

7. 2. 14. Zastav se na chvíli Tomáše Rullera

Tomáš Ruller si na Malé Straně si vybral stejnou ulici jako Nad'a Rawová, Tomášskou, a vytvořil na malém uzavřeném prostoru dílo Zastav se na chvíli [38]. Už názvem se obrací přímo na návštěvníka, oslovuje ho a vyzývá, aby se díla dotkl, stal jeho součástí a tím ho dotvořil. „Takové „místo-výzva“ nabývá pravého smyslu teprve akcí, obřadem, postaveným na událostech, v nichž jednají namísto jazyka gesta, vztahy a činy. Je naplněné teprve přímou účastí, protože tu jde vždy spíš o sdílení než o sdělování.“²⁶⁶

Ruller na dvorku vytvořil malé pískoviště meditativního charakteru, metaforické pískoviště života. Návštěvník se mohl vrátit v čase do dob dětství, kdy si na podobných pískovištích s kamarády sám hrával. Jeho dílo nemá daný neměnný tvar, je spíše přechodným stavem optických i haptických kvalit. Je to civilní objekt, který uprostřed dvorku působí do jisté míry nečekaně, uzavřený kout zvyšuje tendence k soukromému zastavení. Na jiné lokaci by dílo tento efekt jistě nepatřičnosti a zároveň zajímavosti mohlo ztratit.

7. 2. 15. Žebřík Jiřího Sozanského

Jiří Sozanský svůj objekt v Nerudově ulici pojmenoval Žebřík. Do tenkého žebříku, připevněného na zdi, propletl stylizovanou postavu, která nejenže není schopná po stupíncích vystoupat na zeď dvorku, ale navíc působí spíše dojmem padajícího. Postava téměř splývá se zdí domu, rozpadá se a ztrácí. Je se zdí spojena a nemůže se od ní odpoutat [39].

Lidskému tělo v uzavřeném prostoru architektonického charakteru se Sozanský věnuje dlouhodobě. Podobný motiv člověka a symbolického žebříku použil i v roce 2011 pro pomník Vojna v Lešetících, který ukazuje na útlaky totalitních režimů a snahu člověka jim uniknout.²⁶⁷

7. 2. 16. Díla Čestmíra Sušky

Čestmír Suška na Dvorcích vystavil tři díla: Pocur I. a Pocur II. [40] a jedny ze svých Kostí [41]. Sám na ně vzpomíná takto: „Já jsem vystavil drátěné stíny lidí na dvorku u paty chrámu sv. Mikuláše, jak se později ukázalo, byl tam dříve hřbitov původního renesančního kostela, celý přilehlý dům byl doplněn o sádrové odlitky tváří, rukou a prstů, vylézajících z různých otvorů, i v půdních vikýřích byli lidské

²⁶⁶ Tomáš RULLER: <http://www.ruller.cz/>, vyhledáno 30. 8. 2015.

²⁶⁷ SRP (pozn. 243). In: ŠVÁCHA / PLATOVSÁ (ed.) 2007 (pozn. 71) 475.

siluety. Dům byl vlastně jakýmsi labyrintem se stopami po imaginárních obyvatelích. V jiném dvorku v Tomášské ulici jsem zavěsil nad hlavami lidí sádrové kosti. Věšel jsem je tam z půdy tomášského kláštera, kde na mne útočily rozzuřené vosy a z protějšího okna na mne řval nějaký chlap, že nebude žrát a koukat při tom na kosti. Tak jsem je musel, neustále bojujíc s těmi vosami, převěsit o něco výš.²⁶⁸

Pocur I . využívá toho, že je ohraničený prostor chráněný. Ani téměř průsvitné postavy bez tělesného objemu se tak v něm docela neztratí. Paradoxní situaci vyvolávají Kosti, které působí dojmem tíže a zároveň se vznášejí vysoko nad hlavami návštěvníků.

