

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

MgA. Zdislava Ryantová

Prezentace neoficiální české umělecké scény 80. let mimo centrum

Presentation of the unofficial art scene in 1980s outside the centre

Praha 2016

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

Chtěla bych poděkovat doc. PhDr. Marii Klimešové, Ph.D., za odborné vedení diplomové práce, podnětné připomínky a především za sdílení vlastních zkušeností s touto problematikou. Dále Dominiku Melicharovi za všestrannou podporu.

Prohlášení:

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

V Praze, dne 1. června 2016

.....
Jméno a příjmení

Abstrakt

Tato práce se zabývá šesti českými regionálními institucemi, které se během 80. let 20. století zaměřovaly na neoficiální umění, čímž vytvořily alternativu k pražským výstavním sálům, které neoficiální umění odmítaly. Mezi ně patří Galerie 55 v Kladně, Městské kulturní středisko v Dobříši, Letohrádek Ostrov nad Ohří, Galerie ve věži v Mělníku, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou spolu s Malou scénou Domu kultury v Českých Budějovicích a jako jediná soukromá Galerie H v Kostelci nad Černými lesy. Na základě dobových dokumentů a vzpomínkových textů charakterizuje tato práce jednotlivé výstavní prostory, okruhy lidí, kteří se kolem nich shromažďovali, výstavní program a nejvýznamnější výstavy. Tyto „galerie“ uvádí do dobového kulturně-politického kontextu a do souvislostí ostatními galeriemi a významnými výstavami českého neoficiálního umění v 80. letech.

Klíčová slova

české neoficiální umění, 80. léta 20. století, regiony, galerijní instituce, výstavy

Abstract

This thesis deals with the six Czech regional institutions, which aimed at unofficial art during 1980s, thereby created an alternative to Prague's galleries, which were refusing such type of an art. Among them belongs Galerie 55 (Gallery 55) in Kladno, Městské kulturní středisko (Municipal culture centre) in Dobříš, Letohrádek (Summer residence) Ostrov nad Ohří, Galerie ve věži (Gallery in the tower) in Mělník, Alšova jihočeská galerie (Aleš's South Bohemian gallery) in Hluboká nad Vltavou along with Malá scéna Domu kultury (Culture centre's Small scene) in České Budějovice and, as the only private gallery, Galerie H (Gallery H) in Kostelec nad Černými lesy. Based on period documents and memorial texts, this thesis characterize each and every art space, the groups of people who were gathering around them, the exhibition program and the most important exhibitions. It introduces these "galleries" to the period cultural-politics context and to relations with other galleries and important exhibitions of the Czech unofficial art during the eighties.

Keywords

Czech unofficial art, 1980s, regions, galleries, exhibitions

Obsah:

1. Úvod	7
2. Vymezení tématu.....	9
2.1 Pojem neoficiální.....	9
2.2 Neoficiální kultura	10
2.3 Časové vymezení tématu	13
3. Charakteristika situace 80. let ve vztahu k české neoficiální umělecké scéně.....	15
3.1 Generace činné na neoficiální umělecké scéně v 80. letech	15
3.2 Přesun mimo centrum	17
4. Místa pro prezentaci mimo centrum.....	20
4.1 Kulturní střediska	24
4.1.1 Galerie 55 (Kulturní dům MěKS Kladno).....	24
4.1.2 Městské kulturní středisko v Dobříši	32
4.2 Galerijní instituce	39
4.2.1 Galerie umění Karlovy Vary: pobočka Letohrádek Ostrov	39
4.2.2 Galerie ve věži (Mělník)	50
4.2.3 Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou, Dům kultury ROH, Malá scéna (České Budějovice)	55
4.3 Soukromé galerie	59
4.3.1 Galerie H (Kostelec nad Černými lesy).....	59
5. Závěr	69
6. Seznam použité literatury	72
7. Přílohy.....	77
7.1 Seznam vyobrazení	77
7.2 Obrazová příloha	78

1. Úvod

Se začátkem 80. let 20. století sílí v českém prostředí potřeba umělců řadících se k neoficiální umělecké scéně prezentovat svá díla, a to nejen v soukromí vlastních ateliérů, ale i ve veřejných institucích. První iniciativy se objevují v Praze, tedy uměleckém centru, ale jejich aktivity jsou až na výjimky brzy přerušeny nebo omezeny. Neoficiální umělecká scéna hledá další alternativy, které se objeví v regionech, neboť regionální instituce nepodléhají oproti pražským natolik přísné státní kontrole. S počátkem 80. let se zvyšuje počet výstav této scény a pomalu se začíná „dohánět“ výstavní proluka, která pro neoficiální umělce nastala s normalizačními 70. lety. Spolu s těmito výtvarníky se iniciativy chápe také mladší generace, která se formovala až v 70. letech, což tato práce rozvádí ve třetí kapitole. Pro neoficiální uměleckou scénu je v této době charakteristický přesun na periferii, kde se mohla v rámci možností svobodně prezentovat, ať už se jedná o periferii místní (okraj Prahy, regiony), nebo významovou (instituce, které nejsou primárně galeriemi, předsálí kulturních středisek, chodby vědeckých ústavů apod.). Neoficiální umělecká scéna se tedy prezentuje mimo své centrum a putuje za výstavami jednotlivých umělců; Praha je v tomto případě pouze jedním z center, podobná situace nastala také v případě Brna, Ostravy a Olomouce. Kontexty těchto center jsou ale individuálně odlišné, proto se tato práce zabývá pouze českým prostředím a moravské a slezské opomíjí.

V této práci je pro část kulturní scény, kterou se zabývá, zvolen pojem neoficiální ve smyslu nepoplatné stávajícímu politickému režimu. Tento pojem je velmi široký, ale také jako jeden z mála zahrnuje všechny aspekty této scény. Není možné v této práci pojmut všechny výstavní počiny, které do vybrané sféry spadají, proto se zaměřuje jen na ty pro ni nejpodstatnější.

Z časového hlediska jsou pro toto téma stěžejní 80. léta 20. století. Hraničním rokem je rok 1984, kdy se svou první konfrontační výstavou představuje nastupující nejmladší generace, s níž přichází nový výtvarný jazyk, ale také jiné výstavní strategie i možnosti. Proto se tato práce nezabývá projekty, které vznikly až po tomto roce, neopomíjí však programy institucí, jež se profilyovaly již v první polovině 80. let a ve své aktivitě pokračovaly až do svého konce. Pojmům a časovému vymezení se věnuje druhá kapitola.

I přes putování české neoficiální umělecké scény za jednotlivými výstavami se v českém prostředí ustaluje několik míst, které budují systematický výstavní program a za kterými se tato scéna vrací. Vzniká zde šest regionálních výstavních ohnisek, ve kterých se program zahrnující neoficiální umění udržel delší časový úsek, proto se na ně tato práce

zaměřuje. Mnoho dalších institucí, které se angažovaly na neoficiální umělecké scéně, zůstane tedy opominuto, neboť jejich podíl byl krátkodobý.

Až na jednu výjimku (Galerie H) fungují tato ohniska na oficiální bázi, což jim umožnila vzdálenost od centra. Tato práce charakterizuje jednotlivé instituce, zaměřuje se na prostředí, v němž se nacházejí, na okolnosti jejich provozu a zastavuje se u nejvýznamnějších výstav, které se v nich uskutečnily. Výstavní instituce a jejich provoz jsou zde nahlíženy také prizmatem mezigenerační komunikace na neoficiální umělecké scéně s důrazem na jednotlivé osobnosti, jež za těmito projekty stály.

2. Vymezení tématu

2.1 Pojem neoficiální

V literatuře zabývající se normalizačním obdobím stejně jako tato práce se setkáme s hledáním vhodného termínu pro postihnutí „jiné“ než oficiální kultury. Mnohdy ale dochází k záměně a směřování pojmů, které se k tomuto typu kultury vztahují z jiných hledisek nebo postihují jen některé její části. Pro pojmenování různých forem kulturní jinakosti se používají např. pojmy neoficiální, polooficiální, alternativní, undergroundový, disidentský, ilegální, paralelní nebo nonkonformní. Tato práce volí pojem neoficiální, který je sice velmi široký a nedefinuje příliš konkrétně zpracovávanou uměleckou scénu, ostatní pojmy se ale vztahují k užším vrstvám „jiné“ kultury a použít je by mohlo být v mnoha případech zavádějící.

Na škále mezi zakázaným uměním přes tolerované, publikované až k umění oficiálnímu jsou hranice mezi jednotlivými kategoriemi velmi proměnlivé.¹ Jednou z krajních forem neoficiální kultury je undergroundová kultura. Underground je vědomou formou odporu, který nemusí být směřován jen vůči vládnímu systému, ale i vůči středostavovským vrstvám nebo konzumnímu způsobu života. Undergroundová kultura nevyhledává široké publikum ani nelpí na profesionalitě, jako spíše na „opravdovosti“. Mnozí z neoficiální kulturní vrstvy se ale s undergroundem neztotožňovali. Další krajní skupinou je disent, který už ze své podstaty odporuje režimu, ale v tomto případě jde o intelektuální a politickou „opozici“.² Umělci spadající do neoficiální vrstvy se v různé míře také stavěli na odpor režimu a tato vrstva se mnohdy s disentem překrývala nebo přinejmenším rozšiřovala jeho zázemí, přesto nelze celou tuto vrstvu nazvat disidentskou kulturou.³ Mezi jednotlivými neoficiálními skupinami vznikaly bariéry, jež umocňovali zastánci jednotlivých uskupení, kteří se ostře vymezovali vůči jiným neoficiálním skupinám a dbali na to, aby se mezi jednotlivými skupinami rozlišovalo. Přímo na underground bylo na rozdíl od hudebníků napojeno jen velmi málo výtvarníků nebo historiků umění.⁴

Vedle těchto krajních poloh neoficiální kultury se objevuje širší pojem – alternativní kultura. Pod tímto pojmem rozumíme alternativu vůči mainstreamu, v tomto případě vůči převládající (vládnoucí) kultuře státního režimu. Tento pojem, stejně jako pojem paralelní kultura, může pod sebe zahrnout oba předchozí nebo naopak se jim může vymezovat – být

¹ ALAN 2001, 13.

² ALAN 2001, 19–20.

³ ŠETLÍK 2007, 373.

⁴ KLIMEŠOVÁ 2001, 396.

alternativou vůči disentu nebo undergroundu. Alternativní kultura je vždy vázaná na hlavní proud a mezi její vlastnosti patří také to, že se postupem času oním hlavním proudem většinou stává.⁵ Což je na rozdíl od neoficiální kultury proces, který se stává bez ohledu na změnu režimu. Zato neoficiální kultura (v tomto případě pojem v kontextu normalizačních let) zaniká definitivně s pádem režimu a pro své pojmenování si musí hledat nové pojmy, stejně jako se spojuje do nových uskupení.

Neoficiální kultura se ve své podstatě shoduje s kulturou alternativní. Jako je alternativa vázaná na hlavní proud, je neoficiální kultura vázaná na oficiální kulturu. Vzhledem k politickým souvislostem 80. let 20. století je tento pojem pro tuto práci považován za výstižnější. Pojem neoficiální je také dost široký, aby pojal hraniční situace, které by se vymykaly pojmům konkrétnějším a které především jsou pro tuto práci podstatné.

2.2 Neoficiální kultura

Neoficiální kultura je zde chápána jako opozitum kultuře oficiální, tedy „kultuře prorežimní nebo režimem podporované“.⁶ V podobném duchu definuje neoficiální umění také Jiří Šetlík: „Obecně lze umění vzpírající se ideologickému řízení označit za umění nonkonformní, a tedy neoficiální.“⁷ Takto lze pojmově odlišit to, co se odehrává vně a uvnitř oblasti státního dohledu a kontroly, ale tyto dvě kategorie nelze od sebe oddělit.⁸

Oba pojmy s sebou nesou (mnohdy neprávem) i hodnotící kritérium. Oficiální nebo mainstreamové umění vnímáme podvědomě jako méně hodnotné než umění neoficiální nebo alternativní. Je třeba mít na zřeteli, že ani neoficiální, ani alternativní neznamená ještě kvalitní.⁹ Mnozí do neoficiální sféry neodešli dobrovolně, ale spíše do ní byli vytlačeni. Po stranických normalizačních čistkách navíc přibývalo do neoficiální sféry mnoho bývalých komunistických straníků nebo lidí, kteří před rokem 1968 s režimem otevřeně sympatizovali.¹⁰ Vrstva neoficiálního umění byla uměle vytvořenou sférou. Vzhledem k osobním provázanostem také nefunguje v alternativních společenstvích „objektivní“ umělecká kritika, ale spíše se projevují vzájemné sympatie nebo naopak antipatie. Pozitivní hodnoty pak neoficiální kultura nese více na bázi etické než primárně umělecké. Oficiální kultura se sice za komunistického režimu bránila konkrétním uměleckým formám

⁵ ALAN 2001, 21.

⁶ ALAN 2001, 11.

⁷ ŠETLÍK 2007, 373.

⁸ FIDELIUS 2000, 37.

⁹ FIDELIUS 2000, 40.

¹⁰ ALAN 2001, 34.

(avantgardním, nefigurativním, nesrozumitelným atd.) a vytlačovala tak konkrétní umělecká díla na základě předem daného klíče, v průběhu normalizace ale kritériem pro vyřazení umělce z oficiální vrstvy byla spíše politická než formální hlediska, proto se mezi neoficiální umělce řadí i někteří konzervativní „klasičtí“ umělci.¹¹

Charakteristickým znakem pro alternativu nebo neoficialitu je i její minoritnost, která souvisí s dalším rysem. Aktéři neoficiální scény (výrazněji pak zastánci její krajní formy undergroundu) se ocitají na společenském okraji. Někteří záměrně volí ústraní, jiní jsou, obrazně řečeno, vysouváni a vytlačováni na okraj společnosti. Periferie ať už společenská, nebo teritoriální je charakteristická větší mírou svobody a uvolnění, proto ji někteří protagonisté volí dobrovolně.¹² V případě výtvarného umění můžeme přesun (nebo odsun) na okraj vnímat v několika polohách. Může jít o přesun z nápadného oficiálního galerijního prostoru do prostoru nenápadného, ale také podřadného. Např. tvorba provizorních galerií na chodbách vědeckých ústavů nebo v předsálích kulturních center či v sálech divadel. V kontextu této práce pak bude podstatný přesun na teritoriální periferii, nejprve na okraj Prahy a postupně do regionálních institucí, tedy přesun za hranice města jako centra.¹³

Pojem neoficiální je třeba vztahovat ke konkrétnímu kontextu, neboť význam tohoto pojmu a také složení neoficiální vrstvy se v průběhu času mění. Nejen že jinak bude toto slovo fungovat za režimu demokratického a jinak za totalitního, ale také např. během vlády komunistického režimu v Československu se jeho význam proměňoval. V normalizačním období vznikl hluboký předěl mezi oficiálními a neoficiálními umělci.¹⁴ Zatímco v průběhu 60. let hledala neoficiální vrstva společný dialog s režimem a státem tolerovaná (polooficiální) kultura se zvláště v druhé polovině 60. let rozrůstala, v 80. letech se kontakt s režimem zúžil na účelové vyjednávání o uskutečnění vlastních zájmů a cílů.¹⁵ Nonkonformní vrstva se nestrnila kontaktu s režimem úplně, ale využívala ho pouze v případech, kdy nebude vyžadovat umělecké nebo morální ústupky z jejich strany.¹⁶ Za normalizace se do otevřené opozice stavělo méně výtvarných umělců než např. spisovatelů, avšak počet otevřeně opozičních výtvarníků s vývojem politické situace v 80. letech postupně rostl.¹⁷ Výtvarníci během normalizace využívali dialogu s režimem (zvláště s oficiálními institucemi), aby mohli realizovat alespoň nějakou, např. výstavní, činnost. Ve většině

¹¹ ŠETLÍK 2007, 371.

¹² ALAN 2001, 25–26.

¹³ V některých případech to nemusela být velká vzdálenost; kontinuálně probíhaly výstavy neoficiálních umělců např. na Kladně v Galerii 55.

¹⁴ ŠETLÍK 2007, 369.

¹⁵ ALAN 2001, 21.

¹⁶ ŠETLÍK 2007, 377.

¹⁷ ŠETLÍK 2007, 371.

případů šlo o komunikaci na polooficiální bázi a o až jakési „kamuflování“, např. o využívání nenápadných prostor nebo schopných lidí na oficiálních postech, kteří konkrétní výstavu vzali pod svou záštitu. V 80. letech se takové aktivity přesouvají do regionů, kde tato polooficiální komunikace díky časté nevědomosti regionálních pracovníků probíhala snáz. „Režim, který usiloval instalovat do vedoucích funkcí oddané a spolehlivé soudruhy, musel často rezignovat na jejich odborné kompetence, což dávalo jistou šanci je obejít či obelstít. Navíc umírněnější část pracovníků kultury projevovala alespoň občas vůči projevům „novátorství“ větší toleranci, dokonce je ideologicky či institucionálně kryla.“¹⁸ Tyto strategie bychom v české kulturní historii zřejmě našli po celou dobu komunistické vlády, ale po prvním desetiletí normalizace kulminovala potřeba výtvarníků vystavovat a veřejně vystupovat, proto s přelomem 70. a 80. let narůstá snaha proniknout pomocí těchto strategií do veřejného prostoru. „Klíčem bylo nalezení nějakého *zřizovatele*, pod jehož hlavičkou se dalo vystupovat. Tato náhradní institucionalizace pak uvolňovala cestu do polooficiálního i oficiálního prostředí...“¹⁹ Velkou zásluhu na tom, že se některé výstavy vůbec mohly uskutečnit, měli mnohdy pracovníci oficiálních institucí, kteří našli odvahu zaštitit alternativní program. Organizátoři výstav hledali různé cesty jak nenápadně prosadit umělce neoficiální vrstvy. Příkladem může být využívání různých předsálí a chodeb institucí, které nebyly primárně galeriemi.²⁰ „I když bylo jistou překážkou málo vhodné prostorové uspořádání podobných ‚nesvazových‘ výstavních sál a často i složitosti ve skloubení provozu těchto zařízení, našly tu své uplatnění vážné tvůrčí snahy vedle akcí amatérských, výchovných aj.“²¹ Dále střídání prorežimních výstav, které byly obvykle silně ideologicky zaměřené, s výstavami neoficiálních umělců.²² Nebo zařazení neoficiálních umělců do velkých výstav, které prezentovaly směs obou kulturních vrstev a byly povětšinou zastřešeny velmi obecným názvem. V některých případech tyto výstavy zahrnovaly umělce napříč několika generacemi, takže neoficiální umělci na první pohled „zapadli“ vedle slavných jmen např. české moderny.²³ Také galerie, jejichž činnost byla zaměřena na výtvarné umění z určitého období, např. na české moderní umění, prokládaly svůj primární program výstavami současných českých neoficiálních umělců.²⁴ Přestože instituce, pod kterými se výstavy konaly, byly

¹⁸ ALAN 2001, 19.

¹⁹ ALAN 2001, 27–28.

²⁰ Např. chodba Makrobiologického ústavu ČSAV na Petřínách, předsálí Kulturního domu v Kladně, Divadlo v Nerudovce.

²¹ ŠETLÍK 1990, 2.

²² Např. Letohrádek Ostrov (Karlovy Vary).

²³ Např. Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou, výstava České malířství a sochařství 1900–1986 (1981).

²⁴ Např. Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem.

provozovány na oficiální bázi, šlo o výstavy umělců z neoficiální vrstvy, proto byl také tento pojem zvolen v názvu této práce.

2.3 Časové vymezení tématu

Z hlediska časového vymezení je těžištěm této práce první polovina 80. let, neboť množství výstav neoficiálních umělců v regionech roste právě na počátku tohoto desetiletí. Počátek těchto aktivit v regionálních institucích nelze označit konkrétním rokem, neboť nešlo o reakci např. na jeden konkrétní impulz zvenci. Některé instituce počátkem 80. let navázaly na rekonstrukci přerušeny program, jiné v podobném duchu fungovaly již v 70. letech a jejich činnost v 80. letech kulminovala. Nárůst výstav neoficiálních umělců v regionech může být způsoben jak nepříznivou situací v Praze (např. přerušeny výstavy *Setkání* na Tenisových dvorcích TJ Sparta Praha 1982 nebo konec výstavní činnosti v Divadle v Nerudovce 1981 po zakázání venkovní výstavy *Sochy a objekty na malostranských dvorcích* 1981), tak snahou najít adekvátní prostor pro vystavování uměleckých prací, který by byl zároveň přístupný pokud možno i veřejnosti. V pražském kulturním prostředí se objevovaly nové výstavní instituce přístupné nonkonformním umělcům už od poloviny 70. let.²⁵ Některé pokračovaly nebo další nově vznikaly paralelně s regionálními „centry“. Příkladem může být Ústav makromolekulární chemie ČSAV nebo Galerie kulturního střediska Opatov. Podobně se paralelně s pražskou kulturní scénou objevují výstavy neoficiálních umělců v regionech již na konci 70. let nebo jsou pořádána mimopražská sympozia (Poněšice 1978). Nelze tedy veškeré podobné aktivity ohraničit konkrétním počátečním rokem, proto se tato práce se v několika případech zaměří i na výstavy před rokem 1980.

Mezníkem, který pomyslně uzavírá etapu, již se tato práce zabývá, je rok 1984, kdy se uskutečnila *Konfrontace I.*: „První ze série výstav studentů AVU a VŠUP, kteří tak představili nastupující generaci 80. let, jež začala prosazovat tzv. novou malbu, charakteristickou pro projevy domácí postmoderny.“²⁶ Tuto po delší odmlce znovu první konfrontační výstavu uspořádal Jiří David ve svém ateliéru v Praze na Smíchově spolu se Stanislavem Divišem. Rok 1984 přímo neukončuje vymezené časové období, ale spíše předznamenává novou etapu, kterou se tato práce již nezabývá. „Zhruba od roku 1984 datujeme u nás nástup nové generace malířů a sochařů.“²⁷ První konfrontace nejmladší generace studentů vysokých uměleckých škol byla vyvolána potřebou sebeurčit směřování této generace, ne se konfrontovat se staršími

²⁵ ŠETLÍK 1990, 2.

²⁶ ŠEVČÍK 2011, 798.

²⁷ ŠEVČÍKOVÁ / ŠEVČÍK 2010, 218.

umělci. Umělci této nastupující generace nebyli do určité míry zatíženi problémy provázejícími dlouhodobě předchozí generace. Od starších generací je odděloval nejen odlišný socio-politický kontext, ve kterém se formovali, ale i odlišný umělecký jazyk postmoderny, kterým se vyjadřovali. Od roku 1984 lze zaznamenat prosazování nového generačního postoje, který se chtěl spíše konfrontovat se zahraničním uměním než poznávat umění starších generací. Přestože jejich výstavy byly nejprve také neoficiální, postupně se těmto umělcům dařilo pronikat do veřejné sféry. Na rozdíl od předchozích let nebyly jejich výstavy zakazovány nebo likvidovány.²⁸ Dalším mezníkem je pak založení skupiny Tvrdohlaví (1987), která se mohla oficiálně prezentovat i v pražském prostředí.²⁹ Nastupující generace otevírá již nové téma, jak v uměleckém ohledu, tak v sociálním kontextu výstav, proto se tato práce věnuje primárně období do roku 1984 a poté výstavním institucím, které pokračovaly v podobném duchu i po tomto mezníku.

Rok 1984 není jen rokem první výstavy nové generace, ale i rokem „poslední“ výstavy generace starší. Za poslední kolektivní prezentaci starší generace je považována výstava *Možnosti dotyku*,³⁰ která se uskutečnila v protiatomovém bunkru v Rokycanech pod hlavičkou Sdruženého klubu pracujících ROH.³¹

²⁸ KLIMEŠOVÁ 2001, 413.

²⁹ LUHAN / POUBA 2000, 16–17.

³⁰ Výstavy se účastnili: Stanislav Judl, Vladimír Merta, Václav Stratil, Miloš Šejn a Margita Ylovsky Titlová.

³¹ LUHAN / POUBA 2000, 16.

3. Charakteristika situace 80. let ve vztahu k české neoficiální umělecké scéně

3.1 Generace činné na neoficiální umělecké scéně v 80. letech

Okruh neoficiální výtvarné scény fungoval na bázi přátelských vztahů nebo známostí, proto byl relativně omezený. Potenciální účastníky (včetně publika) neoficiálních výtvarných aktivit tvořil okruh zhruba tří set lidí. Díky charakteru této vrstvy se informace o pořádaných akcích šířily většinou jenom uvnitř tohoto okruhu, neboť pozvánky se předávaly ústně či prostřednictvím osobního kontaktu.³² O to bylo těžší propojit mezi sebou výtvarníky odlišných generací, neboť starší umělci měli uzavřené komunity a mladí nebyli ještě pevně zakotvení. Na druhou stranu ale nelze od sebe obě generace (pokud zjednodušeně generační vrstvy činné v 80. letech rozdělíme jen na mladší a starší) striktně oddělovat, neboť místo oboustrannému generačnímu vymezení zde docházelo k jakési součinnosti. Sedmdesátá normalizační léta tvořila na poli výtvarných (alternativních) aktivit dlouhou odmlku, proto na přelomu 70. a 80. let na scénu nastupují dvě různé generace, jedna po odmlce, druhá nově. Dělení na generační vlny je ale symbolické, neboť do jednotlivých generací patří umělci spíše podle období, kdy vycházejí ze školy a vstupují na uměleckou scénu, než podle data narození.

Starší vrstvu tvoří tzv. poválečná generace v některých případech nazývaná generací 60. let. Její jádro představují umělci, kteří se narodili přibližně mezi lety 1920 a 1935 a umělecky se začali formovat kvůli uzavření vysokých škol nacisty až po válce. Na veřejnosti se začali prosazovat koncem 50. let, kdy jim to uvolňování komunistického režimu umožnilo, stejně jako jim umožnilo zakládání uměleckých skupin, ve kterých upevňovali svůj výtvarný projev.³³ K největšímu prosazení umělců této generace došlo během 60. let, což způsobilo po roce 1968 nekompromisní odsun všech aktivních umělců do neoficiální nebo přímo zakázané umělecké sféry. Mnoho umělců se v 60. letech angažovalo v reformním Svazu československých výtvarných umělců, který byl v roce 1969 spolu s ostatními svazy včetně Koordinačního výboru uměleckých svazů rozpuštěn. O rok později byl vytvořen nový svaz (Svaz českých výtvarných umělců), do kterého bylo jmenováno přibližně jen 8 % minulých členů. Výtvarníci, kteří se chtěli živit uměleckou tvorbou, se museli registrovat v Českém fondu výtvarných umění. S těmito změnami se pojily také rozsáhlé stranické čistky, díky

³² KLIMEŠOVÁ 2001, 402–403.