7. 2. 17. Hlavy Tomáše Tichého

Tomáš Tichý zůstal se svým dílem poblíž Divadla v Nerudovce. Na dvorku domu č. p. 14 v Nerudově ulici vystavil trojici dřevěných objektů, pojmenovaných Hlava I – III. [42]. Velké dřevěné plastiky jsou trvalým tématem Tichého tvorby, k danému prostoru se ale výrazněji nevztahují.²⁶⁹

7. 2. 18. Tři tvary Jasana Zoubka

Tři tvary Jasana Zoubka na uzavřeném temném dvorku domu v Nerudově ulici jsou stejně lakonické jako samotný název [43]. Jednoduché objekty vyrůstají z nádvoří jako tři zvědavé gigantické a kroučící se entity, které jako by si osahávaly prostor kolem sebe. Přes jednoduchost tvaru svojí velikostí výrazně zasahují do prostoru dvorku a svou nedefinovatelností zvyšují jeho tajemnost a uzavřenost. Tři tvary působí jako organická součást domu, jako stébla trávy, která na kousku hlíny vyrostla. Zoubkova díla jsou výrazně haptická, kromě soustředěné kontempace mají v sobě něco nepomíjivého a stálého, podobně jako příroda, která stojí v pozadí jeho tvorby.²⁷⁰

7. 2. 19. Vztrch Mirky Zollichové

Vztrch Mirky Zollichové, který zcela zaplnil dvorek v Cihelné ulici, je abecedně posledním dílem výstavy Sochy a objekty na malostranských dvorcích. Její pokroucené „pytle“ razantně zabraly a okupují celý prostor a pro návštěvníka ho příliš mnoho neponechávají [44].

²⁶⁸ OLIČ 2012 (pozn. 156) 38.

²⁶⁹ SRP (pozn. 243). In: ŠVÁCHA / PLATOVSKÁ (ed.) 2007 (pozn. 71) 475.

²⁷⁰ Ivona RAIMANOVÁ: <http://www.artist.cz/jasan-zoubek-1217/>, vyhledáno 30. 8. 2015

8 . DALŠÍ VÝSTAVY V ALTERNATIVNÍM PROSTŘEDÍ

Úspěch malostranské výstavy podnítil další podobné aktivity ve veřejných prostorách odlišných charakterů. Umělci začali (částečně nuceně) vstupovat do otevřených prostorů a prezentovali se na mnohdy alternativních místech, která se režimu nedařilo podřídit důsledné kontrole.

Ač se povětšinou jednalo o jednorázové akce, jejich vliv byl zásadní.²⁷¹ Důležité nebyly jen jako výstavy samy o sobě, ale významná byla pro umělce již samotná společné příprava, vzájemná diskuze a spolupráce, následně také vernisáž a otevření dialogu s publikem.²⁷²

Na tyto aktivity neoficiálních umělců reagovali také oficiální teoretici, Dušan Konečný označil tyto manifestace proti „oficiálnímu“ umění za pustou demagogii, a tzv. „neoficiální“ umění prohlásil za pouhou buržoazní touhu po rozvracování idejí socialismu.²⁷³ Snaživě zdůrazňoval, že výstavy tohoto druhu umění nejsou nositeli opravdových uměleckých hodnot.²⁷⁴

8. 1. Účastníci neoficiálních akcí 80. let

Složení vystavujících na se těchto akcích do značné míry neustále opakovalo. Jednalo se zejména o mladé umělce, většina starší generace se už veřejných událostí účastnit odmítala, a to i přesto, že je jejich mladší kolegové sami k participaci vyzývali. V této souvislosti Marie Judlová vzpomíná na sympozium v Mutějovicích: „Mrzelo nás, že příslušníci generace 60. let s výjimkou Čestmíra Kafky účast na mutějovické akci odmítli. (...) Pro starší autory ovšem nebylo snadné znovu veřejně vystavovat – vzhledem k radikálnímu postoji oficiálních míst vůči jejich generaci už byli většinou skeptičtí.“²⁷⁵

8. 2. Malechovská setkání

Rok před výstavou na Malé Straně se uskutečnilo první setkání v Malechově, které spíše než charakter veřejné výstavy mělo podobu uměleckého sympozia. Letní akci v jižních Čechách uspořádali Čestmír Suška a Naďa Rawová a zúčastnili se jednoduše ti, kteří na ni přijeli. Celkem to bylo patnáct účastníků, mezi nimi Michal

²⁷¹ KLIMEŠOVÁ (pozn. 161). In: ALAN 2001 (pozn. 6) 409.

²⁷² ALAN (pozn. 76). In: ALAN (ed.) 2001 (pozn. 6) 40.

²⁷³ KONEČNÝ (pozn. 73). In: ŠEVČÍK / MORGANOVÁ / DUŠKOVÁ (ed.) 2001 (pozn. 159) 396.

²⁷⁴ Idem 2001, 396.

²⁷⁵ JUDLOVÁ (pozn. 70). In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 5) 55.

Baumbruck, Martin Janíček, Ivan Kafka, Tomáš Ruller a Mirka Zolichová, kteří se následujícího roku zúčastnili také malostranské výstavy.

Z domu-hostince manželů-organizátorů se na dva měsíce stal jeden veliký environment, který zabydlely instalace a tzv. „herecké akce“, spočívající v drobných performance: „Divák procházel mokrým prádlem, jedoucí tramvají, pokojem rodičů, stádem bílých tuleňů na mořském pobřeží, marně obcházel okolo zurčícího mejdanu, z něhož viděl pouze stíny, a když vylezl na žebřík a nakoukl za vysokou zeď, zpoza níž zářilo silné světlo, tak byl nafilmován,“ vzpomínal Čestmír Suška.²⁷⁶ Atmosféra dvouměsíční akce je zachycena v krátkém půlhodinovém filmu od Michaela Baumbrucka.

O této akci v Malechově se často mluví jako o události, která na počátku 80. let otevřela aktivity tzv. šedé zóny.²⁷⁷ Suška vzpomíná, že zájezdní hostinec s Rawovou zakoupili přímo s myšlenkou na vytvoření místa, kde by se mohli tvůrci společně potkat, a to nejen výtvarníci. Malechov představuje snahu o kolektivní konfrontaci, zde konané v uzavřeném a tedy soukromém prostoru.²⁷⁸

Setkání v Malechově proběhlo také v následujícím roce, v létě roku 1981, tedy vzápětí po výstavě na Malé Straně. Druhého výtvarného sympózia se zúčastnilo třináct umělců, z účastníků malostranské výstavy to byl kromě Čestmíra Sušky a Nadi Rawové také opět Michal Baumbruck, Martin Janíček, Ivan Kafka, Tomáš Ruller a nově také Jasan Zoubek.

8. 3. Staroměstské dvorky

Ve veřejném prostoru hlavního města bylo rok po úspěchu výstavy na Malé Straně naplánováno její podzimní pokračování, které se tentokrát mělo soustředit na druhý břeh Vltavy.²⁷⁹ Po Starém Městě mělo svá díla umístit 24 umělců, k vystavujícím na dvorcích malostranských přibyl například Stanislav Zippe, Zdeněk Beran, Jiří Sopko, Michal Rittstein a další. Výstava nakonec nebyla ani otevřena, umělci na vybrané dvorky vytvořili pouze projekty v podobě kreseb či modelů, akce byla následně časově posunuta do jara následujícího roku, a poté zcela zrušena.

²⁷⁶ Michael BAUMBRUCK: Dům: <http://artycok.tv/lang/cs-cz/24564/michal-baumbruck-dum-1980michal-baumbruck-house-1980>, vyhledáno 30. 5. 2016.

²⁷⁷ DVOŘÁK (ed.) 2011 (pozn. 224) 95.

²⁷⁸ Idem 2011, 94.

²⁷⁹ KOTALÍK (pozn. 184). In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ (ed.) 1995 (pozn. 5) 39.