³³ ŠETLÍK 1995, 8.

kterým skončilo nedobrovolně v neoficiální kulturní sféře velké množství bývalých straníků.³⁴ Postihovány byly zvláště osobnosti, které se aktivně podílely na reformních postojích bývalého Svazu, podobně jako okruh kolem Galerie Václava Špály nebo mladší vrstva této generace, která se začala silně ozývat zvláště kolem roku 1968. Mezi nejvýznamnější představitele tzv. poválečné generace patřili členové uměleckých skupin UB 12 a Trasa a umělci řadící se k „české grotesce“.³⁵

Mladší generaci představují umělci, kteří se formují během 70. let a zvláště na přelomu 70. a 80. let jsou rozhodujícím impulzem pro aktivizaci starší generace na umělecké scéně. Koncem 70. let se na scéně začínají objevovat nové tváře a počet alternativních výstav a akcí postupně narůstá. Mladší generace již během 70. let vytvářela skupiny kolem jednotlivých výraznějších umělců. Také kolem Divadla v Nerudovce se soustřeďoval okruh nedávných absolventů AVU, ze kterého se na konci 80. let zformovalo Volné seskupení 12/15.³⁶

Postavení mladších umělců vůči státnímu zřízení ale nebylo tak jednoznačné na rozdíl od starší generace. Poválečná generace nesla následky svých aktivit během 60. let, kdy si většina alternativních umělců zvládla vybudovat místo na umělecké scéně, čímž na sebe v důsledku negativně upozornila. Mladší generace si nenesla toto „znamení“, proto k ní byl zvláště zpočátku státní aparát shovívavější, neboť se snažil získat „novou uměleckou krev“³⁷, ale i mladí výtvarníci jsou posléze rychle vytlačováni na periferii veřejné (oficiální) scény. „Autentická tvorba mladších výtvarníků ustupuje jako všechno dobře míněné do ústraní, na okraj společenského dění. Není oficiálně uznávána, ale ani příliš zakazována.“³⁸

V podmínkách, které poskytovala neoficiální kultura, bylo velmi obtížné navázat mezigenerační dialog. Starší umělci se pohybovali v uzavřených kruzích, do kterých si jen pozvolna pouštěli nové tváře. Také participace na akcích nebo výstavách, které pořádali mladší umělci, pro ně byly riskantnější než pro samotné organizátory, proto k nim přistupovali zdrženlivě. Tím více si mladí umělci vážili zájmu a účasti svých starších kolegů nebo také pozvání na společné diskuse, která zpočátku probíhala velmi váhavě a selektivně.³⁹ Potřeba kontaktu mezi umělci ale narůstala a postupně se začaly objevovat osobnosti, které fungovaly jako spojnice mezi oběma „stranami“. Zvláště pro umělce, kteří nepatřili do

³⁴ ŠETLÍK 2007, 370–371.

³⁵ KLIMEŠOVÁ 2001, 392–393.

³⁶ KLIMEŠOVÁ 2001, 396.

³⁷ ŠETLÍK 1995, 12.

³⁸ LUHAN / POUBA 2000, 14.

³⁹ KLIMEŠOVÁ 2001, 402.

konkrétních okruhů nebo na ně neměli nějaké vazby, bylo začlenění do neoficiální umělecké scény velmi obtížné.

Rozdělení celé neoficiální výtvarné kultury na dvě generace je velmi zjednodušující, neboť by bylo možné jednotlivé vrstvy ještě dále dělit. V socio-kulturních vazbách 80. let jsou ale tyto dva generační „póly“ nejvýraznější. V druhé polovině 80. let pak nastupuje generace definitivně odlišná, zvláště svým novým postmoderním uměleckým jazykem. Mezi touto generací a generací formující se v 70. letech (v této kapitole označované jako mladší generace) se objevuje několik solitérů. Jedná se o v podstatě „neexistující“ generaci umělců narozených na začátku 50. let, která nemá jednotné generační směřování. Mnozí umělci z této mezivrstvy se svým výtvarným jazykem nebo členstvím v uměleckých skupinách přiřazují buďto k mladší generaci, nebo naopak již k postmoderně.⁴⁰

3.2 Přesun mimo centrum

Z hlediska umělecké tvorby a zvláště prezentace byl přelom 70. a 80. let kritický. Po normalizační odmlce, kdy tzv. poválečná generace nemohla veřejně prezentovat své dílo a mohla tvořit jen v soukromém prostoru vlastních ateliérů, kulminovala potřeba vzájemné konfrontace. Impulzem, který tyto potřeby vyvolal, byl i nástup nové generace, která začala přicházet na scénu po polovině 70. let.

První snahy o vzájemná setkání probíhaly pouze v prostorech soukromých ateliérů. Tzv. ateliérová setkání umožňovala nahlédnout do tvorby dalších umělců a také poskytovala o něco méně nápadný prostor pro teoretické debaty a přednášky. Např. v ateliéru Magdaleny Jetelové v Tiché Šarce, který byl příhodně v ústraní, se uskutečnila roku 1977 větší výstava, soustavně pak ateliérové výstavy a debaty pořádali manželé Mžykovi. Marie Mžyková kolem sebe soustředila okruh svých vrstevníků – čerstvě vystudovaných teoretiků, s nimiž pořádala v ateliéru svého manžela až do počátku 80. let podstatné výstavy.⁴¹ Vedle těchto činností také byla pořádána umělecká setkání a akce mimo Prahu, např. sochařské sympozium v Poněšicích (1978), sympozium v domě Čestmíra Sušky v Malechově (1980) nebo jednodenní setkání v Netvořicích (1981). „Časem jsme mohli hovořit o hnutí paralelní kultury, která nebyla přístupná jen v ateliérech, ale prosakovala do výstavních prostor kulturních domů na okraji měst i do akcí v přírodě a oslovovala někdy nepřipravené, ale žíznivé publikum.“⁴² Vedle těchto aktivit se objevují snahy o časově delší výstavy a o projekty mnohem odvážnější. Přes

⁴⁰ KLIMEŠOVÁ 2001, 400.

⁴¹ MŽYKOVÁ 1995, 63–67.

⁴² ŠETLÍK 2007, 374.

snahu zaštitit takové akce oficiálním povolením, byly většinou rychle přerušeny. Některé se neuskutečnily vůbec, z jiných se staly legendární jednodenní (přerušené) akce. Mimo Prahu bylo realizováno výtvarné sympozium na chmelnici v Mutějovicích (1983), z něhož vznikla výstava, která byla po jednom dni zlikvidována. Tato akce byla pokusem propojit ve spolupráci více uměleckých generací, což se díky náročnosti celého projektu nakonec nepodařilo, přesto ale v kontextu první poloviny 80. let šlo o zásadní událost.⁴³ V Praze bezprostředně po vernisáži skončilo setkání na Tenisových dvorcích TJ Sparta Praha (1982) nebo jedna z nejvýraznějších akcí první poloviny 80. let tzv. *Malostranské dvorky* (1981). Přestože některé výstavy se vůbec nemohly uskutečnit a byly zakázány už předem a jiné byly zakazovány až krátce po svém začátku, k mnohým z nich vznikly buďto samizdatové, nebo dokonce tištěné katalogy, které se dostaly do oběhu. Těchto „experimentálních“ výstav se ale málokdy účastnili členové starší generace, ať už kvůli fyzické náročnosti (v případě instalací na chmelnici v Mutějovicích), nebo kvůli obavám z perzekucí.

Na přelomu 70. a 80. let také kulminuje potřeba proniknout do veřejné sféry a vystavovat v regulárním (v rámci možností) prostoru. Pořadatelé výstav neoficiálních umělců tak hledali různé možnosti, jak díla jejich vystavovat (viz výše popsané taktiky). Většinou se jednalo o alternativní prostory, které nebyly přímo galerijní, proto zde nehrozila tak velká pozornost státního aparátu. V Praze tímto způsobem fungovalo Divadlo v Nerudovce, které spadalo pod Ústřední dům pionýrů a mládeže Julia Fučíka. Zvláště v 70. letech (výstavy zde probíhaly mezi lety 1976 a 1981) bylo jedním z mála míst v Praze, kde se pravidelně vystavovalo současné umění včetně výrazného podílu výstav neoficiálních autorů.⁴⁴ Dále se výstavy konaly v prostorách Mikrobiologického ústavu ČSAV v Krči nebo na chodbě Makrobiologického ústavu ČSAV na Petřínách.

Zvláště po uzavření výstavního prostoru v Divadle v Nerudovce nastal na pražské umělecké scéně velký nedostatek možností vystavování, což bylo jedním z důvodů přesunu výstav do regionálních zařízení. Organizátoři výstav hledali především místa, kde by bylo možné vytvořit kontinuální program, a ne jen jednorázové akce. Přestože šlo mnohdy o oficiální instituce jako kulturní střediska nebo přímo oblastní galerie, byly díky neznalosti nebo naopak ochotě regionálních pracovníků výstavy schváleny a uskutečnily se bez větších obtíží. Některé instituce také podporovaly (mnohdy nejspíš nevědomky) tisk katalogů nebo katalogových listů k výstavám,⁴⁵ které nepodléhaly cenzuře, neboť byly rozdávány přímo na

⁴³ JUDLOVÁ (KLIMEŠOVÁ) 1996, 54–55.

⁴⁴ ŠERÁ 1995, 33–40.

⁴⁵ Např. Galerie 55, nacházející se v předsálí Kulturního domu v Kladně, vydávala útlý katalog ke každé výstavě.

vernisažích. Pokud se ale ovšem o výstavní činnost začaly zajímat vyšší orgány, nebyly instituce většinou ochotné dále spolupracovat.⁴⁶

Výstavy pražské umělecké neoficiální scény se uskutečňovaly také ve vzdálenějších městech, např. v Brně nebo Ostravě. V těchto případech organizátoři zajistili autobus, který dovezl návštěvníky z Prahy na vernisáž a zase zpět. Např. Brno ale mělo vlastní umělecký a teoretický okruh, proto výstavy v těchto „centrech“ byly také propojením s jinými uměleckými okruhy. Autobusy však byly vypravovány i na kratší vzdálenosti, např. pravidelně do Kladna.⁴⁷

Celá 80. léta provází fenomén cestování za výstavami, protože v regionech v této době byla situace znatelně příznivější. Nezáleželo tedy úplně na místě, kde se výstavy uskutečňovaly, neboť publikum se v podstatě neměnilo. Přesto ale najdeme několik center či ohnisek, kde fungoval kontinuální výstavní program neoficiálních umělců a kam se pražská kulturní scéna vracela. Nejde tedy o náhodná místa nebo jednorázové akce, ale spíše se zde projevuje snaha zakotvit v konkrétním místě a vytvořit trvalejší „kvalitní instituce“. Přes veškeré snahy ale i tato centra (např. po několika letech nebo po několika akcích) zanikala a pozornost pražské neoficiální umělecké scény se musela přesunout jinde. Některé instituce takto fungovaly jen pár let,⁴⁸ některé měly alternativní program „řidší“, proto se nedalo počítat s nepřetržitou nebo výraznější linií neoficiálních výstav.⁴⁹

V období normalizace se alternativní umělecké aktivity včetně výstav přesouvají na periferii, ať už jde o přesun do méně významných institucí, do předsálí, nebo úplně mimo centrum – v Čechách mimo Prahu. Každé centrum má ale svou vlastní periferii, proto se tato práce nesnaží postihnout všechna „centra“ v Československu 80. let a přesun neoficiální výtvarné aktivity mimo ně, ale zaměřuje se na český okruh. Neoficiální umělecká scéna ve velkých moravských městech má svůj vlastní vývoj, který je mnohdy s vývojem v Čechách analogický, v některých aspektech se ale liší. Oba okruhy se v řadě situací prolínají nebo spolupracují na společných akcích a výstavách, přesto má ale každý z nich vlastní vývoj, kontext a okruh umělců i teoretiků.

⁴⁶ KLIMEŠOVÁ 2001, 407–408.

⁴⁷ Mezi organizátory zajišťující tzv. vernisážové autobusy patřil především František Tomík, který vedl Galerii 55 v Kladně.

⁴⁸ Např. Městské kulturní středisko Dobříš.

⁴⁹ Např. Letohrádek Ostrov (Karlovy Vary), Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem.

4. Místa pro prezentaci mimo centrum

Neoficiální umělecká scéna od přelomu 70. a 80. let hledala nové možnosti vystavování uměleckých děl nejen v alternativních prostorech, ale také pokud možno v regulérních galeriích. V regionech byla situace příznivější, proto publikum za výstavami neoficiálního umění muselo cestovat. Organizátoři sháněli neustále nová místa, kde by mohli tyto výstavy uskutečnit, což záviselo většinou na konkrétních pracovnících v lokálních institucích; pořádání výstav mnohdy podléhalo využití okamžité příznivé situace. Výstavy neoficiální umělecké scény se proto objevují ve zdánlivě náhodně zvolených institucích po celých Čechách.⁵⁰ Nalezneme je v programech různých oblastních galerií nebo jiných regionálních institucí, v některých případech jde o ojedinělé akce, jinde se podobné výstavy (i když např. s velkými rozestupy) opakují. Některá místa se stala pro tyto aktivity páteří, protože se v nich výstavy systematicky opakovaly. V takovém postupu můžeme vidět snahu nejen uspořádat výstavu neoficiálních umělců (bez další návaznosti), ale i snahu vytvořit pro tuto scénu pevnější platformu a také vybudovat kvalitní instituci.

V případě státních institucí lze na výstavy neoficiálních umělců nebo jejich začleňování do větších (oficiálních) výstav pohlížet jako na úsilí vystavit jejich díla v regulérní galerii, umožnit jim „důstojnou“ prezentaci. Oficiální instituce byly také místem, kde tato umělecká díla mohla vidět širší veřejnost, nejen omezený okruh přátel a známých, a konfrontovat se tak s neoficiální vrstvou současného umění. „Nebyla to přitom jenom věc strategie, ale také snaha udržet povědomí o určitých hodnotách, neustoupit z přesvědčení, že kvalitní umělecká díla mají být vystavena.“⁵¹ Pobočka Galerie umění Karlovy Vary v Letohrádku v Ostrově nad Ohří a Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou (spolu s Domem kultury ROH v Českých Budějovicích) byly instituce, které se cíleně zabývaly neoficiálními umělci a jejich výstavní činnost v této oblasti měla kontinuální ráz.

Výjimečnými příklady jsou galerie, které se zaměřovaly (nebo kvůli tomu byly přímo založeny) čistě na neoficiální uměleckou scénu. Galerie 55 k tomuto záměru využila méně nápadně předsálí Kulturního domu MěKS Kladno. Galerie H v Kostelci nad Černými lesy byla naopak galerií soukromého charakteru s dlouhodobým a systematickým výstavním programem, v této době ojedinělou. Mělnická Galerie ve věži fungovala od konce 60. let spíše jako lokální platforma a vystavující umělci byli převážně z okruhu přátel a spolužáků jejího

⁵⁰ Výstavy neoficiální pražské umělecké scény se konaly také na Moravě, kam si umělce zvali organizátoři brněnské neoficiální kultury. Z Prahy byly mnohdy na vernisáže vypravovány společné autobusy, proto se na ně zpravidla dostalo i pražské publikum. Tyto výstavy ale byly v režii moravské scény, proto je tato práce pomine.

⁵¹ KLIMEŠOVÁ 2001, 407.

organizátora Vladimíra Veselého. Pro neoficiální uměleckou scénu nabyla na důležitosti v 80. letech, kdy hostila nebo organizovala výstavy, které se v Praze nemohly realizovat.⁵²

K těmto galeriím se řadí ještě Kulturní středisko Dobříš, kde výstavní činnost neměla dlouhého trvání, neboť vyvolala nepříznivou pozornost státního aparátu. Díky velkému významu jednotlivých výstav ale i během krátkého časového období vstoupila Dobříš do povědomí neoficiální scény.

Těchto šest institucí tvoří jádro této práce, neboť program zahrnující neoficiální uměleckou scénu se v nich uskutečňoval dlouhodobě. Nejsou to ale jediná místa která podporovala neoficiální umělce, vedle těchto regionálních „center“ se objevují i další instituce, nevěnovaly se tomu ale natolik systematicky nebo dlouhodobě, aby je bylo možné zařadit do výše zmíněného výčtu a podrobnějšího zpracování v této práci. Např. Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, Galerie výtvarného umění v Chebu a Galerie umění Karlovy Vary nepořádaly výstavy neoficiálního umění pravidelně a systematicky, ale organizovaly putovní výstavy, které pak mezi sebou přebíraly. Tyto výstavy mělo tedy možnost zhlédnout více návštěvníků a běžného návštěvníka výstav neoficiálního umění téměř „nemohly minout“. Orlická galerie v Rychnově nad Kněžnou zvláště na začátku 80. let pořádala výstavy neoficiálním umělcům jako Olbramu Zoubkovi, Vladimíru Preclíkovi, Aleši Lamrovi a Jiřímu Načeradskému. Tento výčet zahájila kolektivní výstava Kresby z roku 1980. Oblastní galerie v Liberci zařazovala již od 60. let neoficiální umělce do svého programu, který nebyl primárně zaměřený na současné umění, ale střídaly se zde výstavy děl z různých časových období. V roce 1983 se zde uskutečnila velká výstava *Člověk a svět*, na níž byli mezi „bezproblémové“ umělce zařazeni také lidé z neoficiální scény. Galerie výtvarného umění v Chebu přebírala putovní výstavy neoficiálních umělců z Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem apod., ale mimo ně uspořádala i vlastní monografické výstavy Jiřímu Johnovi, Petru Pavlíkovi a dalším, čímž navázala na program ze 70. let. Tito umělci se střídali s výstavami oficiálních umělců nebo s výstavami české moderny. Neoficiální umělce ale podporovala také nákupy do svých sbírek.⁵³ Akvizicemi podporovala alternativní scénu také Galerie Benedikta Rejta v Lounech a Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, neboť zaměstnanci těchto institucí dokázali mezi „oficiální nákupy“ zařadit i neoficiální umělce.⁵⁴

Do regionů často mířilo publikum za konkrétními umělci, kterým se podařilo uskutečnit v nějaké instituci výstavu. Neoficiální umělecká scéna tedy v tomto případě nesledovala program konkrétní galerie, ale cestovala do náhodných míst za určitými umělci,

⁵² VESELÝ 1995, 175.

⁵³ VACHUDOVÁ 1986, 1–29.

⁵⁴ KLIMEŠOVÁ 2001, 410.

příp. na určité výstavy. Jednorázově se tak mezi ostatní zmiňované instituce zařadilo např. Muzeum Podkrkonoší v Trutnově a Krajská galerie v Hradci Králové.⁵⁵ Za jednotlivými umělci se cestovalo i do soukromých nebo negalerijních prostorů jako např. za Adrienou Šimotovou do františkánského kláštera v Hostinném v Podkrkonoší nebo za Olgou Karlíkovou do premonstrátského kláštera v Doksanech (výstava *Obrazy – kresby* 1983).

Během 80. let se na neoficiální umělecké scéně uskutečnilo několik významných výstav v regionech, které sice byly v daném místě jednorázové, ale jejich význam a ani návštěvnost to nezmenšilo. Zvláště důležité byly konfrontační výstavy více umělců. Příkladem může být výstava *Deset malířů* představující umělce starší generace,⁵⁶ kterou připravila Marie Mžuková pro plzeňskou galerii Luna v roce 1980. Výstava ale byla na poslední chvíli zrušena, neboť se jí galerie neodvážila prezentovat bez schválení pražské komise Svazu českých výtvarných umělců a to výstava nedostala. Přehlídka se nakonec uskutečnila neoficiálním způsobem v pražském ateliéru jednoho z vystavujících Josefa Mžyky. Přestože se některé výstavy nemohly uskutečnit s původním záměrem, mnohdy k nim včas byly vytištěny katalogy, které mohly jako v tomto případě šířit povědomí o současné neoficiální umělecké scéně.⁵⁷

Ve stejném roce uspořádala Eva Petrová výstavu *Kresby* v Orlické galerii v Rychnově nad Kněžnou, na které shromáždila čtrnáct umělců. Eva Petrová zde na dílech autorů, kteří se ve většině primárně kresbou nezabývají, ukázala kresbu v rozšířeném pojetí jako znovu a nově se definující kategorii. Pohled na jednotlivá díla skrze kresbu tak propojil jednotlivé umělce. „Překračování hranic mezi obory je stále aktuální. (...) Kresba se pak stává společným územím takových setkání. Spojuje tedy výtvarné obory, žádný se bez ní neobejde...“⁵⁸ K výstavě vyšel katalog, v němž vystavující umělci v různě dlouhých příspěvcích přibližují svůj pohled na kresbu.⁵⁹

Další konfrontační setkání se uskutečnilo v Galerii umění v Karlových Varech pod názvem *Obrazy*. Tato instituce podporovala neoficiální umění systematicky (např. přebírala putovní výstavy), spíše však skrze svou pobočku v Letohrádku v Ostrově nad Ohří, s níž také sdílela některé společné projekty. V roce 1981 uspořádala konfrontační výstavu absolventům pražské Akademie výtvarných umění, kteří školu dokončili v letech 1973/1974, jednalo se tedy o generaci, která ještě neměla možnost se na umělecké scéně prosadit. Na této výstavě se

⁵⁵ TOMÍK, 1996, 74–75.

⁵⁶ Na výstavě měli být zastoupeni: Bedřich Budil, Aleš Lamr, Josef Mžuk, Jiří Načeradský, Rudolf Němec, Petra Orišková, Petr Pavlík, Zbyšek Sion, Jiří Sopko a Jan Steklík.

⁵⁷ MŽUKOVÁ 1995, 66–67.

⁵⁸ PETROVÁ 2009, 63.

⁵⁹ PETROVÁ 1980.

mezi vystavujícími sešli budoucí členové Volného seskupení 12/15.⁶⁰ Po dlouhé době to byla první konfrontační výstava (ve smyslu konfrontace jedné „školní“ generace), kterou pořádala oficiální galerijní instituce.

V Táboře v Bechyňské bráně, kde sídlilo Muzeum husitského revolučního hnutí, se uskutečnily během 80. let dvě společné výstavy. V roce 1981 uspořádal Roman Prahla *Táborské setkání*, což byla výstava deseti absolventů (z různých let) malířského ateliéru profesora Arnošta Paderlíka na Akademii výtvarných umění v Praze. Také v tomto případě šlo o konfrontační setkání umělců tentokrát mladší generace, kterou už ale v této době nebylo možné označovat za nastupující. „Přítomné setkání reaguje na nezbytnost kontaktu a průběžné bilance, jaká se kdysi samo sebou uspokojovala za let studia.“⁶¹ Druhou událostí v tomto místě byla výstava *Obraz a objekt* (1984), kterou připravila Marie Klimešová. U této příležitosti se setkali čtyři umělci různých generací: Věra Janoušková, Stanislav Judl, Vladimír Kopecký a Jitka Svobodová.

Další konfrontační výstava, *Od kresby k prostoru* (1982), se konala v Semilech v Muzeu dělnického hnutí. V těchto prostorách sice probíhal kontinuální výstavní program, výstava *Od kresby k prostoru* byla ale jednou z mála významnějších výstav v tomto místě.⁶² Účastnilo se jí osm umělců z neoficiální kulturní scény.

Výstava *Motiv okna v díle deseti současných českých výtvarných umělců*, kterou připravila v roce 1983 pro Letohrádek Ostrov Hana Rousová, je významná zvláště svým konceptem, který se neorientuje již jen na konfrontaci vystavujících, ale spíše zkoumá přístupy jednotlivých umělců ke konkrétnímu námětu. *Motiv okna* je jednou z prvních již kurátorsky pojatých výstav u nás.

Důležitým mezníkem byla výstava *Možnosti dotyku*, jež byla nainstalována v protiatomovém krytu v Rokycanech (pod hlavičkou Sdruženého klubu pracujících ROH Rokycany) v roce 1984. Výstava je mnohdy označována za poslední kolektivní výstavu generační vlny,⁶³ která je v této práci označována za „mladší“ a která předchází nastupující generaci řazené již k postmoderně. Ta se formuje v témže roce na konfrontační výstavě ateliéru Jiřího Davida na Smíchově. Výstavy v Rokycanech se zúčastnilo pět umělců, kteří se spolu s dalšími pěti teoretiky podíleli na katalogu k výstavě. Podle Ludvíka Hlaváčka stála „na samé hranici postmoderního slohu“.⁶⁴

⁶⁰ ŠEVČÍK 2011, 793. Výstavy se zúčastnili: Václav Bláha, Vladimír Novák, Ivan Ouhel, Petr Pavlík, Michael Rittstein a Jiří Sozanský.

⁶¹ PRAHL 1981.

⁶² Mimo tuto výstavu zde z neoficiální umělecké scény vystavovala ještě např. Eva Kmentová (1979).

⁶³ LUHAN / POUBA 2000, 16.

⁶⁴ HLAVÁČEK 2007, 717.

4.1 Kulturní střediska

4.1.1 Galerie 55 (Kulturní dům MěKS Kladno)

Charakteristika výstavního prostoru

Galerie vznikla využitím prostoru předsálí Městského kulturního střediska na periferii Kladna. Kulturní středisko se nacházelo v domě a okraji kladenského sídliště Sítná v okrsku O, bloku 55. Číslo popisné pak bylo použito v názvu galerie, kterou byl nazýván prostor před sálem s přibližně 80 místy k sezení. Výstavní prostor nebyl ideální ani dostatečně velký, tvořila jej jedna stěna a čelní panel, byl ale pro nonkonformní výtvarníky fungující náhradou za oficiální galerie.