Výstava na staroměstských dvorcích se tak konala až po sametové revoluci v roce 1990, v obnoveném složení umělců a v novém politickém zřízení.²⁸⁰

8. 4. Setkání u tenisových kurtů na Spartě

Veřejná výstava ve specifickém prostředí proběhla v parku Stromovka v roce 1982 a jmenovala se Setkání na tenisových dvorcích TJ Sparty. Byla zorganizována jako jakási náhrada za neuskutečněné Staroměstské dvorky.²⁸¹

Ani setkání Spartě nemělo dlouhého trvání. Stejně jako jiné neoficiální události přilákala již vernisáž obrovské množství diváků, které obdobně jako na Malé Straně nepřímo zavinilo okamžité zrušení akce. Vedoucí tenisových kurtů Sparty při pohledu na tak masovou účast zpanikařil a ze strachu a představ důsledků nakonec sám sebe nahlásil.²⁸² Osmnácti denní výstava se proměnila ve čtyřicetiminutovou akci, ze které vystavující před policií utekli, a do druhého dne byla většina děl odstraněna.²⁸³

8. 5. Chmelnice v Mutějovicích

Podobný osud potkal i další významnou událost, která se tentokrát konala na chmelnici v Mutějovicích. S nápadem využít přírodně-industriální prostředí chmelnice přišel Milan Kozelka ve své podkrovní místnosti v Templové ulici v Praze. Celou akci organizovala Marie Judlová.²⁸⁴

Na rozdíl od ostatních výstav, například od objektů na malostranských dvorcích, které vznikaly poměrně narychlo a značně spontánně, mutějovické sympózium bylo pečlivě plánováno už začátku roku. Cílem bylo tentokrát vytvořit velké promyšlené projekty, jakousi českou obdobu land artu. Přesto někteří umělci vymýšleli svá díla až po příjezdu na místo, kterým se nechali inspirovat a použili také materiály, které tam našli.

Průběh akce byl pak totožný jako u výše zmíněných. Velké množství návštěvníků upoutalo pozornost a výstava byla po dvou dnech ukončena, ač byla plánována na dva týdny. Při snaze odstranit Kafkovo Zavěšení jeho zapálením byla narušena tektonika celé chmelnice.²⁸⁵

²⁸⁰ KOTALÍK (pozn. 184). In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ (ed.) 1995 (pozn. 5) 39.

²⁸¹ PÁNKOVÁ (pozn. 204) In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ (ed.) 1995 (pozn. 5) 24.

²⁸² Oficiálním důvodem ukončení akce byly fotografie Jindřicha Štreita. Idem, 1995, 24.

²⁸³ Ibidem.

²⁸⁴ JUDLOVÁ (pozn. 67). In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 5) 55.

²⁸⁵ Idem 1995, 58.

Karel Srp sice pochybuje, že by akce v Mutějovicích byla srovnatelná s tehdejšími světovými land artem, nicméně poznamenává, že právě zde se nejvíce projevila svoboda, o kterou se umělci bili, zároveň s opuštěním nejen definovaných výstavních sál, ale i z urbanistického rámce, který jiným akcím dodávalo město či víska.²⁸⁶

S mutějovickou akcí je spojena také vzpomínka Tomáše Rullera: „Když nás v den zahájení „Chmelnice“ se Suškou sebrali při instalování jeho figuríny na špici kuželové haldy u Nového Strašecí a byli jsme nařčeni z rituálního jehovismu, netušili jsme, že nás Bezpečnost zadržela místo hledaných BKS, kteří v kraji vzbudili rozruch svým sjezdem s funerálními obřady na nedalekém dole Hořkovec.“²⁸⁷

²⁸⁶ SRP (pozn. 243). In: ŠVÁCHA / PLATOVSKÁ (ed.) 2007 (pozn. 68) 478.

²⁸⁷ RULLER (pozn. 232). In: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 3) 121.

9 . ZÁVĚR

Stav československé společnosti a tím také kultury 80. let minulého století se promítal i do veřejného prostoru. Stejně jako společnost byla i kultura polarizována, tato polarizace byla však v tomto období postupně narušována a stávala se oboustranně prostupnější. Do života obyvatel přímo vstupovaly oba zde popisované fenomény, tedy jak státem podporovaná (a kontrolovaná) kulturní produkce, tak ta, nad kterou stát kontrolu nedokázal získat a udržet. Přestože není možné oficiální nebo polooficiální kulturní proud zobecnit a označit za všeobecně horší nebo nekvalitnější, výraznější reflexi společenského dění té doby přinesly spíše aktivity neoficiální umělecké obce, jejíž akce (různého zaměření a kvality) se stávaly událostmi, sdílenými a pozitivně přijímanými jak umělci, tak širokou veřejností.

Oproti uměleckým dílům, prezentovaným v různých alternativních prostředích, která v době realizace zaznamenala velký zájem diváků, ale která by v průběhu času podlehla zkáze i bez zásahu státní moci, jelikož měla často pouze dočasný charakter (např. mnohá díla prezentovaná na uvedené malostranské výstavě), umělecké objekty vzniklé na základě státních zakázek byly vyrobeny z trvanlivých materiálů, ale podléhaly nevšímavosti i averzi obyvatel, která se přenáší až do dnešních dnů. U těchto objektů, jež měly formovat veřejný prostor na věčnost a mnohá z nich v něm skutečně dodnes přetrvala, tak nyní vyvstává otázka, jak s nimi dále nakládat, nezmění-li se mentální nastavení národa, který se vůči pozůstatkům minulého režimu většinou negativně vymezuje.²⁸⁸

Zatímco pořádání exteriérových sochařských přehlídek se stalo již běžnou uměleckou praxí, zákon o povinném procentu na umění byl v Československu v roce 1991 zrušen. Dnes ale mnozí otevírají diskuzi o znovuzavedení podobného zákona, který v různých podobách existuje v jiných zemích.²⁸⁹ V případě jeho uvedení by ale bylo nezbytně nutné vložit odpovědnost výběru konkrétních děl do rukou odborníků a nikoli politiků, jako tomu bylo v komunistickém Československu.

²⁸⁸ KAROUS (pozn. 87). In: KAROUS (ed.) 2013 (pozn. 3) 13.

²⁸⁹ BARTLOVÁ 2016 (pozn. 46) 28.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

LITERATURA

- AJVAZ Michal / HAVEL Ivan M. / MITÁČOVÁ Monika: Prostor a jeho člověk, Praha 2004
- ALAN Josef (ed.): Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945 – 1989, Praha 2001
- BALEKA Jan / HLAVÁČEK Luboš / KONEČNÝ Dušan / STEHLÍKOVÁ Blanka: Současné české a slovenské umění, Praha 1983
- BARTLOVÁ Anežka (ed.): Manuál monumentu, Praha 2016
- BARTLOVÁ Milena / VYBÍRAL Jindřich: Budování státu, Praha 2015
- BERLEANT Arnold: The Aesthetics of Environment, Philadelphia 1995
- CARUO Rosella / FONTI Daniela: Il museo contemporaneo: storie esperienze competenze, Rome 2012
- D'HERTY Brian: Uvnitř bílé krychle, Praha 2014
- DVOŘÁK Jan (ed.): Výtvarné divadlo Kolotoč , Praha 2011
- GEBAUER Kurt: Obrazy z dějin vlastního státu, Praha 1995
- HEPBURN Ronald: Contemporary Aesthetic and Neglect of Natural Beauty, London 1966
- HLAVÁČEK Josef: Magdalena Jetelová, Praha 2007
- CHALUPECKÝ Jindřich: Tíha doby, Olomouc 1997
- JEŘÁBKOVÁ Edith / LANG Dominik: Lapidárium, Praha 2014
- LUHAN Jiří / PORUBA Petr: Splátka na dluh, Praha 2000
- KAFKA Ivan: Ivan Kafka 1975 – 2005. Praha 2006
- KAROUS Pavel (ed.): Vetřelci a volavky. Praha 2013
- KNÍŽÁK Milan: Nový ráj, Praha 1996
- KOCIÁN Jiří (ed.): Slovníková příručka k československým dějinám 1948-1989, Praha 2006
- KONEČNÝ Dušan: Umění a doba, Praha 1980
- KRATOCHVÍL Petr: Architektura a veřejný prostor, Praha 2012
- KUNDRA Ondřej: Meda Mládková – můj úžasný život. Praha 2014