Mezi lety 1982 a 1988 se v Galerii 55 uskutečnilo 35 výstav. Vzhledem k omezenému prostoru se jednalo o monografické výstavy a umělec většinou představil část své současné tvorby. Jako jedna z mála galerií s programem zahrnující neoficiálního umělce, měla Galerie 55 svůj vlastní nepřetržitý program, do něhož nezasahovala cenzura, přestože byla galerie pod hlavičkou oficiálního Městského kulturního střediska. Její výhodou byla poloha na periferii nejen centra (ve smyslu Prahy), ale i na periferii Kladna. Nedaleká vzdálenost Kladna od Prahy zároveň ale umožňovala velkou návštěvnost pražské neoficiální umělecké scény na vernisážích. Jednalo se tedy o vzdálenější pražskou periferii, kde malá distance stačila na to, aby zde mohly výstavy probíhat bez přerušení nebo ústupků. Program v případě této galerie nemusel být prokládán oficiálními výstavami.

Touto dispozicí by mohla Galerie 55 být analogická k právě vznikající Galerii kulturního střediska Opatov. Galerii Opatov založil Jaroslav Krbůšek tak, že začal pořádat výstavy v předsálí kulturního střediska (na Opatově); činnost zahájil výstavou děl Karla Nepraše v roce 1984. Podobně jako Galerie 55 nebyl tento prostor k vystavování ideální, ale spíše nouzovou cestou. V případě obou galerií se nejedná o neoficiální galerie nebo neoficiální výstavy, neboť každá výstava v takové instituce musela být „povolena“. Ke každé výstavě v Galerii 55 i Galerii Opatov vycházel katalog, který si umělci nemuseli hradit z vlastních nákladů a který nepodléhal cenzuře. Obě galerie měly do jisté míry autonomní charakter, neboť ani v jednom případě nebyl program prokládán kompenzačními výstavami.⁶⁵ Jejich program byl souvislý a pravidelný, v případě Galerie Opatov ale docházelo na rozdíl od

⁶⁵ Termín kompenzační výstavy použila v rozhovoru s Jaroslavem Krbůškem Marcela Pánková, která tím označovala „kompenzační výstavy, které by zklidňovaly hladinu“. (PÁNKOVÁ 1996b, 69.)

Galerie 55 k opakovaným problémům s komisařkou kultury a jinými nadřízenými orgány, důsledkem čehož bylo zkracování, předčasné uzavírání, příp. zakázání některých výstav.⁶⁶

Okruh kolem Galerie 55

František Tomík

Vznik Galerie 55 inicioval František Tomík, který ji následně vedl až do roku 1988. V tomto prostoru se později uskutečnilo ještě několik výstav, které ale na předrevoluční program nenavazovaly; pozdější výstavy byly povětšinou součástí tzv. *Kladenských salonů*.⁶⁷ V dnešní době se na místě původní galerie nachází hotel Kladno. František Tomík (*1955, Příbram) v 80. letech žijící v Kladně dojížděl do Prahy, kde mezi lety 1980 a 1985 studoval Výtvarnou školu Václava Hollara⁶⁸ a kde pracoval jako skladník v Díle Českého fondu výtvarných umění (ČFVU). S českou neoficiální scénou se setkával skrze sestry Válovy, s nimiž se seznámil v Kladně. Na jejich výstavu v Galerii výtvarného umění v Chebu v roce 1983 zorganizoval tzv. vernisážový autobus; po této výstavě začal „výlety“ pražské neoficiální umělecké scény za výstavami do regionů organizovat systematicky.⁶⁹ František Tomík byl také jedním ze zakladatelů tzv. *Kladenských dvorků*, jejichž tradice vznikla v roce 1982 (v tomto roce proběhl nultý ročník pod názvem *Setkání v zahradě*) jako navázání na tzv. *Malostranské dvorky*. Tradici *Kladenských dvorků* situovanou do prostředí čtvrti Podprůhon založili zejména výtvarníci z kladenského prostředí, v průběhu let ale na nich vystavovali výtvarníci neoficiální umělecké scény bez vazby na Kladno. Mezi nimi se objevují také umělci, kteří v 80. letech měli výstavu v Galerii 55 (např. Květa Válová, Olbram Zoubek, Aleš Veselý). *Kladenské dvorky* se konají dodnes, mají ale charakter spíše lokálního setkávání umělců a místních obyvatel.⁷⁰ František Tomík se zabývá užitou grafikou, vytvářel např. hudební přebaly a spolupracuje s několika hudebními vydavatelstvími. Také je autorem jednotné grafické úpravy, kterou měly všechny katalogy vycházející k výstavám v Galerii 55. Dále se věnuje volné tvorbě (grafice, malbě, plastice) a je členem Středočeského sdružení výtvarníků.⁷¹

Galerie 55 vznikla z popudu Františka Tomíka, který nabídl referentkám kladenského Městského kulturního střediska, že v prostoru předsálí bude pořádat pravidelné výstavy.

⁶⁶ PÁNKOVÁ, 1996b, 66–73.

⁶⁷ Kladenské salony pořádal také František Tomík.

⁶⁸ V této době se jmenovala Střední odborná škola výtvarná.

⁶⁹ TOMÍK 1996, 74.

⁷⁰ PAZDERKA 2012.

⁷¹ TRATINA 2001, 259.

Kulturní středisko respektovalo dramaturgii, kterou Tomík zvolil, a také zajišťovalo výstavám propagaci. Každá výstava byla doplněna katalogem formátu 15 x 30 cm s reprodukcemi a většinou i vloženým textem od přizvaného teoretika. Vydávání katalogů zvláště k výstavám neoficiálních umělců a v takto pravidelném sledu bylo v této době spíše výjimkou. Systematičnost těchto katalogů ještě umocňuje Tomíkova jednotná grafická úprava vytvářející tímto mimovolně také „tvář“ galerie. František Tomík patřil k mladé generaci, která nenesla následky svých aktivit z 60. let a jeho jméno bylo pro pracovníky zodpovědné za schvalování výstav „neznámé“. Toto mohou být některé z důvodů, proč mohlo v Kladně vzniknout nové výstavní centrum pro neoficiální uměleckou scénu a nerušeně fungovat téměř celá 80. léta.

Teoretici a umělci

Galerie 55 neměla striktní programové zaměření, přesto lze alespoň obecně charakterizovat její program. Monografické výstavy se soustřeďovaly na starší generaci, zvláště na členy skupiny Trasa a UB 12. Tuto nejstarší generaci, jejíž studium a prosazování na umělecké scéně bylo pozastavenou válkou, doplňují výtvarníci narození v průběhu 30. a 40. let. Obecně se tedy Galerie 55 orientovala na tzv. poválečnou generaci umělců činných v 60. letech. Přestože byl František Tomík v této době mladší generace, zval k výstavám starší teoretiky pojící se s výše zmíněnými uměleckými skupinami, jako např. Jaromíra Zeminy, Jiřího Šetlíka nebo Evu Petrovou. Z mladších teoretiků zde výstavu uvedli např. Jiří a Jana Ševčíkovi, Jaroslav Vančát a Hana Rousová. Kladenské výstavy se tak staly i prostorem pro mezigenerační setkávání a debaty. Přestože byl program galerie orientován na starší generaci, jednalo se podle Jaromíra Zeminy o galerii vedenou mladými, ale především pro mladé určenou. Ve svém úvodu k výstavě Čestmíra Kafky *Spojování* (1984) zdůrazňuje důležitost setkávání „vás mladých s námi staršími.“⁷²

V první polovině 80. let se zde vystřídala řada umělců ze zaniklé skupiny Trasa. Jejich sled zahájila svou výstavou Jitka Válová v roce 1983, další členové pokračovali mezi lety 1984 a 1985. Aniž by šlo o původní záměr, byla zde skupina nakonec obnovena. Okruh kolem kladenských vernisáží a kolem této skupiny upevnila i povernisážová setkávání, která se konala v domě u sester Válových. Jejich dům byl centrem živých debat již v 60. letech, v 70. letech ale nemohly obě umělkyně ani samostatně vystavovat a veškeré aktivity kolem nich v Kladně ustaly. Několik výstav svým textem uvedla Eva Petrová, která byla teoretičkou skupiny Trasa. Dále se na teoretickém zázemí výstav členů Trasy podíleli Jana a Jiří

⁷² ZEMINA 2010, 409.

Ševčíkovi, např. na výstavě *Květy Válové* (1984). Ševčíkovi také uspořádali v roce 1983 putovní výstavu *Obrazy a kresby Jitky a Květy Válových*, která byla uvedena v Chebu, Ostrově nad Ohří a Roudnici nad Labem. Také Jiří Šetlík a Jaromír Zemina zahajovali několik výstav členů Trasy a tvořili teoretické zázemí galerie. Oba jako členové skupiny UB 12 mohli být také spojnicí s jejím okruhem, který rozšířil řady vystavujících v Kladně např. o Adrienu Šimotovou a Jiřího Johna (posmrtná výstava); plánovaná výstava Vladimíra Janouška už se ale neuskutečnila.⁷³ Vedle těchto členů bývalých uměleckých skupin, pro něž byla Galerie 55 obnovením generačních setkávání, zde vystavovalo mnoho dalších výtvarníků z neoficiální umělecké scény, jako např. Jiří Načeradský, Jiří Sozanský, Stanislav Zippe, Aleš Svoboda, Rostislav Novák a další.

Jiří Hanke: Malá galerie spořitelny v Kladně

Vedle Galerie 55 fungovala na polooficiální bázi v Kladně také Malá galerie spořitelny, kterou založil a vedl fotograf Jiří Hanke. Galerie ve střední části vstupní haly spořitelny, v níž v té době Hanke pracoval, vznikla roku 1977 na popud jeho kolegů z kladenské výtvarné skupiny *Ateliér '74*. Tato galerie vznikla spíše jako potřeba vyplnit kladenské kulturní vakuum, než hledat alternativu pro umělce, kteří nemohli vystavovat v pražském prostředí jako v případě Galerie 55. Program Malé galerie byl ve svých počátcích zaměřen na místní výtvarnou scénu a kombinoval různé výtvarné techniky od fotografie přes malbu až k paličkování. Od roku 1985 směřoval Hanke program především k fotografii. Některými výstavami mohla galerie obstát vedle pražské Fotochemy. Malá galerie se udržela v souvislém chodu i přes přestavby spořitelny a její přestěhování a pod vedením Jiřího Hankeho funguje i v dnešní době.

Díky odlišnému zaměření si galerie „nekonkurovaly“. Program obou galerií se ale v některých případech prolínal. Mezi vystavujícími v Malé galerii najdeme např. Františka Tomíka nebo umělce z programu Galerie 55 jako Olbrama Zoubka nebo sestry Válovy. Malá galerie kladla ve svých počátcích důraz na regionální výtvarnou scénu, zvláště pak na umělce, kteří výtvarně vycházeli z kladenského kontextu a reflektovali ho.⁷⁴ Podobnou tendenci můžeme ojediněle najít i v programu Galerii 55, a to v případě výstavy Václava Frolíka, kterého „převzala“ po Malé galerii. Také Jiří Hanke měl v roce 1984 v Galerii 55 výstavu s názvem *Stop Time*. Hanke byl ale především důležitým článkem v dokumentaci aktivit Galerie 55, neboť fotografoval vernisáže i události kolem nich, z čehož pak sestavil

⁷³ PETROVÁ, 1996, 217–219.

⁷⁴ HRUŠKA / JANATA 1997.

dokumentární album.⁷⁵ Je také autorem některých fotografií uměleckých děl použitých v katalogích vydávaných k těmto výstavám.⁷⁶

Výstavní program

Nejčastěji je v literárních zdrojích uváděno, že v Galerii 55 se v 80. letech uskutečnilo 35 výstav.⁷⁷ Archiv výtvarného umění⁷⁸ jich zaznamenává 25, pravděpodobně zvláště výstavy pro české výtvarné umění podstatné. Předmětem této kapitoly není úplný výčet výstav, ale výběr těch, které byly součástí uceleného programu (v tomto případě výstavy skupiny Trasa) či doplňují obraz činnosti Galerie 55.

Skupina Trasa

V některých literárních zdrojích⁷⁹ nalezneme zmínku, že skupina Trasa obnovila svou činnost díky setkávání nad výstavami jednotlivých členů této bývalé umělecké skupiny. Z toho lze usuzovat, že Galerie 55 pro ni sehrála důležitou roli. Tato skupina neměla ani v původní situaci (před rokem 1970) jednotný umělecký výraz ani tendence vzájemně spolupracovat na uměleckých projektech, jejich skupinová aktivita se projevovala zejména v podobě společných výstav a snahy postihnout generační a skupinový směr zvláště v textech, které k výstavám vycházely. Jako obnovení této skupiny můžeme tedy považovat i řadu výstav členů Trasy, kterou pořádala Galerie 55 mezi lety 1983 a 1985. Členové Trasy se v 80. letech prezentovali na monografických výstavách v Praze, ale na společné výstavě se sešli až v roce 1991 v Severočeské galerii v Litoměřicích. Výstava pak putovala ještě do Pardubic, Jihlavy, Opavy a Prahy.

Skupina se začala formovat v roce 1954 z umělců, kteří vyšli z malířského ateliéru Emila Filly na Vysoké škole umělecko průmyslové a kteří v tomto roce byli již několik let absolventy. Na první společné výstavě roku 1957 v Galerii Mladých, kde se skupina malířů již představila jako Trasa 54, vystavovali: Eva Burešová, Věra Heřmanská, Vladimír Jarcovják, Čestmír Kafka, Václav Menčík, Jitka Válová a Květa Válová. Po této výstavě se ke skupině připojili ještě z Fillova ateliéru Karel Vaca a Dalibor Matouš. Na výstavě v Galerii Fronta v roce 1959 se Trasa rozšířila ještě o sochaře Josefa Wagnera z téže školy. Do skupiny

⁷⁵ PETROVÁ 1996, 218.

⁷⁶ Fotografie od Jiřího Hankeho jsou např. v katalogu k výstavě Květy Válové Kresby z roku 1984.

⁷⁷ PETROVÁ 1996, 217. ŠETLÍK 2007, 385.

⁷⁸ <http://abart->

full.artarchiv.cz/institute.php?Fvazba=mistokonani&i=&Fnazev=galerie%2055&Fadresa=&Fobec=, vyhledáno 25. 5. 2016.

⁷⁹ Např. PETROVÁ 1996, 218.

nyní patřili ještě Olbram Zoubek, Eva Kmentová, Vladimír Preclík a Zdena Fibichová.⁸⁰ Skupina se v průběhu proměňovala, někteří umělci se s jejím směrem a vývojem přestali ztotožňovat, jiní zase přibyli (Olga Čechová a Zdeněk Šimek).

Trasa nevznikla na základě jednotného vyhraněného výtvarného názoru jejích členů, ale byla spíše generačním uskupením. Jedná se o generaci narozenou ve 20. letech 20. století,⁸¹ která byla „pozastavena“ válkou, především její studium, a tedy i umělecké formování. Nejde o generaci ve smyslu totožných roků narození, jako spíše roků odchodu ze školy. Poválečná generace byla ve spojení s výstavou *Počátky generace* uskutečněnou v roce 1968 označena jako generace „svým způsobem tragická, která krutě pocítila zvrácenosti a deformace posledních dvaceti let“.⁸² Tato vrstva mladých umělců se v průběhu 50. let začala formovat do skupin, aby vytvořila protiváhu oficiální kulturní politice, která byla představována Svazem československých výtvarných umělců ustanoveným v roce 1956. Při ustanovení tohoto Svazu bylo také schváleno zakládání „ideových skupin“, které byly postupně nazvány „tvůrčími skupinami“.⁸³ Nejsilnějšími generačními skupinami byly Máj 57, Trasa (54) a později založená UB 12. Přestože se tyto skupiny řadí do ideové opozice vůči Svazu a vůči státem prosazovanému socialistickému realismu, fungovaly v rámci oficiální kulturní scény. V roce 1961 se z tvůrčích skupin i jednotlivců mimo skupiny skládá Blok tvůrčích skupin, který se prezentuje výstavou *Realizace* ve Špálově galerii. V roce 1970 byl Svaz československých výtvarných umělců, ve kterém zvláště v 2. polovině 60. let převzal slovo Blok tvůrčích skupin, rozpuštěn a byl ustaven nový výběrový Svaz českých výtvarných umělců. Ten Blok tvůrčích skupin nepřijal, činnost jednotlivých uskupení byla ukončena a umělci ztratili možnost společně vystavovat.⁸⁴

Členové Trasy se v 70. letech díky „nepovolení“ tvůrčích skupin dostali do neoficiální umělecké sféry stejně jako většina umělců činných v 60. letech. V rámci této práce zastávají umělci z Trasy nejstarší uměleckou generaci, pro niž je často volen pojem poválečná generace. Ačkoliv byla Trasa ustanovena v 50. letech jako oficiální uskupení, v 80. letech se řadí do pomyslného popředí neoficiální umělecké scény.

Název skupiny Trasa vyjadřuje společný směr, jímž se skupina ubírá, ale který nedefinuje nebo neomezuje jednotlivé tvůrčí individuality. Název klade důraz na cestu, proces či snahu o pohyb. Skupina (podobně jako celá tato generace) reaguje a navazuje na moderní umění; pojem trasa tak může být vnímán jako další cesta moderního umění. Přestože umělci

⁸⁰ Eva PETROVÁ 1991, 7–14.

⁸¹ Výjimkou je nemladší členka skupiny Zdena Fibichová (1933–1991).

⁸² PETROVÁ 1991, 46.

⁸³ LAHODA 2007, 79.

⁸⁴ PETROVÁ 1991, 26 a 56.

nedefinovali svůj společný výtvarný jazyk nebo konkrétní postoje, spojuje je „důraz na existenciální pocit člověka ve společnosti, na ‚situovanost člověka v davu i v osamění‘“.⁸⁵ Celé generační hnutí spojuje také pozornost věnovaná všednosti a každodennosti a soustředěná práce v soukromí ateliéru, což kontrastuje s národními umělci, neboť „pevnost“ jejich děl byla závislá na jejich veřejném propagování a oslavování.⁸⁶

V Galerii 55 vystavovalo jedenáct členů Trasy [1].⁸⁷ Jejich výstavy se uskutečnily během tří let, program galerie ale nebyl v těchto letech tvořen jenom jimi. Cyklus završila posmrtná výstava Evy Kmentové; z již nežijících autorů zde vystavoval ještě Zdeněk Šimek. První z vystavujících byla Jitka Válková s výstavou *Kresby* (1983), ze skupiny Trasa po ní následoval Čestmír Kafka: *Spojování* (1984). Čestmír Kafka zde uvedl díla ze souboru šitých koláží, která vystavoval poprvé. Motiv šitých koláží se v jeho tvorbě objevuje již od roku 1973 v podobě spojování různých předmětů či látek, které označuje jako „spojovačky“ neboli „veselé i vážné příběhy o spojování dvou věcí“⁸⁸. Princip spojování dovedl do monumentálního měřítka při *Setkání* na Tenisových dvorcích TJ Sparta ve Stromovce (1982) v instalaci *Spojení*, která sestávala z plachet nákladních automobilů o rozměrech 900 x 500 cm. Při projevu na vernisáži Kafkovy výstavy dával Jaromír Zemina jeho momentální výtvarnou polohu srovnával s díly Adrieny Šimotové, která byla vystavena v Galerii 55 před *Spojováním*. Neboť Adriena Šimotová, která musela před časem přestat malovat, „také začala dělat obrazy přímo z hmot vzatých ze života“.⁸⁹

Na jedné z dalších výstav byl vystaven nový cyklus Olgy Čechové *Ovázané* (1984), která „překvapila originálními textilněgrafickými asamblážemi, jimiž vystoupila z plochy papíru, aby konkrétnímu materiálu, obvazové gáze, dala osobně motivovanou, silně emocionální působivost a přitom ji zbavila jakéhosi prokletí převedením do čisté výtvarné řeči barvy a znaku“.⁹⁰ O několik měsíců později uvedla svým textem Olga Čechová posmrtnou výstavu Evy Kmentové s názvem *Opuštěný prostor*. Text začínající slovy „Chvilé ticha pro Evu...“ je spíše velmi osobní vzpomínkou než teoretickým ukotvením vystavených děl. Ačkoliv výstava byla tedy především přátelskou vzpomínkou na člena skupiny, byly zde uvedeny některé dosud nevystavené kresby, které zapůjčila rodina Evy Kmentové.⁹¹

⁸⁵ LAHODA 2007, 92.

⁸⁶ LAHODA 2007, 97.

⁸⁷ Postupně: Jitka Válková, Čestmír Kafka, Karel Vaca, Zdena Fibichová, Olbram Zoubek, Květa Válková, Vladimír Jarcovjác, Olga Čechová, Zdeněk Šimek, Vladimír Preclík a Eva Kmentová.

⁸⁸ ZEMINA 1984, nepag.

⁸⁹ ZEMINA 2010, 409.

⁹⁰ PETROVÁ 1991, 64.

⁹¹ PETROVÁ 1996, 217.

Ostatní výstavy

Výstavy členů skupiny Trasa tvořily jádro galerijního programu, vedle nich se ale v Galerii 55 uskutečnilo ještě velké množství dalších výstav neoficiálních umělců. Ze stejné generační skupiny se zde prezentovala ještě Adriena Šimotová. Vystavené monotypy s názvem *Otisky* vytvářela převážně doteky prstů a dlaní. „Neméně než těmito zcela faktickými důkazy osudovosti však na nás ‚otisky‘ působí tím, čemu se podobají, či co zobrazují, ať je to miska, ptačí křídlo, otáčející se kolo, krajina nebo oblak,“ uvádí v doprovodném textu k výstavě Jaromír Zemina.⁹² Adriena Šimotová posléze v roce 1986 organizovala výstavu Jiřího Johna, na kterou poskytla Johnovy velké grafiky, které měla v jediném exempláři. Tato výstava se řadí k dalším posmrtným výstavám, které potvrzují potřebu setkání a shromáždění této generace v její úplnosti.

Mladší generace neoficiálních umělců je v programu Galerie 55 zastoupena méně. Mezi „klasickými“ výstavami vybočuje projekt Jiřího Sozanského *Dům číslo 50*, jehož dokumentaci vystavil v Galerii 55 v roce 1987. Jiří Sozanský jako prostor pro své umělecké vyjádření použil dům č. 50 v pražských Vysočanech, který byl určen k demolici a ve kterém měl současně ateliér. Sozanský samotný prostor nejprve dotvořil pomocí objektů a nalezených věcí do kompozice, která odpovídala tušeným nebo fiktivním vztahům jeho obyvatel a „paměti“ domu. Do prostoru vnesl symbolickou přítomnost člověka pomocí fotografií v životní velikosti. Takto upraveným prostorám vtiskl ještě barevný výraz pomocí rozstříkovaných barev po stěnách. V další fázi na stěny přibyla ještě plastická hmota – sádra. Posledním krokem bylo „rámování stěny“ prkny na místě nalezenými, čímž byl vytvořen monumentální obraz. *Na Domě číslo 50* pracoval Sozanský na místě tři měsíce a jeho existence byla prodloužena (a na této výstavě zpřítomněna) pomocí fotografií a filmu.⁹³

Galerie 55 měla významnou pozici v omezených galerijních možnostech neoficiální umělecké scény 80. let, neboť byla místem, kam se tato scéna mohla pravidelně vracet. Tento prostor fungoval také jako mezigenerační platforma, neboť se zde na vernisážích setkávali mladší organizátoři a diváci se starší vrstvou teoretiků a především umělců. Galerie 55 se nevěnovala novým směrům a mladým umělcům, ale spíše se snažila programem reagovat na výstavní odmlku 70. let a doplnit tak „mezeru“ způsobenou normalizací, která postihla zvláště tzv. poválečnou generaci.

⁹² ZEMINA 1983, nepag.

⁹³ PETROVÁ 1987, nepag.

4.1.2 Městské kulturní středisko v Dobříši

Dobříšské kulturní středisko patřilo k dalším místům umožňujícím výstavy, které „vyjevovaly situaci umění, jež se nesvazovalo požadavky státu“.⁹⁴ Kulturní středisko dodnes sídlí na Mírovém náměstí v Dobříši v budově bývalé synagogy (postavené v roce 1904 v novorománském stylu), kterou v 50. letech zakoupil od Židovské obce Okresní národní výbor a rekonstruoval na kulturní středisko.⁹⁵ Tato kapitola se neorientuje na galerijní instituci (městské kulturní středisko), ale především na jednotlivé výstavy, které nevycházely z nějakého dlouhodobého záměru městského kulturního střediska, ale jejich organizátoři spíše jen využili prostor pro jejich konání, neboť by v Praze nebyly schváleny. Takových míst bychom v regionech v 80. letech našli více, ale zde se podařilo uspořádat řadu významných výstav za sebou, čímž Dobříš vstoupila do povědomí neoficiální umělecké scény jako pevný bod. Výstavy se zde uskutečňovaly z iniciativy mladší generace teoretiků a historiků umění (např. Marie Klimešové, Květy Křížové, Ivana Neumanna), kteří se chopili příležitosti s otevřením nového výstavního sálu v dobříšském středisku. Velký podíl na samotných výstavách měla zvláště Marie Klimešová, která kurátorsky připravila první čtyři. Tato generace teoretiků začala počátkem 80. let ovlivňovat program velké části různých regionálních institucí.⁹⁶

Nejsilnější etapou dobříšského střediska bylo dvouletí od září 1980 do září 1982, kdy se zde podařilo uspořádat sedm, až na jednu výjimku, společných výstav. Přestože byla Dobříš v ústraní, výstavy zde musely být jako v každé oficiální instituci (byť jiného zaměření než primárně galerie) schváleny, což se neobešlo bez problémů. Např. první dvojevýstava *Člověk a Prostor člověka* nesplnila očekávání místní kulturní komise, proto po ní ve výstavním programu následovala „taktická“ pauza. „Když kulturní komise národního výboru, která ji (výstavu) schválila jen na podkladě názvu a dobrozdání pořadatelů, přišla na první výstavu v tehdy nově otevřené výstavní síni vystrojená ve společenských oblecích rovnou ze své schůze, v porovnání s ní působili ‚umělci z Prahy‘ (...) velmi kontrastně – a navíc mezi docela jinými obrazy, než kdokoliv z komise očekával.“⁹⁷ Z mezer ve výstavním programu lze usuzovat, že výstavní síň v Dobříši sloužila jen jako nepravidelný prostor pro pražskou neoficiální uměleckou scénu, neboť nebyl místními zaměstnanci využíván ke kontinuálnímu programu, který by např. tyto výstavy střídal s výstavami oficiálního umění.

⁹⁴ SRP 2007, 462.

⁹⁵ KASTNEROVÁ 2010.

⁹⁶ ŠETLÍK 2007, 384.

⁹⁷ VANČÁT 1996, 229.

Po odmícní následovaly v nepravidelném sledu další výstavy; tato etapa skončila až výstavou *Most 81–82*, která vzbudila nežádoucí pozornost u nadřízených orgánů a schvalování dalších výstav v podobném duchu nebylo možné. Od roku 1983 kontrolou prošly už jen čtyři monografické výstavy,⁹⁸ které byly pro neoficiální uměleckou scénu již méně významné a byly spíše dozvukem výrazného dvouletí.

Na výstavy v kulturním středisku v Dobříši dojížděli především návštěvníci z Prahy, kteří byli z okruhu přátel vystavujících výtvarníků nebo příznivci neoficiální umělecké scény. Součástí některých vernisáží bylo hudební vystoupení, které také zvyšovalo návštěvnost dojíždějícího publika.⁹⁹ Okruh vystavujících mimo jiné určilo složení teoretiků, kteří zde výstavy pořádali a co do počtu umělců převládala orientace na mladší generaci. Mladší generace se skládala z umělců, kteří se formovali až za normalizace a 80. léta pro ně byla obdobím nástupu na uměleckou scénu. Tato generace neměla ještě možnost společně definovat postoje a generační směřování, proto cílem zvláště konfrontačních výstav bylo zhodnocení, definování a ukotvení jejich společných (či naopak odlišných) stanovisek.¹⁰⁰ Výstavy v dobříšském středisku byly podporou i pro starší generaci, jmenovitě např. pro Karla Nepraše nebo Stanislava Podhrázského. Dále na *Výstavě patnácti výtvarnic* vystavovaly vedle sebe umělkyně bez ohledu na své generační zařazení, což umožňovalo také konfrontaci mezigenerační.

Člověk a Prostor člověka (1980) [2]

První výstavní projekt pro Městské kulturní středisko v Dobříši uspořádala Marie Klimešová¹⁰¹ v roce 1980. Jednalo se o dvě po sobě jdoucí výstavy nebo spíše o jedinou výstavu rozdělenou do dvou tematických dílů, které následovaly ihned po sobě v září a říjnu. První část s názvem *Člověk* rozvíjela figurální formu, druhá část tematizovala člověka skrze jeho prostor. Výstava patří mezi konfrontace jedné generace, která zde byla v obou částech zastoupena patnácti umělci, což už samo poukazuje na její široký záběr. V prostoru kulturního střediska se setkali umělci mladší generace, jejichž věk se pohyboval přibližně mezi třiceti a čtyřiceti lety a která byla považována za generaci nastupující. Jako taková potřebovala sama sebe nějak uchopit či definovat, čemuž měla tato výstava napomoci: „jejím cílem bylo bilancovat neoficiální pozice nové generační vrstvy autorů“¹⁰². Také publikum mohlo

⁹⁸ Pokud tak lze usuzovat z Archivu výtvarného umění.

⁹⁹ Jaroslav Vančát vzpomíná na vernisáž výstavy *Most 81–82*, kterou hudebně doprovodil Petr Eben a která přilákala více návštěvníků, než mohl vůbec kulturní dům pojmout. VANČÁT 1996, 229.

¹⁰⁰ KLIMEŠOVÁ 2001, 407.

¹⁰¹ V této době jménem Marie Černá.

¹⁰² KLIMEŠOVÁ 2001, 407.

nahlédnout tendence této generace v komplexní formě a vytvořit si představu o nové vrstvě současného umění. Jednotliví umělci nebyli v této době již zcela neznámí; výstava neměla představit nové umělce, jako spíše je uvést do generačního kontextu. Ne vždy se díla ale setkala s pochopením diváků.¹⁰³ Vystavující umělci byli až na výjimky¹⁰⁴ absolventi Akademie výtvarných umění v Praze, kteří školu ukončili většinou v průběhu 70. let. Jejich společná prezentace byla také důležitá z hlediska vymanění se ze školního prostředí (které bylo mnohdy určováno oficiálními umělci) a zhodnocení vlastních cest. S tím souvisí také vztah k figurální tvorbě jednotlivých umělců, kteří k ní byli povětšinou vedeni a nyní se snažili najít především vlastní výtvarný názor ať už v jejím rámci, nebo mimo něj. „Společné vystoupení více než dvou desítek autorů představovalo přelom, v němž se většina z nich pokoušela uplatnit figuralitu, ve které byla zásadně vyškolená, ke sdělení již vlastního, osobně prožitého obsahu.“¹⁰⁵ Vzhledem k rozsahu výstavy zde mohla být zastoupena většina významných autorů této generace (včetně oficiální kulturou netolerovaných osobností), z níž se později ustavilo Volné seskupení 12/15, nelze ale tuto generaci ztotožňovat pouze se zmiňovanou skupinou. Z dnešního pohledu tvoří tato generace střed mezi generací nejstarší a generací nastupující v druhé polovině 80. let (inklinující k postmoderně), která se vůči „střední generaci“ ostře vymezí. Pro generaci umělců vystavujících v Dobříši je charakteristická uzavřenost v ateliéru a soustředěná práce na vlastních tvorbě, kterou neruší podněty zvenčí. „Jediným integrujícím momentem byl pocit nepřesně vymezené generační souvislosti. Jeho jádro tkvělo spíše v obecně stejných podmínkách pro všechny než v podobnosti uměleckého či generačního programu.“¹⁰⁶ Mezi ní a generací starší nedošlo k výtvarnému generačnímu střetu, ale spíše naopak ke snaze na ni navázat. Jejich výtvarný projev ostatně nerefletoval ani tak aktuální výtvarné proudy, jako spíše zůstával při klasické soše a malbě.¹⁰⁷

Výstava se více než na člověka jako takového soustředila na současnou reflexi okolního světa skrze člověka (skrze umělecký projev). Přestože nám z dnešního hlediska může tato generace připadat homogenní, bylo v případě zmiňované výstavy předčasné ji považovat za ucelené znázornění generačního pocitu. Vystavená díla především odrážela velmi individuální uchopení reality. „Na těchto dvou dobříšských výstavách se objevují díla skutečně různorodá, od prací reagujících na dnešní svět velmi přímo, takřka

¹⁰³ V očích kritiky bylo problematické dílo Jitky Svobodové pro svůj neobvyklý námět, který byl příliš zaměřený na detail, dílo Vladimíra Nováka, který „zhutnil skutečnost až na hranici srozumitelnosti výtvarných prvků a znaků“ a v dílech Lubomíra Duška a Michaela Rittsteina pro jejich formovou smělost. VONDRÁŠKOVÁ 1980, 7.

¹⁰⁴ Až na Jiřího Hůlu.

¹⁰⁵ VANČÁT 1996, 228.

¹⁰⁶ NEDOMA 2011, 109.

¹⁰⁷ NEDOMA 2011, 109.

dokumentárně, až po práce předvádějící bezprostřední zážitky do subtilnější, meditativnější polohy, která je méně fascinována proměnlivostí světa a soustřeďuje se spíše k hledání smyslu věcí.¹⁰⁸

Mezi nejvýraznější díla této dvojevýstavy patří mohutná hrubě otesaná Brána od Magdaleny Jetelové, jejíž součástí byl také rozlehlý dřevěný „sokl“. Brána se tak stala centrálním objektem celé výstavy. Podobně dominantní zde byly ještě objekty Jiřího Beránka: Ohrada, Úl a Truhla.¹⁰⁹ Podle Jaroslava Vančáta bylo vedle Magdaleny Jetelové nezapomenutelné především dílo Ex od Václava Bláhy a díla Kurta Gebauera.¹¹⁰ Ten zde vystavil mimo jiné Holení matky země, které dle dobové kritiky představovalo „krajní mez umělecké únosnosti podřízené významové hodnotě dílu“¹¹¹. Některá díla zde nebyla vystavená poprvé, neboť přibližně polovina z nich byla také v Praze na letní přehlídce Svazu českých výtvarných umělců k 35. výročí osvobození.¹¹² Vedle nich ale v Dobříši vystavovali také umělci z této generace nejméně tolerovaní, jako např. výše zmíněná Magdalena Jetelová, jejichž díla se na scéně objevovala ojediněle.

Jiří Sopko: Obrazy, Karel Nepraš: Sochy (1981)

Po téměř roční odmlce se v dobříšském kulturním středisku uskutečnila další stěžejní výstava, v tomto případě zejména pro oba vystavující. Pro Karla Nepraše to byla po devíti letech první možnost, při které mohl v jistém slova smyslu samostatně vystavovat.¹¹³ Pro Jiřího Sopka byla tato výstava také přelomová, protože zde vystavil své nejnovější práce, které představovaly zlom v jeho tvorbě z přelomu 70. a 80. let. Ani on nemohl v normalizačních letech otevřeně vystupovat a tato výstava představovala jeho vstup na uměleckou scénu.¹¹⁴ Výstavu uspořádala Marie Klimešová, jejímž původním záměrem bylo umožnit samostatnou výstavu Jiřímu Sopkovi. Ten si ale přál vystavovat spolu s Karlem Neprašem, který není přímo jeho vrstevník, ale jejich tvorba měla k sobě v jistých ohledech velmi blízko.¹¹⁵

¹⁰⁸ KLIMEŠOVÁ 1980a.

¹⁰⁹ KLIMEŠOVÁ 2001, 407.

¹¹⁰ VANČÁT 1996, 229.

¹¹¹ VONDRÁŠKOVÁ 1980, 7.

¹¹² VONDRÁŠKOVÁ 1980, 7.

¹¹³ V roce 1970 se uskutečnila jeho poslední skutečně samostatná výstava Račte točit v Galerii Václava Špály, v roce 1972 ale vystavoval ještě v tandemu s Janem Steklíkem v Brně. Dále proběhla roku 1978 jeho samostatná výstava v Münsteru. V 70. letech se účastnil pouze dvou společných přehlídek (Brno a Valašské Meziříčí).

¹¹⁴ Jiří Sopko měl v 70. letech několik samostatných výstav, které ale byly buďto v okrajových prostorech mimo Prahu (Divadlo Reduta, Ateliér Sial, Klub školství a vědy Bedřicha Václavka), nebo v zahraničí (Oslo, Amsterdam). V roce 1980 se ještě uskutečnila výstava jeho tvorby v Oblastní galerii v Liberci, zde byly ale vystaveny především kresby a grafiky.

¹¹⁵ PEČINKOVÁ 2007, 44.

Karel Nepraš zde vystavil na rozdíl od Sopka několik děl z průběhu celých 70. let. Z roku 1972 zde byly zařazeny figurální plastiky v duchu Neprašovy „instalátorské sémantiky“¹¹⁶, kterou divákům v Dobříši představil poprvé. Také ve fontánách, jejichž motiv Nepraše provázal od začátku tvorby, používá tentokrát „instalátorské“ prvky. Figurální objekty tematizují mimo jiné manipulaci člověkem, což je zároveň jedním z prvků, které ho spojují s Jiřím Sopkem. V plastice *Pokus o sebevraždu* (1976–1977) přidává k litině prvky z elektroinstalací, které se objevují v celém cyklu objektů vystavených roku 1978 na Neprašově výstavě v Münsteru.¹¹⁷

Prezentované práce Jiřího Sopka pocházely z posledních několika let a patří k jeho výtvarné etapě, kterou rozvíjel v druhé polovině 70. let. Z konce této dekády pocházejí právě vystavená díla, která jsou vyostřením tohoto Sopkova směřování. Sopko v reakci na stav společnosti a dlouhotrvající pocit nesvobody proměnil svůj pohled na člověka, kterého multiplikuje do odosobněné formy a staví do pozice manipulátora i manipulovaného, což akcentuje také děsivými grimasami postav. Přestože „vnáší do napětí obrazů pouťový kontrastní akcent“¹¹⁸, ironii a humor charakteristický pro jeho předchozí uměleckou etapu bychom zde hledali stěží. Pro generaci nastupující v 70. letech byl Sopko na rozdíl od Nepraše téměř neznámý, proto obrazy vystavené v Dobříši na publikum silně zapůsobily. „Drastickou groteskní vizi zmanipulované společnosti s hlavami nabodnutými na tyčích, s šiky kráčejších mutantů a s vyděšenými sériovými tvářemi malíř tlumočil se svrchovaností spontánní malířské kultury.“¹¹⁹

Tvorba obou autorů byla mimo jiné reakcí na stav společnosti, která se odrážela ve vyhoceném znázornění krajních pozic člověka, ať už člověka ve vztahu ke světu, nebo k jinému člověku. Nepraš ale k tématu přistupoval smířlivěji než Sopko, neboť jeho objekty ve svém humoru přinášejí alespoň na chvíli úlevu od napětí, které naopak Sopko vyostřuje ještě kontrastní barevností.¹²⁰

Stanislav Podhrázský: Obrazy – Kresby (1982)

Výstava Stanislava Podhrázského byla jedinou individuální výstavou v Dobříši ve zmíněném dvouletí. Podhrázský měl také v 70. letech výstavní odmlku, účastnil se pouze velkých společných přehlídek a samostatně se prezentoval naposledy v roce 1972 v Severočeské galerii v Litoměřicích. Na výstavě, kterou připravila také Marie Klimešová

¹¹⁶ VANČÁT 1996, 229.

¹¹⁷ ANDĚL 2012, 152.

¹¹⁸ KLIMEŠOVÁ 1980b, nepag.

¹¹⁹ KLIMEŠOVÁ 2007, 693–694.

¹²⁰ VANČÁT 1996, 229.

tentokrát s Vladimírou Koubovou-Eidernovou, byla představena Podhrázského díla od roku 1956 až po současnost. Motivem, který na výstavě převažoval, byl člověk, izolované postavy nebo jejich seskupení. „Neocitá se před námi jako náhodný objekt malířova zájmu, je zde z nutnosti, jako symbol. Setkání s ním je hluboce vzrušující – nalézáme ho na pláni, v prázdném prostoru univerza, strnulého ve svém pohybu a obracejícího se k nám svou naléhavě stylizovanou gestikou.“¹²¹

Výstava patnácti výtvarnic (1982)

Ukázku děl patnácti umělkyň připravila Květa Křížová, která připravovala o rok dříve podobnou výstavu devíti výtvarnic v mělnické Galerii ve věži. Na výstavě v Mělníku se prezentovalo devět umělkyň – jejich výčet byl pak v Dobříši rozšířen na patnáct. Přestože se jednalo o stejný základ výtvarnic, vystavovaly v Mělníku jinou ukázku ze své tvorby než v Dobříši, takže diváci mohli zhlédnout v krátké době celkem rozsáhlý přehled jejich tvorby. Na dobříšské výstavě se např. neocitla díla starší tří let, takže se jednalo o sondu do nejaktuálnější tvorby autorek, které byly z velké části na umělecké scéně již etablované. Na obě výstavy lze pohlížet také z genderově orientovaného kurátorského hlediska, které se k nám dostává až v 90. letech, ale je otázkou, zda to není předčasné. Na druhou stranu je zajímavé, že tato výstava má podle kurátorky dokazovat vysoký podíl etablovaných umělkyň na české umělecké scéně, přesto např. v později vzniklém Volném seskupení 12/15 není umělkyně žádná. Problém nastává ve chvíli, kdy je Volné seskupení 12/15 mylně zaměňováno za reprezentativní vrstvu tzv. střední generace.

Koncept dobříšské výstavy byl převzat z mělnické přehlídky, proto se jí tato práce bude více věnovat v kapitole o mělnické Galerii ve věži.

Lamr, Načeradský, Němec, Sopko (1982)

Třetí výstavou, která následovala v rychlém sledu, se program kulturního střediska vrací znovu k mladé generaci, a to v přehlídce současné tvorby čtyř umělců, kterou připravil Ivan Neumann. V tomto složení vystavovali autoři již v Městském kulturním středisku v Sokolově (1981), v Galerii Moderního umění v Roudnici nad Labem (1982) a bez Rudolfa Němce v Ústavu teorie informace a automatizace v Praze (1981).¹²² Přestože se v této době kumulují jejich společné výstavy, jsou spíše iniciovány přátelskými vztahy než jednotným uměleckým výrazem či směřováním.¹²³ Umělce spojuje jistá míra nadsázky, ironie, humoru,

¹²¹ KLIMEŠOVÁ 1982, nepag.

¹²² PEČINKOVÁ 2007, 431.

¹²³ VANČÁT 1996, 229.

grotesky a sarkastické uchopení světa, který je obklopuje.¹²⁴ To ale není charakteristické jen pro tuto úzkou skupinu umělců, naopak bychom různé polohy grotesky mohli hledat i u řady dalších umělců. U každého z vystavujících se také tyto postoje postupně vyvíjí a jejich ironizující přístup mění jak podoby, tak intenzitu. Ivan Neumann tuto výstavu nechápe jako retrospektivu či nějaký zobecňující průřez jejich tvorbou; „výstava je spíše zastavením v bodě, kdy jejich tvorba může nabýt ‚funkci zrcadla pro další malířskou generaci‘“.¹²⁵ Výraznější posun ve své tvorbě zde představil předně Jiří Načeradský, který na výstavě ukázal své nové téma strojů a mechanismů v blíže neurčeném prostoru spolu s groteskním uchopením ženských těl.¹²⁶

Most 81–82 (1982)

Na poslední výstavě z tohoto výrazného dvouletí byla vystavena fotodokumentace akcí, environmentů a jiných zásahů uskutečněných ve zdevastovaném Mostě mezi lety 1981 a 1982, na kterých se podílel především Jiří Sozanský, dále Jiří Novák, Jiřího Borl, Václav Bláha a Lubomír Janečka a fotografiemi Ivan Dolejšek, Jiří Putta, Petr Kovář a Pavel Jasanský.¹²⁷ Jiří Sozanský v roce 1981 začal s ostatními umělci pracovat v zanikajícím starém Mostě, který byl jako celý severočeský region „skanzenem destrukce kulturních hodnot“¹²⁸, na několika environmentech, které posléze spolu s městem zanikly. Důraz byl kladen ale také na dokumentaci, proto kromě fotografií byl z akcí pořízen i filmový záznam, který byl jako doprovodný program součástí výstavy v Dobříši.¹²⁹ Environmenty se vztahovaly ke třem místům. Jedním z nich bylo nádraží, z jehož odstřelených budov zbylo pouze nezastřešené skladiště, do něhož umělci zasadili unikající sádrové figury směrem k obloze. Dalším místem byla poslední ulice zbývající z celého města, kterou tvořily třípatrové domy. Do jejich oken byly mimo jiné umístěny odlitky rukou a nohou, jako by jejich obyvatelé chtěli na poslední chvíli opustit město. Dále umělci v Mostě využili pět místností bývalého archeologického ústavu a pomocí nalezeného materiálu, vytvořených siluet na stěnách a sádrových odlitků se sem pokusili vrátit přítomnost člověka. V místnostech vytvořili nové situace a konstruovali děje, které zdůraznili probíhajícími dráty; ty situace sice oddělovaly, ale zároveň také

¹²⁴ NEUMANN 1982, nepag.

¹²⁵ NEUMANN 1982, nepag.

¹²⁶ VANČÁT 1996, 229.

¹²⁷ V databázi <http://abart-full.artarchiv.cz/> jsou uvedeni jako vystavující pouze poslední čtyři jmenovaní, neboť byli autory také fotodokumentace, která byla na výstavě představena.

¹²⁸ NEUMANN 1996, 45.

¹²⁹ Zdroj: <http://abart->

[full.artarchiv.cz/vystavy.php?Fvazba=detail&i=&Fobec=&Ftermin=&Fnazev=most&Finstituce=&Fporadatel=&Fpredmet=](http://abart-full.artarchiv.cz/vystavy.php?Fvazba=detail&i=&Fobec=&Ftermin=&Fnazev=most&Finstituce=&Fporadatel=&Fpredmet=), vyhledáno 26. 5. 2016.

propojovaly místnosti v jediný celek.¹³⁰ Vystavená dokumentace ze třetí akce získala během vernisáže politický podtext, neboť k nim Sozanský začal rozmisťovat názvy: *Proces, Šéf, Čekárna, Tribunál a Archiv*. Přestože byla akce v Mostě podpořena tehdejším ředitelem Národní galerie Jiřím Kotalíkem, který přislíbil fotografický a filmový materiál zařadit do jejího archivu, aby nebyl ohrožen,¹³¹ vyvolala výstava nežádoucí pozornost vyšších orgánů. Shodou okolností v té době dorazila do Dobříše povodňová vlna, která odvedla pozornost orgánů k jiným problémům, a výstava mohla být v klidu sklizena. Přesto tím etapa odvážných projektů a důležitých výstav v Dobříši skončila.¹³²

V následujících letech zde proběhlo už jen několik výstav, které ale byly pouze monografické a neměly v rámci neoficiální umělecké scény tak důležité postavení jako výstavy předešlých dvou let. Např. se zde uskutečnila výstava Marie Tefrové, kterou připravil Roman Prahel, nebo zde vystavil své fotografie Pavel Mára. Městské kulturní středisko v Dobříši se nejeví jako instituce se samostatným výstavním programem, který by byl systematicky budován, a nemůžeme je ani považovat za galerii s osobitou historií. V 80. letech se středisko stalo místem, které spíše jen hostilo jednotlivé výstavy. Je třeba zdůraznit, že každá výstava, která zde proběhla, se řadí mezi ty pro neoficiální uměleckou scénu 80. let zásadní. Dobříšské vernisáže byly ale také příležitostí k setkání okruhu teoretiků a umělců. Např. zde došlo po letech k setkání Jiřího Kotalíka a Jindřicha Chaloupeckého, kteří v jistém smyslu tvořili opačné póly umělecké scény.

4.2 Galerijní instituce

4.2.1 Galerie umění Karlovy Vary: pobočka Letohrádek Ostrov

Charakteristika instituce

Galerie Letohrádek Ostrov, která se nachází v Ostrově nad Ohří, byla založena jako Městská galerie v roce 1961 a v roce 1966 byla přidružena ke Galerii umění Karlovy Vary jako její pobočka. Galerie umění Karlovy Vary vznikla již v roce 1953 a její výstavní program měl být zaměřen převážně na české a slovenské moderní umění. V 80. letech, kdy se Letohrádek Ostrov stal důležitou platformou pro českou neoficiální tvorbu, probíhaly výstavy

¹³⁰ SOZANSKÝ 1982, 3.

¹³¹ Fotografování a filmování bylo v tehdejší průmyslové oblasti Mostu zakázáno. NEUMANN 1996, 44.

¹³² VANČÁT 1996 230.

nonkonformních umělců ojedinele i v Galerii umění v Karlových Varech. Jednalo se ale především o putovní výstavy, které si předávala s jinými regionálními institucemi nebo výjimečně s Galerií hlavního města Prahy. Pro současné a především neoficiální umění 80. let byl v rámci této galerie stěžejní Letohrádek Ostrov. Tato galerie byla jednak mimo centrum dění (Prahu), ale byla také „pouze pobočkou“ galerie, její program tedy nebyl pod přímou kontrolou jako hlavní galerie.

Raně barokní letohrádek, v němž se karlovarská pobočka nachází dodnes, je spolu se zámekem a dalšími budovami součástí barokního městského areálu v Ostrově nad Ohří. Letohrádek byl postaven mezi lety 1674–1683 podle plánů pražského stavitele Abrahama Leuthnera.¹³³ Budova, která tvoří centrum rozlehlé zahrady, je centrální patrová stavba s věžovou nástavbou. Ve čtvercovém půdorysu se kříží čtyři průjezdy v centrálním prostoru, jímž je ústřední oktogonová hala.¹³⁴ Galerii tvořilo několik výstavních sálů v patře a rozlehlá hala v přízemí, takže se zde mohly konat rozsáhlé výstavy bez ohledu na výtvarnou techniku či rozměr děl. Galerie Letohrádek vznikla v roce 1961 jako Městská galerie a dostala k dispozici tuto stavbu, neboť se právě uvolnila odchodem Okresní vojenské správy. Instituce do svého základu dostala přibližně padesát obrazů současných umělců od Národní galerie, což byl v této době pro regionální galerie běžný proces; později přibyla ještě sochařská a grafická díla. V roce 1966 se přidružuje ke Galerii umění Karlovy Vary a stává se její pobočkou, což determinuje její následný program. Jako pobočka nemůže kopírovat hlavní program karlovarské galerie, proto si určuje své vlastní směřování. Funguje jako samostatná jednotka s vlastním výstavním programem i akviziční činností, která se orientuje na českou a slovenskou grafiku a kresbu 20. století; posléze i na regionální umění. Většina dojíždějících návštěvníků směřovala do Karlových Varů, program Letohrádku se soustředil tedy především na místní ostrovské publikum. Díky novým pracovním místům se počet obyvatel Ostrova mezi lety 1948 a 1964 mnohonásobil, a to především mladou generací; vzniklo zde velké množství škol, jejichž žáci tvořili velký podíl návštěv galerie. Jako primárně městská instituce musela galerie sestavovat až do konce 80. let program s ohledem především na místní návštěvníky.¹³⁵

Během 60. let se v galerii střídaly výstavy s různorodým zaměřením tak, aby byl program směřován ke všem vrstvám potenciálních návštěvníků. Již v první polovině 60. let se zde vedle výstav dětské tvorby (kvůli aktivitám místní lidové školy umění) a regionálních umělců konaly serióznější výstavy umělců české moderny. První významnou a také z hlediska

¹³³ HOROVÁ 1995, 199.

¹³⁴ <http://www.letohradekostrov.cz/historie>, vyhledáno 25. 5. 2016.