- KWON Miwon: One place after another. Site-specific art and locational identity, Cambridge Massachusetts 2002
- MRÁČKOVÁ Markéta / ŠIMONOVÁ Barbora / VEJVODA Viktor (ed.): Legenda o sídlišti, Praha 2004
- NERUDA Jan: Povídky Malostranské. Praha 1954
- OLÍČ Jiří: Čestmír Suška, Praha 2012
- RAIMANOVÁ Ivona: Socha a město Liberec 1969, Praha 2008
- REZEK Petr: K teorii plastičnosti, Praha 2004
- SCHMELZOVÁ Radoslava / ŠUBRTOVÁ Dagmar / MIKULÁŠ Radek: Současná umělecká díla v krajině, Praha 2014
- SLAVICKÁ Milena / PÁNKOVÁ Marcela (ed.): Zakázané umění I., Praha 1995
- SLAVICKÁ Milena / PÁNKOVÁ Marcela (ed.): Zakázané umění II., Praha 1995
- STÁDNÍKOVÁ Jolana / TŘEŠTÍK Milan: Sochy v Praze 1980 – 2000, Praha 2000
- ŠETLÍK Jiří: Návštěvy po ateliérech, 1976 – 1986, Praha 1996
- ŠEVČÍK Jiří / MORGANOVÁ Pavlína / DUŠKOVÁ Dagmar (ed.): České umění 1938 – 1989, Praha 2001
- ŠEVČÍK Jiří / MORGANOVÁ Pavlína / NEKVIDOVÁ Tereza / SVATOŠOVÁ Dagmar (ed.): České umění 1980 – 2010, Praha 2011
- ŠEVČÍKOVÁ Jana / ŠEVČÍK Jiří: Texty, Praha 2010
- ŠVÁCHA Rostislav / PLATOVSKÁ Marie (ed.): Dějiny českého výtvarného umění VI/1, Praha 2007
- ZAHŘÁDKA Pavel (ed.): Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky, Brno 2010

KATALOGY VÝSTAV

- KOTALÍK Jiří Tomáš: Dvorky 81. Katalog výstavy Divadla v Nerudovce, 12. 5. – 24. 5. 1981, Praha 1982
- KUPKOVÁ Marika (ed.): Sochy v ulicích. Katalog výstavy Dům umění Brno, 23. 5. – 27. 6. 2008, Brno 2008
- ZADRAŽIL Pavel: Tendence v českém sochařství 1979 – 1989. Katalog výstavy organizace Flora Olomouc, 18. 8. 1989 – 1. 10. 1989, Brno 1989

- Souborný katalog výstav Divadla v Nerudovce, 1975/79, Praha 1980
- Šedá cihla 78 / 1991. Katalog výstavy Galerie Klatovy / Klenová, 22. 6. – 22. 9. 1991, 1991 s. I.

PERIODIKA

- GEBAUER Kurt: Město a socha. In: Architekt 08, 2006, 2
- HLAVÁČEK Josef: Naléhavost přítomnosti v díle Ivana Kafky. In: Výtvarné umění 5–6, 1993, 53–62
- KONEČNÝ Dušan: Zpráva o činnosti Svazu. In: Výtvarné umění V, 1982, 11–16
- LIŠKA Pavel: Cesta Magdaleny Jetelové od sochy k instalaci. In: Výtvarné umění 5–6, 1993, 3–17
- ŠEVČÍK Jiří / ŠEVČÍKOVÁ Jana: Město, sochy, film – o sochách na sídlišti Barrandov. In: Ateliér 5, 1988
- ZAVADIL Karel: Rozhovor s Kurtem Gebauerem. In: Art & antiques 04, 2005, 47–59
- ZAVADIL Karel: Rozhovor s Tomášem Rullerem. In: Art & antique 04, 2006, 54–65