¹³⁵ ČEPELÁKOVÁ 2011, nepag.

oficiální kultury kontroverzní výstavou byli *Šmidrové*, které připravil v roce 1965 Jan Kříž. V tomto roce také začíná v Letohrádku pracovat Zdenka Čepeláková, která od začátku svého působení vytvářela systematický, v rámci dobových možností kvalitní výstavní i akviziční program. V druhé polovině 60. let tento program pokračuje, je ale obohacen o současné, mnohdy ne zcela „neproblematické“ výtvarné umělce. Mezi vystavující v 60. letech patří např. Ladislav Zív (1966), Čestmír a Eva Janoškovi (1968), Otakar Slavík (1969), Vladimír Boudník (posmrtně 1969) a Bohuslav Reynek (1968). Při příležitosti Reynkovy výstavy získala galerie do svých sbírek řadu jeho děl. Arsen Pohribný pomohl dostat do expozice moskevského malíře Alexeje Smirnova (1968) a kresby Nové moskevské školy (1968).¹³⁶ Také fotografie a užité umění zde měly své místo a především podporu pražských odborníků (např. Anny Fárové).

Na začátku 70. let se ještě podařilo prosadit poslední výstavy nonkonformních umělců (např. Jana Svobody a Adély Matasové), než byla činnost galerie omezena a následně přerušena nutnou rekonstrukcí, která probíhala mezi lety 1972 a 1982. Během této doby se sice nekonaly žádné výstavy, byla ale uskutečněna řada nákupů. Mnoho z nich se týkalo umělců režimem všeobecně uznávaných, kontrolou ale prošli i někteří neoficiální umělci, jejichž díla se tak dostala do sbírek Letohrádku. Tato akviziční činnost pak byla zhodnocena v 80. letech.

80. léta 20. století

Po rozsáhlé rekonstrukci letohrádku navázala galerie znovu pod vedením Zdenky Čepelákové na program z 60. let, čímž se dostala mezi místa, kam „se jezdilo“ za neoficiálním uměním. Vedle těchto občasných výstav se ale věnovala představení své sbírkotvorné činnosti, kterou se zvláště Zdenka Čepeláková snažila vést v rámci dobových možností systematicky a promyšleně. Aktivita galerie se v 70. letech zúžily pouze na akvizice, jejichž výběr byl z velké části určen složením nákupních komisí a dohledem shora, přesto se mezi ně dostala i díla nonkonformních umělců.¹³⁷ V roce 1977 bylo definitivně rozhodnuto, že sbírky grafických listů a kreseb z Galerie umění v Karlových Varech budou soustředěny v Letohrádku Ostrov, čímž se ještě silněji potvrdilo zaměření galerie na tyto výtvarné techniky. To také pochopitelně určovalo charakter akvizic.¹³⁸ Právě v 80. letech se uskutečnilo několik výstav, které tuto oblast galerijní činnosti mapovaly: *Zakladatelé české moderní grafiky* (1982), *Sociální tendence v české kresbě a grafice* (1983), *Nové kresby –*

¹³⁶ ČEPELÁKOVÁ 1996, 224–225.

¹³⁷ ČEPELÁKOVÁ 1996, 225.

¹³⁸ VACHUDOVÁ: 2011, nepag.

výběr z přírůstků 1973–1983 (1983/1984), *Slovenská grafika* (1984), *Česká kresba a grafika 40. let* (1985), *Historická grafika 17. a 18. století* (1986) a *Portrét v české grafice 20. století* (1989). Těmito výstavami galerie stvrzovala a také představovala zaměření svých sbírek, vedle toho ale fungovala stále jako jediná městská výstavní instituce, musela tedy program přizpůsobovat místnímu publiku. Stejně jako v 60. letech pokračuje v ukázkách děl regionálních umělců,¹³⁹ ve fotografických výstavách a také ve výstavách směřovaných dětem. Mezi projekty pro děti nalezneme ale např. i výstavu Olgy Čechové *Ilustrace dětské knihy* (1984), což svědčí o snaze vytvářet kvalitní program i v těchto polohách. Olga Čechová patřila do neoficiální umělecké scény, neboť byla manželkou Čestmíra Kafky, který byl stávajícímu režimu zvláště nepohodlný. Byla členkou skupiny Trasa a souběžně se vedle své volné tvorby věnovala právě ilustracím.

Galerie Letohrádek Ostrov ale především přispěla na kulturní scéně systematickým vkládáním výstav neoficiálních umělců do svého programu. Díky neinformovanosti místních kulturních orgánů zde byly schváleny výstavy, které by v pražském prostředí neuspěly. Na rozdíl od Galerie 55 se ale celý proces neobešel bez cenzurních zásahů do textů v katalozích¹⁴⁰ a v případě výstavy Olbrama Zoubka ani bez perzekucí odpovědných zaměstnanců. Situaci ale napomohl fakt, že se těchto problematických výstav nadřízení zpravidla nezúčastňovali. Vysoká návštěvnost vernisáží podpořená zvláště lidmi příjíždějícími z Prahy (někdy se jednalo i o celé autobusy směřující na vernisáž)¹⁴¹ sice neunikla místní SNB, ale zpravidla u ní nevyvolala žádnou větší reakci.¹⁴²

Výstavní program

Výstavní program byl již z povahy této galerie pestrý, ať už bychom ho dělili podle jednotlivých výtvarných technik, médií, ale i podle kvality. Tato kapitola se zabývá výběrem výstav, které byly pro neoficiální uměleckou scénu důležité; záměrem je podat spíše rámcovou charakteristiku této části programu než úplný výčet.

¹³⁹ Status regionální umělec se ale nevylučuje se statusem neoficiální umělec.

¹⁴⁰ Katalogy pořizované k výstavám v Galerii 55 byly menšího formátu a stěžejní text k výstavě byl vždy do katalogu pouze vložen, takže se mohl v případě problémů vyjmout, což mohlo usnadnit schvalování těchto tiskovin.

¹⁴¹ František Tomík vzpomíná na výstavu Olbrama Zoubka, na kterou byly vypraveny dokonce dva autobusy. TOMÍK 1996, 74.

¹⁴² ČEPELÁKOVÁ 1996, 227.

Monografické výstavy

Řada monografických výstav z tohoto okruhu začíná v roce 1983 výstavou *Jitka Svobodová: Kresby, objekty*. V tomto případě se nejedná o výstavu, jež by nahrazovala omezené výstavní možnosti v Praze, neboť výstava byla připravena především pro Galerii hlavního města v Praze (Staroměstská radnice 2. patro), kde se uskutečnila již v roce 1982. Výstavu můžeme považovat spíše za důležitý článek programu Letohrádku Ostrov, který se tak snažil systematicky navázat na 60. léta. Kresby a objekty Jitky Svobodové pro GHMP připravila Hana Rousová jako první výstavu současného nonkonformního umění od roku 1970. Reprízu výstavy potom nabídla regionálním institucím, z nichž se jí chopil jen ředitel Galerie umění Karlovy Vary Vladimír Přibil. Komisařkou výstavy pro Letohrádek Ostrov se pak stala Zdenka Čepeláková.¹⁴³ GHMP vydala k této příležitosti katalog, který byl společný pro obě výstavy a na němž se podílel Milan Grygar.¹⁴⁴ Zmiňovanou výstavou ale spolupráce Letohrádku Ostrov s Hanou Rousovou neskončila, později uspořádala v této instituci např. výstavu *Motiv okna*, která mimo jiné sleduje podobné zaujetí předmětem či objektem, jako tomu bylo na výstavě Jitky Svobodové.

Výstava představila početný výběr kreseb a objektů Jitky Svobodové z posledních patnácti let; dle katalogu zde bylo vystaveno 53 kreseb z rozmezí let 1967 až 1981, nejednalo se tedy jen o výsek současné autorčiny tvorby, ale o široký přehled. Výstava stejně jako momentální tvorba Jitky Svobodové směřovala k předmětu, věci jako takové. Ústředním bodem vystavených kreseb se stala existence věcí, které existovaly samy o sobě. V kresbách se objevily předměty každodenního užívání (*Přelepená obálka* 1977), ve své osamělosti až anonymní a v prostoru vymezeném papírem neukončené (*Drátěný plot* 1975). Kresby vytvořené obyčejnou tužkou zaplňovaly podklad do různých šedivých odstínů, čímž se kresba vyhýbala kontrastům. Protipólem těchto kreseb se na výstavě staly objekty tvořené drátěnými konstrukcemi, které byly omotané buničinou, čímž autorka dosáhla kreseb v prostoru. V posledních dvou letech před realizací výstavy vytvořila Jitka Svobodová několik velkých prostorových instalací. Tyto objekty/instalace na rozdíl od kreseb, které se ve velké míře věnovaly lidskou rukou vyrobeným nebo přímo prefabrikovaným předmětům, ztvárňovaly krajinu a přírodní živly (*Strom* 1978).¹⁴⁵

V tom samém roce uspořádali Jana a Jiří Ševčíkovi výstavu sestrám Válovým, čímž obě umělkyně uvedli na uměleckou scénu 80. let. Jednalo se o putovní výstavu, která byla nejprve umístěna v Galerii výtvarného umění v Chebu, následně v Letohrádku Ostrov a

¹⁴³ ROUSOVÁ 2013, 72–73.

¹⁴⁴ ROUSOVÁ 1982.

¹⁴⁵ ROUSOVÁ 1982, nepag.

nakonec v Galerii moderního umění v Roudnici nad Labem. Přestože se nejednalo o výstavu, která by vznikla přímo z iniciativy Letohrádku Ostrov, začíná určovat směr, kterým se galerie v 80. letech bude ubírat.

Další monografickou výstavou, která se věnovala umělcům neoficiální sféry, byla *Grafika* Adrieny Šimotové (1983). Vzhledem k zaměření galerie zapadala tato výstava do celkového programu instituce, jehož cílem bylo také seznamovat publikum pomocí monografických výstav s významnými současnými českými grafiky 20. století. Adriana Šimotová zde vystavila soubor grafických listů z let 1966–1982, v němž se podobně jako v celém jejím díle objevuje napříč různými formami téma člověka. Na výstavě bylo možné rozlišit dvě polohy. V první se odráží gesta každodenních lidských úkonů, v druhé je zřetelně přítomný čas – vynoření a opětovné mizení člověka, který po sobě zanechává svůj otisk.¹⁴⁶ „Stopa dotyku je setkáním s událostí už minulou, svědectvím zániku, v mezní situaci až setkáním se smrtí a zároveň překročením jejího limitu a otevřením se do jiné dimenze.“¹⁴⁷

Na výstavní program z 60. let zjevně navázala galerie v případě výstavy Vladimíra Boudníka. Jeho první posmrtná výstava se konala právě v Letohrádku Ostrov v roce 1969. V roce 1984 se k němu galerie vrací jako ke grafikovi, kterého nechce kvůli svému zaměření opominout. Přestože byl Vladimír Boudník v normalizačních letech po smrti, dostalo jeho dílo (v podobě samostatné výstavy) prostor pouze v regionálních galeriích. Jeho práce tak putovaly po galeriích, jež podporovaly neoficiální umění, např. výstava v Letohrádku Ostrov byla připravena ve spolupráci s Domem umění města Brna (Kabinet grafiky). Výstava k Boudníkovým nedožitým šedesátinám si dala za cíl představit jeho tvorbu (především kresby a grafiku) bez mýtů, kterými byla jeho osoba obklopena a které mnohdy vytvářely mylnou představu o jeho tvorbě. Zvláště v kontextu české grafiky jsou jeho objevy a experimenty podstatné i pro její další vývoj. U této příležitosti byly také poprvé vystaveny Boudníkovy poválečné práce z druhé poloviny 40. let (z období jeho studia na Státní grafické škole), které tvoří dosud neprezentovanou spojnici mezi osobními válečnými zážitky a pozdější známou uměleckou tvorbou. Výstava představovala průřez Boudníkovou grafickou tvorbou; ke katalogu byla také přiložena skládačka s obrazovou dokumentací Boudníkovy pouliční akce.¹⁴⁸

Další důležitou událostí byla retrospektiva Stanislava Kolíbala *Kresby a ilustrace*, kterou uspořádala v roce 1985 Hana Rousová. Podstatná byla nejen pro galerii, ale především pro autora, neboť se jednalo o jeho první výstavu od roku 1970 u nás. „Jednou ze skutečně

¹⁴⁶ ČEPELÁKOVÁ 1983a, nepag.

¹⁴⁷ HLAVÁČKOVÁ 1983, nepag.

¹⁴⁸ VALOCH 1984, nepag.

mimořádných událostí loňského podzimu byla výstava Stanislava Kolíbala v Ostrově nad Ohří. Bohužel mimořádných, protože takových závažných a pečlivě připravených bilancí by u protagonistů Kolíbalovy generace bylo třeba jako soli.¹⁴⁹ Kolíbal byl první vystavující, který svou uměleckou instalací reagoval přímo na prostor galerie v Ostrově a který ho skrze svou tvorbu patřičně zhodnotil. Přestože se výstava jmenovala *Kresby a ilustrace*, byl prostor galerie zaplněn také objekty, nebo spíše Kolíbalem mnohoznačně pojednanými prostory a prostorovými kresbami (např. z nití). Expozici také doplňovaly Kolíbalovy knižní ilustrace, jako např. k povídkám Josefa Čapka nebo Jamese Joyce.¹⁵⁰

O rok později prostor letohrádku hodnotně využil k instalaci své výstavy také Olbram Zoubek [3]. Vystavil zde několik desítek sochařských děl vytvořených od roku 1958 až po současnost (1986). Např. jeho *Ifigenie* z roku 1986 vévodila velké centrální hale letohrádku. Olbram Zoubek na rozdíl od Stanislava Kolíbala měl v průběhu 80. let samostatných výstav několik, přesto byl pro něj rok 1986 rekapitulační, neboť se uskutečnily hned tři jeho výstavy: v Atriu na Žižkově, v Galerii Josefa Matičky v Litomyšli¹⁵¹ a v Letohrádku Ostrov. Poslední zmíněná výstava byla podle slov Olbrama Zoubka „dosud největší a asi i nejlepší“.¹⁵² V tvorbě Olbrama Zoubka, stejně jako tedy na těchto výstavách, se stala figura hlavním tématem.

Do historie Letohrádku Ostrov se výstava zapsala převážně kvůli problémům s vyššími orgány, které vyvolala. Dílo Olbrama Zoubka patří spíše mezi klasicky orientované, jeho formální stránka nemusela být tedy důvodem k zakázání výstavy.¹⁵³ Také sám autor hodnotil v této době svá díla jako velice tradiční. „Dělám figury a vlastně jsem nikdy nepocítil potřebu dělat něco jiného. Většinou mě počítají k modernímu proudu, ale jsem vlastně skoro úplně tradiční. Modeluji sochy z hlíny, jako se dělaly odedávna. I náměty jsou tradiční.“¹⁵⁴ Zoubkova ustálená výtvarná forma ale mohla být také předmětem kritiky jeho děl a posléze také výstavy ze strany neoficiální umělecké scény. „(...) procházejíce výstavou, setkáváme se po chvíli s nadčasovostí jako se starou známou. Motiv ‚nakročení‘, vytržení z přirozeného postoje je v podstatě, jak se mi zdá, geniální výrazový motiv. (...) Když je však stejný motiv užít vícekrát, stává se konstantou v živé události a ztrácí na síle působení.“¹⁵⁵ Přesto ale výstava způsobila minimálně odvolání Zdenky Čepelákové z jejího místa v Letohrádku Ostrov, která zde sice figurovala již jen jako „pracující důchodkyně“ a vedoucím této

¹⁴⁹ PEČINKOVÁ 1986, nepag.

¹⁵⁰ ROUSOVÁ 1985, nepag.

¹⁵¹ Na této výstavě vystavovali také Václav Boštík, Zdeněk Palcr a Stanislav Podhrázký.

¹⁵² ZOUBEK 1987, nepag.

¹⁵³ KLIMEŠOVÁ 2001, 405.

¹⁵⁴ ZOUBEK 1987, nepag.

¹⁵⁵ [vňk] 1987, nepag.

pobočky byl Vladimír Vízdal, ale následný program galerie to znatelně ovlivnilo.¹⁵⁶ Důvodem odsunu Olbrama Zoubka do neoficiální umělecké sféry byly především jeho morální postoje a také příbuznost s Janem Palachem, ostatně to byl také Olbram Zoubek, kdo sejmul Palachovi posmrtnou masku. Přesto ale v 80. letech proběhlo několik jeho výstav bez problémů. V Letohrádku Ostrov se tedy musel najít nějaký „žalobce“, který zřejmě reagoval na velkou návštěvnost zvláště z Prahy.¹⁵⁷

S nástupem nové ředitelky Boženy Vachudové do Galerie umění Karlovy Vary (1988) se Zdenka Čepeláková vrací do Letohrádku Ostrov. V těchto letech se podařilo ještě uskutečnit několik výstav neoficiální umělecké scény. Výstavu Adély Matasové *Reliéfy* (1988) připravila Marcela Pánková a podobně jako jiné výstavy v Letohrádku Ostrov putovala ještě dál – nyní do Městského kulturního střediska v Sokolově. Byly zde zastoupeny autorčiny kresby z 60. let, jádrem výstavy byly ale plastiky a reliéfy z posledních tří let, neboť v této době začala Adéla Matasová nově používat především papírovou hmotu pro různá prostorová řešení.¹⁵⁸ V témže roce proběhla ještě výstava Vladimíra Preclíka *Sochařské dílo*, kterou připravil Igor Zhoř.

Nové kresby – Výběr přírůstků 1973–1983 (1983/1984)

Tato přehlídka patří mezi výstavy, které postupně prezentovaly sbírky Letohrádku Ostrov. Pro neoficiální uměleckou scénu z tohoto cyklu byla významná zvláště tato výstava, protože mezi jinými prezentovala i díla neoficiálních umělců, což zároveň vypovídá i o tom, že se zde dařilo mezi akvizice zařadit i neoficiální umění.

Sbírkový fond, ze kterého čerpá tato výstava, získal Letohrádek z několika zdrojů. Od roku 1973 narůstal převody z Ministerstva kultury. Ministerstvo přerozdělovalo centrálně shromažďovaná umělecká díla především do regionálních galerií. Z velké části se jednalo o díla odkoupená z tzv. „úkolových akcí“, které vyhlášoval Svaz výtvarných umělců a které byly v naprostém souladu s oficiálním uměním. Dále ministerstvo odkupovalo i díla studentů vysokých uměleckých škol. V takto získaném rozsáhlém fondu se ale objevila i grafická díla neoficiálních umělců; důvodem mohla být i menší pozornost věnovaná grafickým dílům. „Česká grafika sedmé a osmé dekády byla velice rozmanitá, mnohostrunná; co tehdy nebylo možno z ‚ideových hledisek‘ vyjádřit malbou nebo sochou, se velice často převtělilo do svérázné, specificky působící řeči grafických technik.“¹⁵⁹ V roce 1977 byl fond rozšířen o

¹⁵⁶ ČEPELÁKOVÁ 2011, nepag.

¹⁵⁷ ČEPELÁKOVÁ 1996, 227.

¹⁵⁸ PÁNKOVÁ 1988, nepag.

¹⁵⁹ VACHUDOVÁ 2011, nepag.

grafiky z Galerie umění Karlovy Vary výměnou za nepočetné malby a sochy z Letohrádku Ostrov. V této sbírce sice převažovala díla z 50. let v duchu oficiální umělecké ideologie, mezi nimi se ale také našla díla meziválečné avantgardy (např. od Rudolfa Kremličky, Josefa Čapka nebo Františka Tichého) nebo z 60. let od umělců jako Adolfa Hoffmeistra, Čestmíra Kafky a Josefa Istlera. Od roku 1966 vedla v Letohrádku Ostrov Zdenka Čepeláková také samostatnou akviziční činnost. Nejplodnější období v tomto směru bylo od konce 70. let až po celá 80. léta. Zdenka Čepeláková systematicky doplňovala sbírku o grafická díla a kresby celého 20. století a nevynechala ani neoficiální umělce ze své současnosti.¹⁶⁰

Výstava *Nové kresby* mapovala sběratelskou etapu mezi lety 1973 a 1983 a představila nejhodnotnější díla z tohoto fondu, který čítal 520 děl. Výběr děl měl také reprezentovat pokud možno všechny etapy z 20. století zastoupené v této sbírce. Nejstaršími díly na výstavě byly kresby od Bedřicha Feigla (Dům u řeky 1904 a Ulice 1907) a Jana Zrzavého (Dáma v závoji 1915). Dále zde byla ukázka kresby z pozdní fáze kubistického období 20. a 30. let (Emil Filla) a z 20. let ještě díla Otakara Kubína, Williho Nowaka nebo Rudolfa Kremličky. Ze 30. let ale bylo ve sbírce uměleckých děl již méně, přesto byla na výstavě zastoupena např. díly Toyen, Josefa Šímy, Františka Muziky, Václava Rabase, Emila Filly a Františka Janouška. Velký a kvalitní soubor kreseb ze 40. let z tohoto fondu představila na výstavě díla členů Skupiny 42 a Sedm v říjnu. Na výstavě se kupodivu podařilo potlačit oficiální uměleckou tvorbu 50. let. Bohužel zde však nebyla adekvátně zastoupena díla z 60. let (František Gross, Jan Smetana, Jaroslav Vožniak).¹⁶¹

Současní neoficiální umělci byli prezentováni kresbami ze 70. a 80. let. „Závěr výstavy může být jen stručným průřezem současné tvorby, jejích hlavních tendencí, bez ohledu na generační příslušnost autorů.“¹⁶² Zdenka Čepeláková dělí toto období v katalogu na několik tematických oblastí. Námětem se stává lidský osud ve vztahu k plynutí času (Jitka Válková, Jiří Sozanský) nebo naopak svět každodenních předmětů (Jitka Svobodová, Petr Pavlík). U Aleše Lamra se objevují „do barevných plošek rozložené příběhy“. Přírodní živly převyšující člověka jsou tématem Zbyška Siona, jehož opakem je Milan Grygar s přesně rýsovanými kresbami či partiturami. Vedle těchto rozdílných osobností je ze současného umění zastoupena skupinou umělců také kresba krajiny.¹⁶³

Cílem výstavy bylo představit to nejlepší ze sbírek této galerie a nevynechat ani současné umělce. Osobnosti z neoficiální umělecké scény tak mohly vystavovat vedle sebe

¹⁶⁰ VACHUDOVA 2011, nepag.

¹⁶¹ ČEPELÁKOVÁ 1983b, nepag.

¹⁶² ČEPELÁKOVÁ 1983b, nepag.

¹⁶³ ČEPELÁKOVÁ 1983b, nepag.

vzhledem k formátu výstavy v hojném počtu, i když jen v kresebných pracích. Zejména ale výstava poukazuje na systematické a především úspěšné zařazení těchto umělců do akvizičního programu.

Motiv okna v díle deseti současných českých výtvarných umělců (1983)

Tuto výstavu pro Letohrádek Ostrov připravila Hana Rousová. Je to jediná společná výstava zaměřená na konfrontaci současných neoficiálních umělců, která v Letohrádku v 80. letech proběhla. Umělci konfrontovali svou tvorbu skrze společné téma či motiv: okno. Hana Rousová toto téma zvolila jednak proto, že okno se svými byť metaforickými významy považovala za aktuální téma, a jednak proto, že se tento motiv během 70. let a na počátku let 80. objevoval v současné umělecké tvorbě častěji než dřív, bez ohledu na generační vrstvu nebo výtvarné médium. Dle úvodu v katalogu¹⁶⁴ k výstavě okno vybízí k mnoha uchopením a ztvárněním: stává se metaforou hranice mezi dvěma světy, dvěma lidmi apod. nebo naopak může být bráno jako elementární geometrický tvar evokující řád a přesné vymezení. Okno ale především otevírá nový pohled na svět, otevírá novou perspektivu, skrze kterou může člověk pohlížet sám na sebe a určovat svou identitu. Motiv otevírání či průniku se na výstavě odrazil zvláště ve fotografických dílech, která okno přivádí k fenoménu světla. Dalším hlediskem, z něhož lze na tento motiv pohlížet, je jeho předmětnost. „Určujícím činitelem je tu vztah k předmětnosti jako takové, protože okno zůstává především jedním z nesčetných předmětů, které nás obklopují.“¹⁶⁵ Výstava není tedy jen shromážděním umělců, kteří čerpají inspiraci ze stejného tématu, ale spíše je průřezem současných myšlenkových i uměleckých přístupů. Průřez je pak „demonstrován“ různými vztahy k motivu, který se v současné umělecké tvorbě hojně vyskytuje. Pro některé z vystavujících umělců se jedná o dlouhodobé téma, jež je ve středu jejich umělecké práce. Pro jiné je to jen etapa tvorby, která se k tomuto motivu vztahuje nebo vztahovala dříve. Každý z vystavujících je zde zastoupen několika díly, nelze tedy usuzovat, že jde pouze o „náhodu nebo odbočku“ v jejich tvorbě. Hana Rousová se na této výstavě snažila postihnout určitý hojně se v současném umění objevující fenomén. Přestože tento fenomén můžeme z dnešního pohledu vnímat méně naléhavěji, poukázala tato výstava především na směřování umělecké scény k objektu. Umělecké přístupy k objektu jako takovému pak nově ztvárňují vztah člověka ke světu. „Skutečnost, že ve středu pozornosti širokého publika se na počátku osmdesátých let ocitl právě objekt, vyplývá ze dvou krátce po sobě následujících výstav. Jedna byla věnována židli, druhá oknu.“¹⁶⁶ Výstava Židle, kterou

¹⁶⁴ ROUSOVÁ 1983, nepag.

¹⁶⁵ ROUSOVÁ 1983, nepag.

¹⁶⁶ SRP 2007, 472.

uspořádalo pražské Uměleckoprůmyslové muzeum v roce 1982, znázorňovala spíše uchopení tohoto předmětu napříč historií, vystavovala zde např. ale i Magdalena Jetelová, jejíž monumentální židle uváděla celou výstavu.

Motiv okna je jednou z prvních kurátorských výstav v českém prostředí, které sledují jedno téma skrze umělce vybrané bez ohledu na generační zařazení a především bez ohledu na jejich techniku. Motiv okna se pak na této výstavě objevil v kresbě a malbě, kolážích, objektech a instalacích.¹⁶⁷ Zvláště průlomová byla tato výstava především díky propojení výtvarného umění a fotografie. Z fotografů zde byl zastoupen Jan Svoboda; Magdalena Jetelová aplikovala do svých objektů fotografie Jana Reicha, takže k propojení došlo i v rámci jedné instalace. Dále zde byly vystaveny fotografie environmentu *Panika*, který realizoval Jiří Sozanský (spoluautorem je Jiří Novák) v Mostě. Tyto fotografie vytvořil Jiří Putta, ale na výstavě především prezentují Sozanského akci. Tím alespoň přeneseně rozšiřují záběr výstavy o médium environmentu. Konceptuální přístup k tvorbě výstav a tím i pořádání tematických přehlídek na místo vystavování podle žánrů či technik se v případě fotografie objevuje již od druhé poloviny 70. let.¹⁶⁸ Celou výstavu uzavírá Ivan Kafka výtvarným zpracováním obálky katalogu, na které je použita jeho fotografie okna a z přední části v něm prostřížený symbolický okenní otvor, ze zadní strany je okno zavřené.¹⁶⁹ Katalog je ještě nosičem dalšího žánru, který doplňuje koncept této výstavy, a to básní a prozaických úryvků vztahujících se k motivu okna (např. od Jaroslava Seiferta, Jiřího Wolкера, Paula Éluarda a dalších), což poukazuje na snahu uchopit téma z co nejvíce možných úhlů pohledu.

Galerie Letohrádek je mezi ostatními výjimečná zvláště svým prostorem, kde se nachází. Barokní letohrádek s několika sály umožňoval rozsáhlé výstavy v důstojném prostoru, čímž se liší od alternativních míst neoficiální umělecké scény, jako byla různá předsálí apod. Zvláště umělci poválečné generace zde nemuseli prezentovat jen výsek své současné tvorby, jako tomu bylo např. v Galerii 55. Jejich výstavy měly spíše charakter retrospektivy, která byla po výstavní pauze 70. let obzvláště důležitá. Mezi vystavujícími se v menší míře prosadila i mladší generace. Galerie Letohrádek dále přispěla nonkonformní umělecké scéně akvizicemi z jejich řad a také jejich prezentací. Přestože program této galerie v 80. letech střídal náročné výstavy s méně náročnými a závažnými a nevěnoval se pouze neoficiálnímu umění, nalezneme v něm jen minimum tzv. kompenzačních výstav. Díky

¹⁶⁷ SRP 2007, 474.

¹⁶⁸ DUFEK 2007, 779.

¹⁶⁹ ROUSOVÁ 1983, nepag.

vedení Zdenky Čepelákové se tato instituce snažila udržet kvalitu ve všech polohách svého výstavního programu.

4.2.2 Galerie ve věži (Mělník) [4]

Galerie ve věži byla založena v polovině 60. let¹⁷⁰ z iniciativy malíře a grafika Vladimíra Veselého, který ji vedl dalších více než dvacet pět let. V 90. letech galerie ukončila svou činnost, v roce 1994 však byla obnovena. Galerie tentokrát přešla do soukromých rukou a výstavní program zde byl zahájen pod vedením fotografa Stanislava Špouly.¹⁷¹ V dnešní době (od roku 2013) provoz galerie zajišťuje Městské kulturní centrum o.p.s.¹⁷²

Galerie ve věži byla umístěna v Pražské bráně, která byla původně součástí dnes již nestojících hradeb. Brána, jež uzavírala východní okraj starého města, byla postavena kolem roku 1500. Skrze dvoupatrovou věž vede průjezd ohraničený hrotitými portály.¹⁷³ Během působnosti Vladimíra Veselého galerie využívala čtyři podlaží o přibližné velikosti 5 x 5 m, skrz které středem procházelo závaží orloje. Prostor byl členěn ještě trámy a dřevěným schodištěm, které propojovalo jednotlivá podlaží. Komplikovaný prostor věže možná nebyl ideální výstavní sál, Vladimír Veselý ale specifickou atmosféru budovy považoval za výhodu. Interiéry brány zřejmě nebyly v ideálním stavu, když se naskytla Vladimírovi Veselému příležitost zahájit zde galerijní provoz, v začátku ale prostory podstoupily alespoň nutné opravy. Vznik galerie inicioval Vladimír Veselý a o její provoz se staral ve volném čase, aniž by byl zaměstnancem mělnického Kulturního domu, pod který galerie spadala. Nebylo to nic neobvyklého, galerie zaměřující se na neoficiální umění v této době vznikaly především z dobrovolnické iniciativy. Nevelká finanční podpora na vznik galerie umožnila jen základní úpravy, na druhou stranu ale Kulturní dům hradil katalogy, které vycházely k výstavám. Produkci jednotlivých výstav si ale již museli zajistit sami vystavující.¹⁷⁴

Malíř a grafik Vladimír Veselý (1931) se narodil v Hradci Králové, vystudoval Střední uměleckoprůmyslovou školu v Jablonci nad Nisou, odkud pak odešel na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou do ateliéru Antonína Strnadela (1950–1956). Během studií působil ve Státním nakladatelství dětské knihy a posléze pracoval jako výtvarný redaktor časopisu Stadion. Poté vyučoval v Mělníce na gymnáziu a také zde v roce 1970 založil Lidovou školu

¹⁷⁰ Její zakladatel Vladimír Veselý uvádí až rok 1967 (VESELÝ 1995, 175.). Informační systém abART (<http://abart-full.artarchiv.cz/>) datuje vznik galerie 1965, Jiří Tichý polovinou 60. let (TICHÝ 1994, 15.).

¹⁷¹ VESELÝ 1995, 177.

¹⁷² <http://www.mekuc.cz/misto/galerie-ve-vezi/>, vyhledáno 26. 5. 2016.

¹⁷³ POCHE 1978, 366.

¹⁷⁴ VESELÝ 1995, 175.

umění.¹⁷⁵ Vladimír Veselý měl skrze své studium kontakty na pražskou neoficiální uměleckou scénu, ale díky svému působení v Mělníce se orientoval i v lokální umělecké situaci, což ovlivnilo také jeho výstavní koncepci.

Výstavní program

Galerie ve věži neměla předem vytyčený jasný výstavní plán, podle kterého by byli zváni vystavující. Okruh kolem galerie se tvořil spíše postupně, a to na bázi přátelských vztahů. První výstavy tvořili výtvarníci z okruhu Veselého přátel a spolužáků, kteří přiváděli do galerie další umělce a návštěvníky. Galerie nebyla profesionální institucí natolik, aby byla pod větším dohledem vyšších orgánů, proto zde nemusely být do programu zařazovány tzv. kompenzační výstavy. Na druhou stranu se zde ale osobnosti neoficiální umělecké scény střídaly s autory méně známými, kteří byli pro režim v rámci možností přijatelní. Vladimír Veselý se snažil z galerie vytvořit také centrum setkávání nad jinými uměleckými žánry, proto sem zval hudebníky, básníky i herce (např. z Divadla S. K. Neumanna na Palmovce), a to nejen v rámci doprovodného programu k vernisážím.

Pro neoficiální uměleckou scénu získala Galerie ve věži na významu především v normalizačních letech, kdy zde hostila umělce, kteří v Praze vystavovat nemohli a za nimiž se sem z Prahy dojíždělo. V 60. letech galerie měla předně lokální (přátelský) význam, nebudila tedy pozornost natolik, aby pak byla v 70. letech zakázána. Stala se tak jedním z mála míst, jež mohla česká neoficiální umělecká scéna využívat již během 70. let. V normalizačním období se však problémy některým výstavám nevyhnuly. Ty vyvolával především ředitel Středočeské galerie v souvislosti s jejich ideologickým vyzněním. „Pamatuji, jak jsme před kolektivní výstavou v Mělníce v roce 1985 na vedení tehdejší Středočeské galerie museli ‚odpřísáhnout‘, že nevystavíme nic abstraktního, protistátního či jinotajného, neřkuli nadreálného, protože její ředitel vydával vyjádření ke všem výstavám ve Středočeském kraji. Přesto to byl právě Mělník, který dával také možnost vystavovat autorům, kteří by v Praze neprošli.“¹⁷⁶ Pobouření vyvolal např. malý happening Eugena Brikciuse. Výstava 24 žáků Antonína Strnadela byla také riskantní, neboť mezi jeho žáky patřily pro režim problematické umělkyně jako Alena Kučerová či Eva Bednářová.¹⁷⁷ Přesto zde ale v 70. letech vystavovala např. Olga Čechová, Olga Karlíková, Svatopluk Klimeš, Jaroslava Severová nebo Rudolf Němec. Němcova výstava v roce 1977, kterou zahajoval a

¹⁷⁵ MALÁ 2005, 302.

¹⁷⁶ KROUPA 1991, 14.

¹⁷⁷ VESELÝ 1995, 176.

katalogem doplnil Josef Kroutvor, se stala až jakousi „malou opoziční demonstrací“.¹⁷⁸ V některých kritických momentech se galerie snažila aktivně politicky angažovat. V roce 1968 se zde uskutečnila výstava jako protest proti ruské okupaci nebo v roce 1989 zde vystavovali studenti AVU během sametové revoluce, což byla také příležitost pro podepsání *Několika slov*.¹⁷⁹

V 80. letech již byla mělnická galerie v neoficiální umělecké sféře zavedena jako místo, kde se mohou konat výstavy nonkonformních umělců, a bylo zvykem sem dojíždět na vernisáže také z Prahy. Program v 80. letech navázal na předešlé desetiletí a z významnějších projektů zde byla uvedena např. výstava devíti umělkyní s názvem *9 žen* nebo zmiňovaná konfrontace 24 žáků Antonína Strnadela. Tyto dvě společné výstavy ale nebyly v Mělnice ojedinělé, neboť Vladimír Veselý zde také pořádal tzv. *Mělnické salony*, což byly konfrontační výstavy umělců z okruhu jeho přátel a spolužáků. První tři se uskutečnily do roku 1972, čtvrtý v roce 1990 byl spíše připomenutím a ohlédnutím se za jejich tradicí a vystavovalo zde podobné spektrum umělců doplněné o nové tváře.¹⁸⁰ Během 80. let ale galerie hostila také řadu dalších neoficiálních umělců, kteří zde mohli uspořádat svou monografickou výstavu.

9 žen: (1981)

Věra Janoušková, Magdalena Jetelová, Ellen Jilemnická, Adéla Matasová, Petra Orišková, Jaroslava Pešicová, Hana Purkrábková, Jaroslava Severová, Dana Vachtová

Výčet umělkyní zastoupených na této výstavě není náhodný ani sestavený pouze k příležitosti této výstavy. Tvoří jej skupina výtvarnic, které pojí přátelské vztahy a které se nad svou prací v Praze pravidelně scházely již několik let před výstavou. Tuto společnost tvoří pouze ženy výtvarnice, ale podle Květy Křížové, která výstavu připravila, nejde zdaleka o klub „feministek“, spíše možnost výměny zkušeností v umělecké práci v ryze ženském kolektivu. Přestože jde o seskupení sestavené na bázi přátelských vztahů a ne o „objektivní“ kurátorský výběr, snažila se Květa Křížová na výstavu shromáždit výtvarnice tak, aby zastupovaly celou škálu naší současné ženské tvorby. Jedná se ale spíše o vzorek než o výčet, který je omezený mimo jiné prostorem Pražské brány. Umělkyně nespojuje ani stejná generační příslušnost, ani zaměření, neboť výstava shromáždila jak volné, tak užitě umění (např. Dana Vachtová). Široké pole takto nastaveného tématu potvrzuje další výstava

¹⁷⁸ TICHÝ 1994, 15.

¹⁷⁹ VESELÝ 1995, 177.

¹⁸⁰ VESELÝ 1995, 176–177.

umělkyně, která se následující rok uskutečnila znovu pod vedením Květy Křížové v Městském kulturním středisku v Dobříši. Počet výtvarnic byl rozšířen o dalších šest, např. o Alenu Kučerovou, Miroslavu Zychovou nebo Kateřinu Černou.

Cílem výstavy není definovat charakteristické rysy „ženských“ uměleckých děl, naopak Květa Křížová odmítá myšlenku, že by díla spojovalo něco příznačně ženského, neboť jsou zde vedle děl „vyznačujících se sklonem ke hře, lyrice a citu“ také díla „vysloveně dramaticky expresivní“, díla, v nichž „hraje mnohdy silnou roli rozumová úvaha a formový experiment“, a díla pracující nejen s „křehkým, ale i surovým, nejjedenou těžko zpracovatelným materiálem“. Výsledkem by tedy měl být vzorek ze situace současného umění.¹⁸¹

Spolu s navazující výstavou v Dobříši se jedná co do genderového vymezení o ojedinělý výstavní projekt v našem prostředí, čehož si všímá i oficiální tisk: „Nestává se často, aby se ženy-výtvarnice sešly a společně vystavovaly, a když, ne v tak hojném počtu.“¹⁸²

24 žáků školy profesora Antonína Strnadela (1982)

Výstavu, na které se shromáždilo přes dvě desítky absolventů ateliéru Antonína Strnadela¹⁸³, připravil Vladimír Veselý, který také tímto ateliérem prošel. Tato výstava není konfrontační generační přehlídkou, přestože řada vystavujících byla spolužáky, ale spíše sledováním výtvarného vývoje, který každý z umělců podnikl od svých studií. Umělce spojuje osobnost ilustrátora a grafika Antonína Strnadela (1910–1975), s níž se každý nich setkal, ale každého také ovlivnila do jiné míry. Na výstavě se proto shromáždila nejen díla grafická a ilustrátorská, ale také malby nebo keramika; nejedná se tedy o přehlídku umělců tvořících ve stejném výtvarném médiu, ale umělců vycházejících ze stejného bodu.¹⁸⁴

Vystavující umělci patří do starší generace, která je zde ale zastoupena ve velkém rozpětí (roky narození vystavujících se pohybují od roku 1916 do 1939), nemůžeme zde tedy hledat jednotné generační směřování, ale v rámci generací vymezených v této práci jde o starší vrstvu na scéně již etablovaných umělců, některých pro režim problematických. Např. kvůli účasti Evy Bednářové, Aleny Kučerové a dalších nebylo ještě hodinu před vernisáží jisté, zda se vůbec uskuteční.¹⁸⁵ Ateliérem Antonína Strnadela prošlo mnoho umělců, kteří se

¹⁸¹ KŘÍŽOVÁ 1981, nepag.

¹⁸² Patnáct výtvarnic 1982.

¹⁸³ Antonín Strnadel vedl ateliér pro užitou grafiku na Vysoké škole umělecko průmyslové mezi lety 1945–1968.

¹⁸⁴ KUDRNA 1982, nepag.

¹⁸⁵ VESELÝ 1995, 176.

dnes řadí k předním českým výtvarníkům, ale ne všichni se výstavy účastnili.¹⁸⁶ Přestože se text v katalogu snaží postihnout, jakým směrem se který umělec začal ubírat a jednotlivé směry kategorizovat, mělo mít setkání v Galerii ve věži zřejmě spíše vzpomínkový charakter jednak na osobnost Antonína Strnadela, jednak také na studentská léta.¹⁸⁷

Marie Blaboliová, Anežka Kovalová, Miroslava Zychová (1983)

Tuto výstavu textem v katalogu doplnila Marcela Pánková, podle níž spojuje tyto tři umělkyně hlavně vyzrálý vývoj jejich tvorby a programové vyhýbání se figurálním námětům, čímž se vymezují současným převažujícím tendencím. Všechny tři se zabývají grafikou a na uměleckou scénu vstoupily již dříve, přesto je ale třeba si je připomenout, což bylo cílem této výstavy – umělkyně narozené ve 40. letech neměly možnost se na umělecké scéně prosadit již během 60. let, ale ani nepatří ještě mezi novou nastupující generaci, která se brzy začne společně objevovat ve výstavních síních.¹⁸⁸

Ze samostatných vystavujících je třeba zmínit Adélu Matasovou, pro niž byla výstava v Galerii ve věži možností představit se na umělecké scéně po dlouhé době, neboť měla poslední autorskou výstavu před téměř deseti lety (1971 Letohrádek Ostrov, 1972 Galerie Fronta v Praze). Právě v mělnické galerii představila ve své komplexnosti práce z této výstavní proluky. Její výtvarný posun za toto období zpracoval v katalogu¹⁸⁹ k výstavě Jan Kříž, který spolupracoval i na její výstavě v Letohrádku Ostrov v roce 1971.

Galerie ve věži se od svého počátku stala místem pro lokální setkávání přátel a umělců kolem Vladimíra Veselého. Do povědomí neoficiální umělecké scény vstoupila již v prvních letech normalizace, kdy hostila umělce, kteří v Praze vystavovat nemohli, čímž se rozšířilo jádro této galerie o nové kontakty. V 80. letech se zde uskutečnilo několik společných výstav, které se i přes počet zúčastněných umělců podařilo nainstalovat do středověké věže. Zvláště na tyto specifické prostory, které utvářely charakter i atmosféru galerie, vzpomínají rádi lidé z jejího okolí,¹⁹⁰ pro něž se stala zásluhou Vladimíra Veselého na minimálně 25 let centrem kulturního, nejen výstavního, dění.

¹⁸⁶ Vladimír Veselý oslovil více umělců, než bylo zastoupeno na výstavě, ale není známo, jestli tomu předcházela nějaký užší výběr.

¹⁸⁷ KUDRNA 1982, nepag.

¹⁸⁸ PÁNKOVÁ 1983, nepag.

¹⁸⁹ KŘÍŽ 1982, nepag.

¹⁹⁰ „Kdo zná tradici mělnických výstav ve věži a interiér výstavního prostoru s třemi patry, trámy a obrannými okénky v hloubce zdi, bude rozhodně za to, aby se v koncipovaných výstavách pokračovalo.“ KROUPA 1991, 14.

4.2.3 Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou, Dům kultury ROH, Malá scéna (České Budějovice)

Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou

Alšova Jihočeská galerie (AJG) v Hluboké nad Vltavou byla založena jako krajská galerie v roce 1953. Jako sbírkotvorná galerie soustředovala svoji činnost na prezentaci sbírek a s nimi spojené tematické výstavy a jako krajská galerie se věnovala regionálním jihočeským autorům.¹⁹¹ S příchodem Vlastimila Tetivy v roce 1977 a také s postupným uvolňováním politické situace se do sbírek, a tedy i na výstavy začali dostávat neoficiální umělci. Galerie díky rozsáhlým výstavním prostorům pořádala velké přehlídky zaměřené na téma, techniku či období, které se snažila v úplnosti obsáhnout. Tato galerie se nezaměřovala systematicky na nonkonformní umění, je ale zařazena vedle těchto galerií, neboť se skrze ni dostalo podpory neoficiálním umělcům na rovině akvizic a zařazování do velkých uměleckých přehlídek. Tato strategie byla ale efektivní jen do jisté míry, protože se také neobešla bez problémů.¹⁹²

Situaci v AJG mimo jiné ovlivnil Vlastimil Tetiva (1951), který do galerie přišel v roce 1977 a jako kurátor zde působil až do roku 2014. Tetiva rozděluje normalizační období v AJG na dvě etapy. První polovina 70. let byla spíše „konsolidační“, zatímco v 80. letech a zvláště v jejich druhé polovině docházelo i z hlediska galerie k částečnému uvolňování.¹⁹³ Od konce 60. let galerie pořádala velké tematické výstavy jako *Česká krajina* (1969) nebo *Český portrét* (1971), zapojení neoficiálních umělců ale bylo minimální. Výstava z roku 1977, mapující přírůstky do galerie ze 70. let, již naznačuje snahy zařadit nonkonformní umělce také do akvizic, jejich počet je ale zatím zanedbatelný. Galerie se orientuje především na výstavy staršího umění (*Český realismus*) nebo na české umění do roku 1945. Tyto výstavy jsou prokládány oficiálními prorežimními přehlídkami.

V 80. letech se významných tematických přehlídek uskutečnilo pět. U výstav *České malířství a sochařství 1900–1980* (1981) a *Česká krajina* (1983) je patrná první snaha zařadit do celkového obrazu českého umění také současné umělce, a to i neoficiální. Na první výstavu byl zařazen např. Jiří John, Ivan Ouhel, Jiří Sozanský, Jaroslav Vožniak, Jiří Balcar nebo Stanislav Podhrázský. *Česká krajina* se zaměřovala především na starší umělce, proto byla z hlediska současné neoficiální scény již slabší. Z pohledu neoficiálního umění byla vrcholem výstava *Česká kresba 20. století ze sbírek Alšovy jihočeské galerie* (1984), kterou

¹⁹¹ TETIVA 2007, 7.

¹⁹² KOBLENC 2014, 7.

¹⁹³ TETIVA 2007, 7.

kurátorsky připravil právě Vlastimil Tětiva. Výstava byla obsáhlým výčtem jednotlivých umělců věnujících se kresbě a díky velkému počtu vystavujících zde mohl být zahrnut i početný celek současných a také nonkonformních umělců. Cílem této výstavy bylo seznámit veřejnost s širokým spektrem české kresby od 90. let 19. století až po současnou nejmladší generaci, kterou zde zastupovali umělci narození ve 40. letech 20. století. K výstavě vyšla rozsáhlá publikace, jejíž snahou bylo zařadit jednotlivé etapy českého umění do souvislostí, tedy představit kontext i nejnovější výtvarné tvorby. V této knize Vlastimil Tětiva staví jednotlivé umělce do vztahu k jiným a pokouší se definovat také současné proudy českého umění, u čehož se mu podařilo vyhnout oficiálnímu umění. Nejstarší generace je zde představena v kontextu tvůrčích skupin; UB 12 zde zastupuje Adriena Šimotová, Oldřich Smutný a Jiří John, Trasu Čestmír Kafka a sestry Válovy. Kresby jako objekty zde ztvárňuje Stanislava Kolíbal, Vladimír Preclík a Bedřich Dlouhý. K této generaci se řadí ještě Stanislava Podhrázský a Jaroslav Vožniak. Mladší vrstvu umělců a jejich tvorbu z posledních patnácti let Tětiva charakterizuje jako příklon k předmětnosti a figurálnosti a tendenci podat obraz současného člověka. Z této generace je zde zastoupena čtveřice Aleš Lamr, Jiří Sopko, Jiří Načeradský a Rudolf Němec, kteří v této době společně několikrát vystavovali. Následně jsou vedle sebe řazeni Oldřich Kulhánek a Petra Orišková a další. Ve velkém množství vystavených děl se sice neoficiální umělci téměř ztrácí, pokud se na ně ale divák zaměří, zjistí, že jsou zde zastoupeni vzhledem k dobovému kontextu v překvapivém počtu. Výstava *Česká kresba* ale také především reflektuje akviziční činnost AJG a prosazení neoficiálních umělců do svých sbírek. „Část peněz [na akvizice] byla odčerpána nutnými akvizicemi jihočeských autorů (jenom ale některých), jejichž ‚díla‘ se pravidelně, každý rok, objevovala před zraky členů nákupní komise. Na druhé straně ale byla možnost zakoupit obrazy, kresby, grafiky a plastiky od umělců, kteří byli na ‚indexu‘, a jejichž tvorba teď tvoří stěžejní a kvalitativně vyrovnanou kolekci sedmdesátých a osmdesátých let minulého století.“¹⁹⁴

Podobně rozsáhlou přehlídkou byla výstava *České umění 20. století*, kde počet vystavujících přesáhl tři sta. Poslední výstava tohoto zaměření se uskutečnila v roce 1988 (*České zátiší*), kdy uvolňování celkové situace umožnilo v rámci této výstavy představit jeden aspekt současného umění v ucelené podobě. Na této výstavě se podařilo mezi vystavující zařadit podobný výčet nonkonformních umělců jako na *České kresbě*, pokud ale můžeme posuzovat z recenze Miroslava Lamače, došlo zde k posunu jejich významu v rámci výstavy. „Divák tu nenajde jen ‚klasiku‘ s appendixem současnosti, jak se takové výstavy dělávají. Najde krásné soubory z první poloviny století – od Filly po Karla Černého – , ale i mnoho

¹⁹⁴ TĚTIVA 2007, 7.

obrazů z posledních třiceti let, v nichž už většinou nejde o zátiší v tradičním smyslu, ale spíše o dokumentaci vztahu současného umění k předmětu.¹⁹⁵ Díla současných umělců zde netvořila jen dodatek, ale měla zde opodstatněné místo, neboť se Tetivovi podařilo tématem zátiší propojit českou „klasiku“ se současným uměním.

V 80. letech ale bylo v mnoha případech jedinou možností vytvořit alespoň „appendix“, aby výtvarníci mohli vedle sebe vystavovat v hojnějším počtu či aby mohli vystavovat vůbec. Stejně jako jiné instituce se snažily pomocí různých strategií zapojit nenápadně neoficiální umění do svých výstav, snažila se o to i Alšova jihočeská galerie. Velké přehlídky, které umožňuje rozsáhlý prostor galerie, mohly řadu umělců zakrýt, přesto ale mnohdy neunikly doзору státního aparátu.¹⁹⁶

Dům kultury ROH, Malá scéna (České Budějovice) [5]

Malá scéna Domu kultury ROH v centru Českých Budějovic (dnešní kulturní centrum Metropol) se od svého vzniku (1970) zaměřovala mimo jiné na neoficiální kulturu. Jako podružný prostor kulturního domu nebyla přímo na očích a mohla zvat hudebníky či hosty na besedy nebo také uvádět kvalitní divadelní představení většinou hostujících souborů. Během 70. let se její aktivity rozšířily také o výtvarné umění, neboť se předsálí stalo „grafickým kabinetem“ Alšovy jihočeské galerie. Většinu grafických výstav zde iniciovali Hynek Rulišek st. a Vlastimil Tetiva z AJG ve spolupráci s Magdalenou Moravovou z místního kulturního domu. Výstavy byly umístěny ve foyer Malé scény a vzhledem k technice, na kterou se orientovaly, byla díla instalována většinou klasicky na zasklených panelech na stěnách.¹⁹⁷ Výstavy se zde střídaly v rychlém sledu a jejich záběr byl široký. Jako appendix AJG, od které měla velkou podporu i v případě výstav neoficiálního umění, pořádala výstavy také starých mistrů jako např. *Flámské a holandské malířství v grafice*, *Italské barokní malířství v grafice* nebo výstavu Václava Hollara nebo představitelů české moderny jako Kamila Lhotáka nebo Václava Špály.¹⁹⁸ Ty byly v režii především Hynka Ruliška st. Výstavy v domě kultury, jako v negalerijní instituci, nespádaly pod dohled kulturních komisí jako např. AJG, proto se zde mohly již od konce 70. let pořádat výstavy neoficiálních umělců, a to i těch režimu velmi nepohodlných. Ze současného umění se zde konaly především monografické výstavy, které střídaly umělce méně známé nebo místní s předními osobnostmi neoficiální umělecké scény.

¹⁹⁵ LAMAČ 1988, 1.

¹⁹⁶ KOBLENC 2014, 7.

¹⁹⁷ SCHEL 2013, 7.

¹⁹⁸ <http://abart-full.artarchiv.cz/institute.php?Fvazba=mistokonani&IDinstitute=8688>, vyhledáno 25. 5. 2016.

K jednotlivým výstavám byly tištěny katalogy, které měly jednotící grafickou úpravu od Jiřího Hovorky a měly zpravidla několik stran i s reprodukcemi děl (v 70. letech byly tištěny menší skládací katalogové listy). K výstavám se nekonaly vernisáže, ale celé hudební večery.¹⁹⁹

Výstavy

Výstavy neoficiálních umělců zde začaly již ke konci 70. letech. Adriena Šimotová zde vystavila svou grafiku v roce 1978, což byla její první samostatná výstava po výstavní proluce 70. let. (naposledy vystavovala v Galerii Václava Špály v roce 1970). Hned po ní vystavovala Dana Puchnarová patřící k okruhu umělců, jež Tetiva navštěvoval v jejich jihočeských ateliérech. Na Malé scéně z těchto vystavovali ještě např. Karel Valter (1980) a Jiří Ptáček (1987).²⁰⁰ Pod názvem *Mladá česká grafika* zde proběhla v roce 1979 výstava Oldřicha Kulhánka, který byl v 70. letech kvůli svým grafikám odsouzen, proto byl jeho návrat na uměleckou scénu problematický. Oldřich Kulhánek vystavoval na Malé scéně ještě několikrát – v roce 1983 zde měl samostatnou výstavu a v dalším roce byl zastoupen na společné výstavě *Figurální téma v současné kresbě a grafice*. Tuto jednu z mála společných výstav na Malé scéně připravil také Vlastimil Tetiva. Své kresby a grafiky zde vystavovalo vedle sebe šestnáct autorů narozených ve 30. a 40. letech. „Smyslem této výstavy je ukázat a ujasnit si alespoň v náznacích a na konkrétních příkladech nejaktuálnější tendence projevující se v oblasti současné figurální tvorby.“²⁰¹ Tetiva se v katalogu k výstavě snažil definovat východiska „nové figurace“ a její různé aspekty ukázat na současné tvorbě. Zvláště zdůrazňuje, že umění už pouze nereflktuje (nezobrazuje) skutečnost, ale skutečností se stává – „Umění v tomto okamžiku přestalo být reakcí na dobu, ale stalo se dobou.“²⁰² Přestože se jedná pouze o grafiky a kresby, snažila se výstava postihnout současné umělecké tendence v jejich celku a představit veřejnosti současné umělecké názory ve vztahu k figurální tvorbě.

Samostatně zde vystavovali neoficiální umělci objevující se v 80. letech také v ostatních výstavních prostorech, které jsou tématem této práce, pro některé z nich ale byla výstava na Malé scéně jednou z prvních příležitostí prezentace po dlouhé odmlce, např. pro Karla Nepraše byla jeho zdejší výstava (1984) první samostatná od roku 1970, pokud pomineme jeho a Sopkovu výstavu v Dobříši. Dále zde vystavovali např. Josef Mžyk, Jiří

¹⁹⁹ KOBLENC 2014, 7.

²⁰⁰ KOBLENC 2014, 7.

²⁰¹ TETIVA 1984, nepag.

²⁰² TETIVA 1984, nepag.

John, Michael Rittstein, sestry Válovy, Karel Malich, Jiří Sozanský a nejspíše poslední vystavující byla Naděžda Plíšková v roce 1990.

Malá scéna se ale nezaměřovala pouze na etablované umělce a naopak velmi rychle dokázala reagovat svým výstavním programem na nové nastupující tendence. Ke konci 80. let zde proto vystavovali také členové skupiny Tvrdohlaví jako např. Jaroslav Róna (1987) a Petr Nikl (1989).

Malá scéna v Českých Budějovicích byla místním ohniskem neoficiální kultury a podobně jako jiná kulturní střediska zastupovala také roli galerie pro nonkonformní díla či umělce. Neměla význam ale jen pro tento region, neboť se zde uskutečnila řada výstav výtvarníků pražské umělecké scény, kteří se zde dočkali svých monografických výstav, jež jim v Praze byly umožněny jen zřídka. Protipólem této instituce je Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou, která podobně jako oficiální instituce v Praze podléhala vysoké kontrole. Přesto ale podporuje Malou scénu stejně jako umělce, a to již na profesionální úrovni, kdy zařazuje jejich umělecká díla do velkých přehlídek a svých sbírek. Kombinace těchto dvou institucí pak byla značnou podporou pro neoficiální uměleckou scénu, a to nejen zdejší.

4.3 Soukromé galerie

4.3.1 Galerie H (Kostelec nad Černými lesy)

Vznik a charakteristika galerie

Galerii H založili bratři Jiří a Zdenek Hůlovi ve stodole starého statku v Kostelci nad Černými lesy, kde jejich rodina žila po několik generací. Jiří Hůla (1944) vystudoval matematiku a tělesnou výchovu v Olomouci a vrátil se do Kostelce až v roce 1974. Zdenek Hůla (1948) v roce 1972 ukončil Akademii výtvarných umění v Praze a poté pobýval v Kostelci, neboť stodolu upravil na vlastní ateliér; zabýval se malbou, grafikou a keramikou a spolu se svým bratrem vystavovali na většině výstav v Galerii H. Na přelomu 70. a 80. let, kdy mezi neoficiálními umělci všeobecně sílila potřeba konfrontace a vystavování obecně, se Hůlovi rozhodli stodolu přestavět na galerii, neboť skýtala ne sice profesionálně výstavní, v každém případě však svobodný prostor. „Oficiální“ zahájení výstavní činnosti proběhlo v roce 1983 (ale stodola byla pojmenována jako Galerie H již v roce 1982) a její nejsilnější

éra trvala do roku 1989. Po revoluci se galerie snažila v činnosti pokračovat, ale na předrevoluční období šlo jen těžko navázat, stejně jako tomu bylo v mnoha případech jiných institucí zaměřujících se na neoficiální umění.²⁰³

Galerie se svým charakterem vymyká ostatním výstavním prostorům, kterým se věnuje tato práce, neboť se jednalo o galerii soukromou. Neměla žádné institucionální zázemí, veškeré umělecké aktivity museli Hůlovi financovat sami nebo za pomoci zúčastněných výtvarníků, stejně jako materiál na případné úpravy atd. Výhodou byla svoboda, s níž mohli organizátoři realizovat vlastní program, který nebyl podřízen schvalovacím komisím. V kontextu ostatních výstavních prostorů jmenovaných v této práci se jedná o jedinou neoficiální galerii, neboť ostatní instituce byly sice nakloněny neoficiálnímu umění, ale fungovaly na oficiální bázi. Hůlovi se z prostoru stodoly snažili vytvořit regulérní galerii, která by fungovala jako skutečná instituce. Přestože zde vznikala mnohdy díla pomíjivého charakteru reagující na konkrétní prostor, což vede ke srovnání s akcemi jako např. *Malostranské dvorky* nebo *Chmelnice Mutějovice*, byla galerie pevným místem, do něhož se umělci vraceli. „Všechny [Chmelnice, Dvorky, Kampa apod.] měly jedno společné: odehrávaly se v anonymním prostředí, v místech, kde se mohly exponáty rychle demontovat, nebo prostě opustit, odkud se mohli lidé rozejít či rozutéct do svých ateliérů nebo domovů. Nic z toho Hůlové nemohli, protože galerie vzniklá z potřeby doby, byla vždy zároveň jejich příbytkem (...) s konkrétní adresou.“²⁰⁴ K výstavám byly tvořeny pozvánky, mnohdy v tištěné podobě, které se rozesílaly poštou, galerie měla svoji pevnou adresu a také např. logo; nejednalo se tedy o nějakou utajovanou undergroundovou aktivitu, jako spíše o snahu chovat se svobodně v nesvobodné zemi. Podle Jiřího Hůly ostatně ani žádný skutečný výtvarný underground neexistoval.²⁰⁵ I přes soukromý charakter této galerie zdůrazňovali Hůlovi, že jde o veřejný prostor, který může navštívit kdokoliv jako návštěvník jakékoliv jiné výstavy. Diváci sem ale jezdili především na pozvánky, proto se zde kromě místních obyvatel nedalo počítat s náhodným návštěvníkem nebo divákem, který nebyl napojen na neoficiální uměleckou scénu. Přestože organizátoři rozesílali několik set pozvánek na jednotlivé výstavy, bylo spektrum návštěvníků omezené, neboť byli závislí právě na pozvání nebo užším vztahu k samotné akci.

Neskrývaná činnost Galerie H neunikla státnímu aparátu, a to zvláště v případech, kdy se na vernisáže začalo sjíždět velké množství hostů, což v Kostelci, městě s 3 200 obyvateli, nešlo přehlédnout. Např. k výstavě *Prostor 3: Čára* (1988), kterou s Hůlovými pořádal Jan

²⁰³ HŮLA 1991, 67–77.

²⁰⁴ TICHÝ 1992, 16.

²⁰⁵ POKORNÁ 2004, 101.

Steklík, požadoval odbor kultury okresního národního výboru (ONV) „vysvětlení“. Jedinou přímo zakázanou výstavou byla *Barevná socha* (1985), neboť na zahájení výstavy se shromáždil ohromný počet návštěvníků. „Galerie H byla otevřený prostor v soukromém domě, takže ani tenkrát jsme výstavu nezavřeli.“²⁰⁶ Výhoda soukromého prostoru spočívala také v tom, že ONV sice mohl výstavu přerušit, ale již nemohl zakázat, aby do domu Hůlů dál chodili jejich přátelé a známí.²⁰⁷ Přestože se aktivity v Galerii H neobešly bez problémů, soukromý prostor organizátorům situaci usnadňoval. „Bratři Hůlové se jednou zeptali a pak už zcela programově ignorovali nesmyslné a ponižující předpisy a zákazy. Začali se prostě chovat jako svobodní lidé v třítisícovém nesvobodném městě.“²⁰⁸

Výstavní prostor

Bývalý statek rodiny Hůlů se nacházel přímo na náměstí a jejich stodola patřila v okolí k posledním dochovaným. Tvořilo jej velké stavení s vnitřním dvorem, stodolou a podélnou zahradou. Zásahy do budoucí galerie začaly již v roce 1973, kdy si do stodoly vestavěl Zdenek Hůla ateliér a skladiště. Později přestavba pokračovala, zvláště bylo nutné vyřešit přístup do patra. Galerie je tvořena převážně ze zbytkových nebo nalezených materiálů, protože na jiné nebyly prostředky. „Prostor Galerie H více vyrostl, než byl vytvořen, víc než neživou architekturu představuje něco organického.“²⁰⁹ V průběhu činnosti galerie dotvářela místo funkční umělecká díla, tzv. *Realizace*, postupně od devíti autorů. Umělci, kteří se takto na galerii podíleli, mohli jako jediní mít v Galerii H samostatnou výstavu, a to u příležitosti představení své *Realizace*.

První *Realizaci*, která také nejvíce proměnila prostor galerie, vytvořil Jiří Beránek. Na podlaze, sloupu a schodišti se zábradlím vedoucím do patra stodoly pracoval čtyři měsíce. „Romantický sloup rostoucí z mohutných dubových fošen spojených dřevěnými vlašťovkami, schodiště, zábradlí, povrch dřeva se stopami řezů motorovou pilou, přesně nasazené spoje, zámky a čepy, detaily plastiky dopracované sekyrou.“²¹⁰ Další rok navrhla Olga Karlíková betonové linie v průjezdu, kostelecký umělecký kovář Josef Krupka vytvořil předělující kovovou mříž v kamenné brance, která sousedila s vedlejším objektem a Pavel Rudolf vytvořil znak Galerie H a keramické domovní číslo. Kurt Gebauer zhotovil z kamenných žlabů odkládací stěnu u krbu a Vladimír Gebauer pak výplně knihovny (oba 1985). Václav

²⁰⁶ HŮLA 1991, 72.

²⁰⁷ POKORNÁ 2004, 100.

²⁰⁸ TICHÝ 1992, 16.

²⁰⁹ HŮLA 1991, 67.

²¹⁰ HŮLA 1991, 68.

Vokolek je autorem zahradní pískovcové zdi s písmeny (1987),²¹¹ kterou tvoří kameny z původní stavby v kombinaci s nalezenými kusy červeného pískovce, který je místní raritou.²¹² Poslední Realizací byla diatéka v roce 1988, neboť všechny výstavy v Galerii H a také díla jednotlivých umělců byla dokumentovaná na diapozitivech. Dveře a skříňné diatéky jsou dílem Pavla Mühlbauera a skládací pult na diaprojektor vytvořil Jiří Žlebek.²¹³

Galerie ale nebyla ohraničeným prostorem, neboť mnoho výstav se rozpínalo i na zahradu a na dvůr, které pak s galerií splývaly, stejně jako nebylo znát, kde končí jednotlivé umělecké zásahy a začíná původní stodola. Organické prostředí stodoly a okolních prostor lákalo umělce, aby na ně přímo reagovali, proto se výstavy mnohdy skládaly ze site specific instalací, které zanikaly spolu s výstavou nebo bez tohoto prostoru ztratily kontext svého vzniku. „Řada momentů byla jedinečná a neopakovatelná, objevila se zpětná vazba díla na prostor a naopak. Každá výstava se stala ojedinělou instalací.“²¹⁴

Bratři Hůlové se vedle galerie snažili angažovat také v samotném Kostelci. Galerie neměla sloužit jen jako alternativa pražským galeriím, ale také jako instituce s vazbou na prostředí, ve kterém se nachází, a to i svým programem. Hůlovi spolupracovali s Muzeem kostelecké keramiky a s Městskou galerií a také se snažili angažovat v místním veřejném dění, např. se zasadili o záchranu barokního špitálu, který byl určen k demolicí.²¹⁵ Galerie byla otevřena mimo jiné také dětem, neboť se zde konaly výstavy a akce jim určené. Vedení místní základní školy ale svým žákům do galerie vstup zakázalo, takže spolupráce na této úrovni se zcela nezdařila.²¹⁶

Okruh kolem Galerie H

Jádro Galerie H pochopitelně tvořili Jiří a Zdenek Hůlovi, kteří galerii založili a také zde bydleli. U jednotlivých výstav je nalezneme uvedené jako kurátory, jejich role ale byla spíše iniciátorská, neboť výstavy neměly ani tak svého kurátora, jako jednotné zadání. Hůlovi (někdy ve spolupráci s dalšími výtvarníky) určili zadání výstavy, které rozeslali svému okruhu umělců. Výstavní program nejen neschvalovala komise z odboru kultury, ale ani nikdo další neschvaloval nebo nevyklučoval díla z výstavy. Na výstavě se podílel každý, kdo

²¹¹ PÁNKOVÁ 1996a, 220.

²¹² HŮLA 1991, 67–68.

²¹³ <http://abart->

full.artarchiv.cz/instituce.php?Fvazba=mistokonani&i=&Fnazev=galerie%20h&Fadresa=&Fobec=, vyhledáno 25. 5. 2016.

²¹⁴ PÁNKOVÁ 1996a, 222.

²¹⁵ PÁNKOVÁ 1996a, 223.

²¹⁶ HŮLA 1991, 75.

se chtěl zúčastnit konkrétního zadání. K výstavám nevznikaly katalogy s odbornějšími texty, ale historici a teoretici umění tyto výstavy navštěvovali a někdy také zahajovali (např. Roman Prah, Ivo Janoušek, Jiří Šetlík, Jindřich Chalupecký, Josef Kroutvor, Petr Rezek, Milena Slavická, Karel Srp, Jana a Jiří Ševčíkovi nebo Jiří Valoch).²¹⁷ Na mezioborových výstavách byli k zahájení zvaní také odborníci z jiných oborů než uměleckých.²¹⁸ Přesto ale zpětně organizátoři kosteleckých výstav pocítují nezáměr ze strany teoretiků, a to jak v průběhu činnosti Galerie H, tak i s odstupem po revoluci, po její nejvýraznější éře. „Někdy mám pocit, že kolem mě a kolem některých mých přátel je takové kunsthistoroprázdno. Ostatně něco podobného se dělo kolem Galerie H.“²¹⁹

Zdenek Hůla jako absolvent Akademie výtvarných umění měl kontakty na uměleckou scénu, jež se s činností galerie postupně rozšiřovaly. Konfrontačních výstav tvořících jádro programu se účastnilo zpravidla několik desítek autorů, počet umělců, kteří galerií prošli mezi lety 1983 a 1989, se vyšplhal na tři sta. Hůlovi se snažili neomezovat výstavy jen na pražskou scénu, ale naopak zapojit umělce z celého Československa i zahraniční hosty; Slováci zde např. měli samostatnou velkou konfrontační výstavu *Hostia* a výstavy *A4* se zúčastnilo se také sedm Japonců. Aktivních adres, na něž se posílaly pozvánky na výstavy, bylo pět set, pasivních dvojnásobek. Přestože byl okruh kolem galerie velmi široký, byla návštěvnost jednotlivých akcí proměnlivá.

Výstavní program

Kontinuální výstavní program byl zahájen v roce 1983 Realizací Jiřího Beránka. Galerie H získala název ale již v minulém roce, kdy zde uspořádali bratři Hůlové vlastní *Tradiční výstavu keramiky*. Samostatné výstavy zde probíhaly zřídka, mohli je zde uspořádat zejména autoři jednotlivých Realizací, které byly zároveň úpravami prostoru galerie. Jádrem výstavní činnosti byly kromě jednorázových krátkodobých akcí velké konfrontační výstavy, jež většinou zastřešovaly jednotící téma v podobě předem určeného zadání. Některé z těchto výstav byly zahrnovány do větších cyklů, jako byly např. *Prostor* nebo výstavy směřované dětem. Mezi lety 1983 a 1989 proběhlo v Galerii H 35 výstav.²²⁰

Ke konfrontačním výstavám byla rozesílána zadání, která vymezovala téma výstavy a do kterých se účastníci museli vejít. Přihlášené práce pak nikdo nevybíral ani nekorigoval, lze

²¹⁷ TŘEŠTÍK 1990, 13.

²¹⁸ Např. výstavu Čtyřverší, která propojovala umění a poezii, zahajoval básník Zdeněk Rieger.

²¹⁹ HŮLA / TICHÝ 1991, 67.

²²⁰ PÁNKOVÁ 1996a, 221.

tedy přepokládat, že kvalita jednotlivých prací byla kolísavá. Tento postup připomíná školní zadání pro klauzurní práce na uměleckých školách, kdy můžeme sledovat umělecké přemýšlení jednotlivých studentů při řešení stejného úkolu. Vysoký počet vystavených prací (většinou se vystavující prezentovali více pracemi) ale umožňoval konfrontaci z mnoha pohledů, a přestože pro některá díla bylo impulzem jenom zadání a vznikla téměř „na zakázku“, znázorňovala přemýšlení jednotlivých umělců ve vztahu ke společnému tématu. Na každé výstavě se také setkávali umělci různých generací, což napomáhalo také věkovým konfrontacím. Tyto výstavy pak měly formu spíše uměleckých symposií. „(...) chtěli jsme především umožnit výtvarníkům pracovní setkání. Aby konfrontační setkání měla smysl, aby existovalo jakési měřítko, začali jsme vypisovat jednoznačná a zároveň dostatečně svobodná zadání.“²²¹ Ta byla nejčastěji definována pomocí techniky či rozměrů, např. *Krabičky* (1983), *Velká kresba* (1984), *Barevná socha* (1985), *A4* (1986), *Prostor 3: Čára* (1988) a další. Inspirací dále byly lidové zvyky nebo lidové umění: *Velikonoce* (1985), *První jarní den* (1988), *Loutky* (1988). Hůlovi se snažili také propojit v rámci konfrontací výtvarné umění s jinými uměleckými nebo naopak vědeckými obory, takto vznikla výstava o umění a poezii *Čtyřverší* (1984) nebo dvě vědecká *Setkání: Mikrosvět* (1985) a *Vesmír* (1987). Velký prostor byl také věnován dětem, a to buďto přímo dětské tvorbě: *Dětská kresba* (1985), nebo akcím pro děti: *Hračky* (1987) nebo *Dětské dny*.

Výstavy

První velkou konfrontační výstavou byly *Krabičky* uspořádané v roce 1983. Hůlovi navázali pracovní kontakt s litvínovským družstvem Dekor, které mělo zájem o jejich stavebnici. Na základě této spolupráce získali pak od továrny zbytkový materiál z rozkládacích košíčků na šití, které se zde vyráběly. Z tohoto zdroje rozdali svým přátelům a známým dřevěné krabičky a zadání, které spočívalo v jediném – nespojovat krabičky do vyšších celků. Stodolu pak zaplnilo 127 krabiček od 36 tvůrců.²²² Krabičky ale nebyly pouze „naplněny“ uměleckými díly – některé svými tvary expandovaly do prostoru. Tomuto projektu se velmi podobá akce Josky Skalníka z následujícího roku, kterou nazval *Minisalon* a kterou organizoval pod Jazzovou sekcí. Joska Skalník vyzval téměř tři sta výtvarníků z „šedé zóny“, aby libovolně výtvarně zpracovali jím zaslano krabičku o rozměrech 15 x 15 x 5 cm. Cílem bylo shromáždit neoficiální uměleckou scénu v celé její šíři na výstavě v galerii Jazzové sekce, ale kvůli momentálním perzekucím Sekce se výstava uskutečnila až v roce

²²¹ HŮLA 1991, 68.

²²² HŮLA 1991, 68.

1992 v Nové síni (původní díla z roku 1984 se podařilo uschovat).²²³ Podle Jiřího Hůly musel Joska Skalník o výstavě *Krabičky* vědět, neboť se inspiroval výběrem umělců a na *Minisalon* zařadil i dosud neznámé umělce z okruhu přátel bratří Hůlů, kteří vystavovali na *Krabičkách* v Galerii H.²²⁴

Zadání k *Velké kresbě* definovaly především rozměry: „plocha kresby musí být větší než 2 m²“.²²⁵ Výstavy se účastnilo také 36 umělců a díky rozměrům jednotlivých děl se rozšířila i do venkovních prostor. Kresby či díla kombinovanou technikou těchto rozměrů nemohla viset jen na zdech, proto zde bylo vytvořeno mnoho prostorových instalací, které prostor stodoly různě předělovaly a pointovaly.

Barevná socha (1985) [6] [7] je považována za nejvýznamnější výstavu z programu Galerie H. Této výstavě se zúčastnilo 40 sochařů, kteří se řadili k předním umělcům na neoficiální umělecké scéně a také v dnešní době patří k uznávaným výtvarníkům. Výstavu, na niž přijelo přes tři sta návštěvníků, zahájil úvodním slovem Jiří Šetlík.²²⁶ Velké množství přijíždějících způsobilo také návštěvu předsedy místního národního výboru a výstava měla být zakázána.²²⁷ Námět výstavy tentokrát vymyslel Aleš Lamr, který je rovněž autorem grafické pozvánky. Zadání znělo: „Barevnou sochou rozumíme prostorový útvar při jehož vytvoření byla barva použita jako jeden ze stavebních prvků díla, je jeho neodmyslitelnou součástí. Barevnosti může být dosaženo libovolnými prostředky – polychromie, moření, aplikace běžných i továrních materiálů (textil, smalt, umělá hmota) apod. Rozměry plastik nejsou omezené; od každého autora bude vystavena jedna práce. Galerie H přivítá sochy, které bude moci instalovat ve volném prostoru (dvůr, zahrada). Příjem prací – 12. až 19. září.“²²⁸ Některé sochy byly vystaveny klasicky na soklech v galerii, jiné přímo navazovaly na částí statku nebo byly umístěny ve venkovním prostoru – výstava znovu prorostla celým objektem.

Barevná socha se dočkala v samizdatové sborníku *Někdo něco* negativní recenze, která zdůrazňuje všechny problematické aspekty výstavního postupu, který bratři Hůlové v Galerii H zvolili. Zvláště kritizují pojetí zadání, a to slovy: „Nemotorná definice, nemotorná výstava,“ neboť pod pojem „prostorový útvar“ spadá i architektura, objekt a instalace. Dále barvu jako „stavební prvek“ v celé historii umění používalo velice málo sochařů a navíc to odporuje sochařské práci s barvou, tedy především polychromii. Dalším terčem kritiky je

²²³ SKALNÍK 1995, 86–87.

²²⁴ HŮLA 1991, 68.

²²⁵ TICHÝ 1992, 16.

²²⁶ TŘEŠTÍK 1990, 12.

²²⁷ HŮLA 1991, 72.

²²⁸ HŮLA / HŮLA 1985.

system galerie „na objednávku“, kdy zadání předcházejí tvorbě děl. „Za nejproblematictější lze považovat ty práce, které jejich původci udělali jakoby na zakázku, aby se měli čím *Barevné sochy* zúčastnit. A v poslední řadě je nutné se ptát organizátorů výstavy, zda skutečně vyzvali všechny umělce, kteří se barevnému objektu a instalaci věnují.“²²⁹ Tento komentář poukazuje na nejvíce problematické body, které s sebou zvolený výstavní systém nese, jako je omezený okruh zvaných výtvarníků či tvorba podle zadaného tématu. Kostrbatost definice je spíše podružným důvodem, neboť tyto výstavy měly být především příležitostí k setkání jednotlivých umělců, jejichž díla mohla být doceněna i bez ohledu na to, do jaké míry splňují zadání. Ostatně na kvalitu konkrétních děl poukazuje i sama recenze ve sborníku *Někdo něco*. Z odstupu času se již ani tvorba děl „na zakázku“ nemusí jevit problematická, neboť je to v dnešní době běžný kurátorský postup. Navíc ve chvíli, kdy očekáváme že v galerii budou vytvořeny také site specific instalace, je tato výtka bezpředmětná.

Téma barevné sochy se ale postupem času ukázalo jako fenomén, který byl mapován dalšími výstavami. Výstava v Galerii H byla prvním tematickým připomenutím barevnosti na objektech, druhou výstavou už byla venkovní instalace *Barevná plastika* ve Vojanových sadech, kterou uspořádala v roce 1988 Galerie hlavního města Prahy. Třetí v pořadí byla výstava znovu s názvem *Barevná socha*, již připravila Eva Petrová pro Severočeskou galerii výtvarného umění v Litoměřicích v roce 2001. Tato výstava pojímala fenomén barevnosti v sochařství v širším časovém rozpětí.²³⁰

Výstava s názvem *A4* byla jednoznačně definována tímto normovaným rozměrem; zadáním tentokrát bylo vytvořit plošné dílo maximálních rozměrů A4. Výstavní prostor byl rozdělen na pole o tomto rozměru, aby z nich pak mohla být vytvořena celková instalace. „Cílem bylo vytvořit pocit jediného společného proudu, výtvarné řeky. 113 autorů poslalo 1000 prací. Umístění kreseb, koláží, asambláží, fotografií, maleb a grafik bylo náhodné, určené počítačem. Vznikala překvapivá setkání, nečekané souvislosti.“²³¹ Tato formátová definice se může zdát jako přísná a jako příliš determinující vyznění jednotlivých děl. Zodpovědnost je v tomto případě kladena na autory, aby sami posoudili, zda je rozměr „vhodný“ pro jejich tvorbu.

Formátově ještě omezenější výstavu připravil Jan Steklík – s názvem *Čára* (z cyklu *Prostor*). „Na korespondenčním lístku byly ve středech kratších stran vytištěny dva body. Body vyznačené na druhé straně spojte libovolnou čarou. Kresbu podepište a pošlete zpět do

²²⁹ [r] 1985/1986, nepag.

²³⁰ PETROVÁ 2009, 196.

²³¹ HŮLA 1991, 69.

konce února,²³² psalo se na lístku. Čáru jsme nainstalovali jako souvislou šroubovici na sololitový válec o průměru šesti metrů.²³² V tomto případě už se nejedná o výstavu jako spíše o jedno společné dílo, kdy se Jan Steklík spolu s bratry Hůlovými stává organizátorem umělecké spolupráce a za účasti ostatních umělců vytváří happening končící instalací.

Výstava s názvem *Setkání – Mikrosvět* patří již do okruhu spolupráce Galerie H z jinými obory než uměleckými. „Pozváním ke konfrontaci fotografií mikrosvěta s výtvarným uměním bylo obesláno 80 vědeckých pracovišť, 20 pracovišť odpovědělo a dodalo 306 fotografií. Fotografie byly nějakou dobu k nahlédnutí výtvarníkům. 27 výtvarníků potom ze své práce vybralo 60 děl, u kterých byla nějaká formová, strukturální nebo jiná podobnost s mikrosvětlem. Galerie H fotografie adjustovala, vybavila odbornými popisy a spolu s výtvarnými díly vystavila.“²³³ V podobném duchu proběhlo ještě *Setkání – Vesmír*.

Samostatnou kapitolu tvoří činnost věnovaná dětem, jejímž záměrem bylo nejen dětem vytvářet „zábavu“, ale také je seznamovat se současným uměním. Výstava *Dětská kresba*, na níž se podílely pouze děti (především výtvarníků z okruhu Galerie H), odstartovala mnoho dalších akcí věnovaných dětem, jako např. *Dětské dny*. Zaměření směrem k dětem přetrvало i po revoluci, v roce 1989 navázala Galerie H spolupráci i s místní základní školou a Výtvarnou společností Kruh, čímž vznikl projekt *Kostelec nad Černými lesy – město dětí, umění a zeleně*. V 90. letech nastala další etapa Galerie H, bratři Hůlové se snažili ještě ve výstavních aktivitách pokračovat, vzhledem ke změně situace už ale nešlo obnovit atmosféru bezprostředních neformálních akcí, které se zde odehrávaly v 80. letech.

Bratři Hůlové začali při aktivitách Galerie H také sbírat veškeré dokumenty o českém a slovenském současném umění a v roce 1984 byl z tohoto materiálu založen studijní archiv. Archiv je zaměřen na české a slovenské umění od roku 1939 do současnosti a jsou zde shromážděny katalogy, pozvánky, plakáty, fotografie, diapozitivy, texty a další materiál k výstavám. Záměrem bylo a je vytvořit archiv nevýběrový, který bude vypovídat o širokém spektru výtvarných aktivit u nás, na Slovensku a z období totality také v exilu. Díky archivářským zájmům bratří Hůlů je Galerie H nejlépe zdokumentovanou galerií neoficiálního umění 80. let u nás a veškeré informace o ní nelze zpracovat do jedné kapitoly. Tato kapitola postihuje především charakteristiku této galerie, a to zvláště v bodech, v nichž se liší od ostatních galerií, stručný přehled nejdůležitějších výstav a na příkladu výstavy *Barevná socha* ukazuje problematické body výstavního provozu Galerie H. Tato galerie díky svému soukromému charakteru mohla experimentovat s vystavováním jako takovým a z některých výstav se staly spíše happenings. Netvořila náhradu za klasické galerie, ani

²³² HŮLA 1990, 71.

²³³ TŘEŠTÍK 1990, 11.

se nesnažila dohonit výstavní proluku 70. let monografickými výstavami, ale konfrontovala vedle sebe umělce tvůrčím a především novým způsobem. Z určitého úhlu pohledu tak galerie nedosahovala profesionální úrovně, o to více ale umožňovala různé experimenty.

5. Závěr

V období normalizace v našem prostředí ustala jakákoliv výstavní činnost, která neodpovídala oficiální kulturní politice nebo se týkala umělců, kteří byli z nějakého důvodu režimu nepohodlní. Výstavní síně se takto uzavřely především tzv. generaci šedesátých let, jejíž umělecké vzdělání a nástup na scénu byly pozdrženy druhou světovou válkou a jež se výrazně angažovala v uměleckém a kulturně-politickém dění 60. let. Během 70. let se formuje další umělecká generace nemající příliš mnoho možností se konfrontovat na společných výstavách, zejména potom s generací starší. Na přelomu 70. a 80. let kulminuje u obou generací potřeba vystavovat a prezentovat svá díla a s velmi pomalu povolujícím politickým režimem se začínají objevovat určité možnosti. Během 70. let docházelo k občasným výstavám, ale odehrávaly se většinou v utajení, pro omezený okruh diváků a v alternativních prostorech. Proto také narůstá potřeba proniknout do oficiálních institucí, regulérních galerií, které budou otevřeny široké veřejnosti. Na konci 70. let se v pražském prostředí ustálilo několik alternativních negalerijních prostor, v nichž se konaly výstavy, jejich nárůst nebo širší aktivity byly ale brzy potlačeny.

S počátkem 80. let začíná stoupat důležitost regionálních institucí. V regionech výstavy nejsou pod přímým dohledem státního aparátu a mnohdy díky nevědomosti příslušných úředníků zde procházejí projekty, které by se v Praze uskutečnit nemohly. Neoficiální umělecká scéna tedy putuje za jednotlivými výstavami do regionů a svou pozornost orientuje na ta místa, kde se podaří prezentovat neoficiálním umělcům. Takové výstavy by ale nebyly možné bez přispění jednotlivých regionálních institucí či lidí, kteří za ně byli ochotni nést zodpovědnost. Mezi těmito regionálními institucemi se objevuje několik ohnisek, kde se neoficiální umění podařilo udržet a kam se pražská scéna vracela. Iniciativu mnohdy převzaly samy instituce či jejich zaměstnanci. Vzniká takto několik míst, která se alespoň dočasně stávají útočištěm či přímo centrem neoficiální kultury. Tyto „galerie“ zařazovaly různými strategiemi nonkonformní umělce do svého výstavního programu či program přímo na neoficiální umění založily.

Cílem této práce bylo poukázat na šest regionálních ohnisek, která se na české neoficiální umělecké scéně 80. let profilovala nejvýrazněji. Charakteristika jednotlivých výstavních míst, okruhu lidí, kteří se kolem nich shromažďovali, výstavního programu a nejvýznamnějších výstav dokládá význam, který měly tyto „galerie“ na poli neoficiální kultury 80. let u nás. Některé instituce podpořily jednotlivé umělecké generace, jiné zase napomohly jejich vzájemné konfrontaci. Konkrétní instituce se svým systémem, založením i

programem liší, jejich rozdíly pak poukazují na různé možnosti prezentace nonkonformního umění v této době.

Pro Galerii 55 bylo využito předsálí kulturního domu na periférii Kladna, aby zde byla vytvořena galerie, za kterou se „bude jezdit z Prahy“. Její předností byl kontinuální sled monografických výstav, který vytvořil platformu zvláště pro starší uměleckou generaci. Kulturní středisko v Dobříši se naskytlo jako vhodný prostor zvláště pro rozsáhlé konfrontační přehlídky. Jednotlivé výstavy, které se zde uskutečnily, byly pro neoficiální uměleckou scénu významné samy o sobě. O to více byly ale problematické pro státní kulturní politiku, proto z nich nemohl být vystavěn souvislý program a po krátké době musely aktivity v Dobříši ustát. V Letohrádku Ostrov měli nonkonformní umělci možnost vystavovat v důstojném prostoru a navíc přímo v oficiální galerijní instituci. Tyto výstavy byly střídány s výstavami např. české moderny, regionálních umělců či umění pro děti, čímž se zde podařilo výstavy nonkonformních umělců udržet po celá 80. léta. Galerie ve věži byla regionální instituce zaměřená zvláště na místní umělecký okruh, v 80. letech se ale ochotně stala hostitelem výstav, které by se v Praze uskutečnit nemohly. Alšova jihočeská galerie zařazovala neoficiální umělce do svých velkých tematických přehlídek a také jejich díla prosazovala do svých sbírek. Alternativou k této instituci byla Malá scéna Domu kultury ROH v Českých Budějovicích, která podobně jako Galerie 55 vytvořila souvislý program z monografických výstav nonkonformních umělců. Obě jihočeské galerie se tak v této lokalitě doplňovaly a především podporovaly. Galerie H v Kostelci nad Černými lesy se z řady jmenovaných institucí vymyká, neboť se jedná o soukromou galerii. Jako prostor, kde je dovoleno v podstatě vše, se naopak snaží dosáhnout parametrů profesionálních galerií, vytvořit si kolem sebe rozsáhlý umělecký okruh a vydobýt si místo mezi regulárními galeriemi. Galerie H zůstává na hranici mezi institucí a prostorem pro neformální setkávání a svobodnou tvorbu.

Výstavní systém v rámci neoficiální kultury 80. let byl založen především na přátelských vztazích a posléze navázaných kontaktech mezi jejími jednotlivými účastníky. Jednalo se tedy spíše o organický systém, který nemohl být vždy nezaujatý. Pro generaci, která se narodila až po tomto období, je proniknutí do tohoto systému velmi obtížné, neboť mnoho věcí, které by systém ozřejmily, zůstává z různých důvodů nevyřčeno nebo je bráno za samozřejmé. Vzhledem k osobní angažovanosti jednotlivých účastníků připomínaných výstav jsou pak texty, jež se k nim vztahují, především vzpomínkami na přátelská setkání. Kvůli osobní angažovanosti se také pohledy různých účastníků liší nebo postupem času mění. Tato práce se proto zakládá zejména na dobových materiálech, které buďto vznikly přímo

k jednotlivým výstavám (např. katalogy) nebo jsou reakcí z co nejkratšího časového odstupu. Na základě těchto materiálů spolu s pozdějšími reflexemi charakterizuje profil a význam šesti nejvýraznějších regionálních ohnisek.

6. Seznam použité literatury

- ALAN 2001 — Josef ALAN: Alternativní kultura jako sociologické téma. In: Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989. Praha 2001, 9–59
- ANDĚL 2012 — Jaroslav ANDĚL (ed.): Karel Nepraš (kat. výst.). Praha 2012
- ČEPELÁKOVÁ 1983a — Zdenka ČEPELÁKOVÁ: Adriena Šimotová. Grafika (kat. výst.). Karlovy Vary 1983
- ČEPELÁKOVÁ 1983b — Zdenka ČEPELÁKOVÁ: Nové kresby ve sbírkách Galerie umění Karlovy Vary. 1973–1983 (kat. výst.). Karlovy Vary 1983
- ČEPELÁKOVÁ 1996 — Zdenka ČEPELÁKOVÁ: Letohrádek Ostrov. In: Zakázané umění II. Výtvarné umění I–II, 1996, 224–227
- ČEPELÁKOVÁ 2011 — Zdenka ČEPELÁKOVÁ: Půlstoletí výtvarného umění v Letohrádku Ostrov. In: Půlstoletí výtvarného umění v Letohrádku Ostrov 1961–2011 (kat. výst.). Karlovy Vary 2011, nepag
- DUFEK 2007 — Antonín DUFEK: Fotografie 1970–1989. In: Dějiny českého výtvarného umění VI/II. Praha 2007, 779.
- FIDELIUS 2000 — Petr FIDELIUS: Kultura oficiální a neoficiální. In: Kritické eseje. Praha 2000, 21–41
- HLAVÁČEK 2007 — Ludvík HLAVÁČEK: Postmoderna a neoexpresionismus. In: Dějiny českého výtvarného umění VI/II. Praha 2007, 715–727
- HLAVÁČKOVÁ 1983 — Hana HLAVÁČKOVÁ: Prostor v díle Adrieny Šimotové. In: Adriena Šimotová. Grafika (kat. výst.). Karlovy Vary 1983, nepag.
- HOROVÁ 1995 — Anděla HOROVÁ (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění A–M. Praha 1995
- HRUŠKA / JANATA 1997 — Martin HRUŠKA / Michal JANATA: Malá galerie spořitelny v Kladně. 1977–1997. Kladno 1997
- HŮLA 1991 — Jiří HŮLA: Galerie ještě jinak I. In: Umění a řemesla IV, 1991, 67–77
- HŮLA / HŮLA 1985 — Jiří HŮLA / Zdenek HŮLA: Barevná socha (strojopis k výstavě), 1985. Archiv výtvarného umění.
- HŮLA / TICHÝ 1991 — Zdenek HŮLA / Jiří TICHÝ: Aktuální rozhovor. In: Ateliér III, 1993, 7
- JUDLOVÁ (KLIMEŠOVÁ) 1996 — Marie JUDLOVÁ (KLIMEŠOVÁ): Sympozium v Mutějovicích. Pokus o překonání možného. In: Zakázané umění II. Výtvarné umění I–II, 1996, 54–60

- KLIMEŠOVÁ 1980a — Marie KLIMEŠOVÁ: Člověk / Prostor člověka (strojopis k výst.). 1980. Archiv výtvarného umění
- KLIMEŠOVÁ 1980b — Marie KLIMEŠOVÁ: Nepraš, Sopko (kat. výst.). Dobříš 1980
- KLIMEŠOVÁ 1982 — Marie KLIMEŠOVÁ: Stanislav Podhrázský: Sochy – kresby (kat. výst.). Dobříš 1982
- KLIMEŠOVÁ 2001 — Marie KLIMEŠOVÁ: České výtvarné umění druhé poloviny 20. století. In: Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989. Praha 2001, 377–419
- KLIMEŠOVÁ 2007 — Marie KLIMEŠOVÁ: Od nové figurace k nové expresi a grotesce, 12/15. In: Dějiny českého výtvarného umění VI/II. Praha 2007, 691–713
- KOBLENC 2014 — Václav KOBLENC: To je pornografie soudruhu! A Čapka sundali. In: Českobudějovický deník CCXXVII, 2014, 7
- KROUPA 1991 — Karel KROUPA: Jak to bude ve věži? In: Ateliér XX, 1991, 14
- KŘÍŽ 1982 — Jan KŘÍŽ: Adéla Matasová (kat. výst.). Mělník 1982
- KŘÍŽOVÁ 1981 — Květa KŘÍŽOVÁ: 9 (kat. výst.). Mělník 1981
- KUDRNA 1982 — Miroslav KUDRNA: 24 žáků školy profesora Antonína Strnadela (kat. výst.). Mělník 1982
- LAHODA 2007 — Vojtěch LAHODA: Máj 57, Trasa a obroda modernismu. In: Dějiny českého výtvarného umění VI/I. Praha 2007, 79–97
- LAMAČ 1988 — Miroslav LAMAČ: České zátiší na Hluboké. In: Ateliér VI, 1988, 1, 8
- LUHAN / POUBA 2000 — Jiří LUHAN / Petr POUBA: Splátka na dluh. Dokumentace českých výtvarníků narozených v padesátých a šedesátých letech. Praha 2000
- MALÁ 2005 — Alena MALÁ (ed.): Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2008 XIX. Ostrava 2005
- MŽYKOVÁ 1995 — Marie MŽYKOVÁ: Zpráva o výstavách v ateliéru Josefa Mžyka. In: Zakázané umění I. Výtvarné umění III–IV, 1995, 63–67
- NEDOMA 2011 — Petr NEDOMA: Český glóbus. In: České umění 1980–2010. Texty a dokumenty. Praha 2011, 108–111
- NEUMANN 1982 — Ivan NEUMANN: Lamr Načeradský Němec Sopko (kat. výst.). Dobříš 1982
- NEUMANN 1996 — Ivan NEUMANN: Moderní umění je křehký artikl. Rozhovor Ivana Neumanna s Jiřím Sozanským. In: Zakázané umění II. Výtvarné umění I–II, 1996, 40–48
- PÁNKOVÁ 1983 — Marcela PÁNKOVÁ: Marie Blaboliová, Anežka Kovalová, Miroslava Zychová (kat. výst.). Mělník 1983

- PÁNKOVÁ 1988 — Marcela PÁNKOVÁ: Adéla Matasová. Reliéfy (kat. výst.). Karlovy Vary 1988
- PÁNKOVÁ 1996a — Marcela PÁNKOVÁ: Galerie H, Kostelec nad Černými lesy. In: Zakázané umění II. Výtvarné umění I–II, 1996, 220–223
- PÁNKOVÁ 1996b — Marcela PÁNKOVÁ: Ještě k Opatovu. Rozhovor Marcely Pánkové s Jaroslavem Krbuškem a také s Václavem Boštíkem. In: Zakázané umění II. Výtvarné umění I–II, 1996, 66–73
- PAZDERKA 2012 — Karel PAZDERKA (ed): 30. Kladenské dvorky. Kladno 2012
- PEČINKOVÁ 1986 — Pavla PEČINKOVÁ: Omluva Stanislavu Kolíbalovi. In: Někdo Něco IV (samizdatový sborník), 1986, nepag. Libri prohibiti
- PEČINKOVÁ 2007 — Pavla PEČINKOVÁ: Jiří Sopko. In: Linda SEDLÁKOVÁ (ed.): Jiří Sopko. Praha 2007, 6–111
- PETROVÁ 1980 — Eva PETROVÁ: Kresby (kat. výst.). Rychnov nad Kněžnou 1980
- PETROVÁ 1987 — Eva PETROVÁ: Jiří Sozanský. Dům číslo 50 (kat.výst.). Kladno 1987
- PETROVÁ 1996 — Eva PETROVÁ: Galerie 55, Kladno. In: Zakázané umění II. Výtvarné umění I–II, 1996, 217–219
- PETROVÁ 2009 — Eva PETROVÁ: Kresby. In: Výstavy v čase proměn. České Budějovice 2009
- POCHE 1978 — Emanuel POCHE (ed.): Umělecké památky Čech K-O. Praha 1978
- POKORNÁ 2004 — Terezie POKORNÁ: Archiv prorostl celým domem (s Jiřím Hůlou o Archivu výtvarného umění hovoří Terezie Pokorná). In: Kritická příloha Revolver Revue XXIX, 2004, 98–107
- POTŮČKOVÁ 1996 — Alena POTŮČKOVÁ (ed.): Umění zastaveného času. Akce, koncepty, událost (kat. výst.). Praha 1996
- PRAHL 1981 — Roman PRAHL: Táborské setkání (kat. výst.). Tábor 1981
- [r] 1985/1986 — [r]: Barevná socha (Galerie H, Kostelec nad Č. 1., 22. 9. 1985). In: Někdo něco II (samizdat), 1985/1986, nepag.
- ROUSOVÁ 1982 — Hana ROUSOVÁ: Jitka Svobodová. Kresby (kat. výst.). Praha 1982
- ROUSOVÁ 1983 — Hana ROUSOVÁ: Motiv okna v díle deseti současných českých výtvarných umělců (kat. výst.). Karlovy Vary 1983
- ROUSOVÁ 1985 — Hana ROUSOVÁ: Stanislav Kolíbal. Kresby a ilustrace (kat. výst.). Karlovy Vary 1985
- ROUSOVÁ 2013 — Hana ROUSOVÁ: Život Galerie hlavního města Prahy 50. Praha 2013

- SCHEL 2013 — Jaromír SCHEL: Malá scéna objevovala Rónu i Nikla. In: Českobudějovický denník CCXXV, 2013, 7
- SKALNÍK 1995 — Joska SKALNÍK: Jazzová sekce (Prostor uměleckých aktivit). In: Zakázané umění I. Výtvarné umění III–IV, 1995, 83–89
- SOZANSKÝ 1982 — Jiří SOZANSKÝ: Most 81/82 (kat. výst.). Praha 1982
- SRP 2007 — Karel SRP: Bez zábran. Objekty, instalace a environmenty v českém umění sedmdesátých a osmdesátých let. In: Dějiny českého výtvarného umění VI/I. Praha 2007, 461–481
- ŠERÁ 1995 — Jarmila ŠERÁ: Příběh Divadla v Nerudovce. Rozhovor Marcely Pánkové s Jarmilou Šerou. In: Zakázané umění I. Výtvarné umění III–IV, 1995, 33–40
- ŠETLÍK 1990 — Jiří ŠETLÍK: Poněkud skrytá literatura o výtvarném umění (2). In: Ateliér XVI, 1990, 2
- ŠETLÍK 1995 — Jiří ŠETLÍK: Umělecká a občanská odpovědnost poválečné generace. In: Zakázané umění I. Výtvarné umění III–IV, 1995, 8–19
- ŠETLÍK 2007 — Jiří ŠETLÍK: Léta sedmdesátá a osmdesátá. In: Dějiny českého výtvarného umění VI/I. Praha 2007, 369–385
- ŠEVČÍK 2011 — Jiří ŠEVČÍK (ed): České umění 1980-2010. Texty a dokumenty. Praha 2011
- ŠEVČÍKOVÁ / ŠEVČÍK 2010 — Jana ŠEVČÍKOVÁ / Jiří ŠEVČÍK: Popis jednoho zápasu. In: Texty. Praha 2010, 218–225
- TETIVA 1984 — Vlastimil TETIVA: Figurální téma v současné kresbě a grafice (kat. výst.). České Budějovice 1984
- TETIVA 2007 — Vlastimil TETIVA: České umění XX. století. 1970–2007 (kat. výst.). Hluboká nad Vltavou 2007
- TICHÝ 1992 — Jiří TICHÝ: Galerie H – ohlédnutí. In: Ateliér X, 1992, 16
- TICHÝ 1994 — Jiří TICHÝ: Galerie ve věži. In: Ateliér XX, 1994, 15
- TOMÍK 1996 — František TOMÍK: Fenomén vernisážových autobusů. In: Zakázané umění II. Výtvarné umění I–II, 1996, 74–75
- TŘEŠTÍK 1990 — Michael TŘEŠTÍK: Galérie H. In: Tvorba III, 1990, 11–13
- TRATINA 2001 — Václav TRATINA (ed.): Velký slovník osobností vědy a kultury příbramského regionu (1945 až současnost). Příbram 2001
- VACHUDOVÁ 1986 — Božena VACHUDOVÁ: Galerie výtvarného umění v Chebu. Přírůstky do sbírek za léta 1981–1985 (kat. výst.). Cheb 1986

VACHUDOVÁ 2011 — Ludmila VACHUDOVÁ: Grafické sbírky galerie aneb klokotavé rukávy, dokumentační inkoust a digitalizace sbírek. In: Půlstoletí výtvarného umění v Letohrádku Ostrov 1961–2011 (kat. výst.). Karlovy Vary 2011, nepag.

VALOCH 1984 — Jiří VALOCH: Vladimír Boudník. Grafika (kat. výst.). Brno 1984

VANČÁT 1996 — Jaroslav VANČÁT: Dobříš, začátek 80. let. In: Zakázané umění II. Výtvarné umění I–II, 1996, 228–231

VESELÝ 1995 — Vladimír VESELÝ: Mělnická galerie ve věži. In: Zakázané umění I. Výtvarné umění III–IV, 1995, 175–177

[VŇK] 1987 — [VŇK]: K sochařskému dílu Olbrama Zoubka. In: Někdo něco VI (samizdatový sborník), 1987, nepag. Libri prohibiti

VONDRÁŠKOVÁ 1980 — Eva VONDRÁŠKOVÁ: Umělecká východiska mladé výtvarné generace. In: Tvorba XLVII, 1980, 7

ZEMINA 1983 — Jaromír ZEMINA: Adriena Šimotová. Otisky (kat. výst.). Kladno 1983

ZEMINA 1984 — Jaromír ZEMINA: Čestmír Kafka. Spojování (kat. výst.). Kladno 1984

ZEMINA 2010 — Jaromír ZEMINA: Via artis, via vitae. Praha 2010

ZOUBEK 1987 — Olbram ZOUBEK: Olbram Zoubek o sobě. In: Někdo Něco VI (samizdatový sborník), 1987, nepag. Libri prohibiti

Internetové zdroje

KASTNEROVÁ 2010 — Jindřiška KASTNEROVÁ: Z historie KD. In: Kulturní dům Dobříš, 2010 <http://www.kddobris.cz/vismo/dokumenty2.asp?id=1013>, vyhledáno 26. 5. 2016.

ARCHIV VÝTVARNÉHO UMĚNÍ: Informační systém abART <http://abart-full.artarchiv.cz/>