

Akademie výtvarných umění v Praze

Katedra teorie a dějin umění

DISERTAČNÍ PRÁCE

PODMÍNKY A PŘEDPOKLADY VÝTVARNÉ KRITIKY
ŠEDESÁTÝCH LET

Mgr. Anežka Bartlová
2022

doc. Mgr. Tomáš Pospiszyl Ph.D.
školicel

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně a s uvedením všech zdrojů, z nichž jsem čerpala. Práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 2. 2. 2022

Ráda bych poděkovala všem, kteří mi pomáhali v průběhu výzkumu, ochotně mi poskytovali dokumenty a další studijní materiály, dělili se se mnou o svoje poznatky a společně se mnou přemýšleli nad otázkami, které jsem si kladla.

Zejména děkuji svojí rodině, matce Mileně Bartlové, která mi pomáhala i s odbornými konzultacemi a poskytovala literaturu ze své rozsáhlé knihovny, svému otci Zdeňkovi za podporu a motivování, bratrovi Tomášovi za pomoc a (nejen) technický support.

Dále chci vyjádřit vděk všem přátelům, kteří mě podporovali a motivovali mě ve chvílích, kdy jsem to potřebovala. Všem kamarádkám a kamarádům, kteří mě rozptylovali, abych se z práce nezbláznila, sdíleli se mnou pandemické strachy i informace. Konkrétně pak Alžbětě Bačíkové, Kláře Brůhové, Jitce Šosové, Veronice Rollové, Johance Lomové, Hance Buddeus. Kolegyni a kamarádce Anně Remešové jsem vděčná (nejen) za to, že mi umožnila věnovat čas psaní disertační práce a několik měsíců nepracovat.

Hlavní poděkování však patří mému školiteli, Tomáši Pospiszylovi, za vstřícnost, trpělivost a vřelý přístup, s nímž mě provázel celým doktorským studiem na Akademii výtvarných umění v Praze.

Podmínky a předpoklady výtvarné kritiky 60. let

anotace

Disertační práce se soustředí na období šedesátých let, které bylo pro československou výtvarnou kritiku důležitým obdobím a jehož základní výzkum z hlediska výtvarné kritiky zatím nebyl důkladně zpracován. Věnuji se proto více české výtvarné kritice než slovenskému prostředí, kterým se již badatelé zabývali. Práce je rozdělená na tři části. Úvodní metodologická kapitola hledá odpověď na otázku, jak interpretovat interpretaci a nabízí možné vymezení výtvarné kritiky jako žánru.

Druhá část. Zaměřuje se na vnější podmínky, jež nemohli kritici a kritičky sami ovlivnit, ale mohli s nimi pracovat, využívat jejich možnosti a samozřejmě se také museli přizpůsobovat jejich pravidlům. Věnuji se zde jednotlivým institucím, které měly určitý vliv na fungování výtvarné kritiky. První kapitola se popisuje obecně kulturně-politické pozadí šedesátých let. Dále zkoumám otázku zásahů cenzury do kritických textů, fungování sekce teoretiků a kritiků v rámci Svazu československých výtvarných umělců a v poslední z kapitol této části se věnuji československé sekci mezinárodní asociace kritiků AICA.

Třetí část práce se věnuje vnitřním oborovým předpokladům, které formovaly diskurz i podobu jednotlivých textů. Vycházím z hypotézy, že sami aktéři se mohli do značné míry (spolu)podílet na tom, jak bude kritika konkrétně vypadat. Tato část zahrnuje dvě kapitoly, jedna se věnuje *Výtvarnému umění* a *Výtvarné práci* – dvěma hlavních časopisů vydávaných Svazem československých výtvarných umělců. Poslední kapitola pak zkoumá tzv. metakritické texty, tedy představy samotných kritiků a kritiček o tom, jak má výtvarná kritika vypadat a fungovat.

Hlavní otázky, které si kladu zní: jakou pozici měla výtvarná kritika ve sledovaném období a jakou roli hrály zmíněné instituce (AICA, vedení Svazu, šéfredaktoři hlavních výtvarných časopisů) v rámci soudobého vizuálního umění? Do jaké míry byl rozkvět, konkrétní podoba, ale i následný úpadek hlavních kritických periodik dán vnějšími okolnostmi, a do jaké míry ovlivnili dění sami aktéři? A konečně si kladu otázku, jakou roli vlastně hrála kritika v „uměleckém provozu“?

Práce vychází především ze studia archivních pramenů, jež kontextualizuje pracemi historiků a historiček soudobých dějin a též recentní literaturou z oboru dějin umění.

klíčová slova

výtvarná kritika – umění šedesátých let – AICA – cenzura – Svaz československých výtvarných umělců – metakritika – *Výtvarná práce* – *Výtvarné umění*

Conditions and foundations of Art Criticism in 1960s'

abstract

The dissertation focuses on the period of the 1960s, which was an important period for Czechoslovak art criticism and whose basic research has not yet been thoroughly elaborated. Therefore, I focus more on Czech art criticism than on the Slovak environment, which has already been addressed by other scholars.

The thesis is divided into three parts. The introductory methodological chapter offers a possible definition of art criticism as a genre and seeks to answer the question of how to interpret an interpretation.

The second part focuses on the external conditions that critics could not influence themselves, but they could work with them, use their possibilities and, of course, also had to adapt to the rules. I focus on individual institutions that had some influence on the functioning of art criticism. The first chapter describes the cultural policy and its connotations in the 1960s. I examine the question of how censorship interfere with critical texts, the functioning of the section of theoreticians and critics within the Union of Czechoslovak Visual Artists, and in the last chapter of this section I discuss the Czechoslovak section of the International Association of Art Critics (AICA).

The third part of the thesis focuses on the internal professional foundations that shaped the discourse as well as the form of individual texts. I start from the hypothesis that the actors themselves may have (co-)participated to a large extent in how the criticism would look like. This section includes two chapters, one focuses on the two main journals published by the Union of Czechoslovak Visual Artists (*Výtvarná práce* and *Výtvarné umění*). The last chapter then examines the so-called metacritical texts, i.e. the ideas critics had themselves about how art criticism should function.

The main questions I am asking are: What position did art criticism have in the period of the 1960s and what role did the institutions (AICA, the leadership of the Association, editors-in-chief of the main art magazines) play within contemporary visual art? To what extent was the flowering, the concrete form, and the subsequent decline of the main critical journals determined by external circumstances, and to what extent did the actors themselves influence the events? Finally, I ask what role did art criticism actually play in the "art traffic"?

The thesis is based primarily on the study of archival sources, which it contextualizes with the recent findings of historians, as well as recent literature in the field of art history.

keywords

Art Criticism – Art of the 1960s' – AICA – censorship – Union of Czechoslovak Visual Artists – metacriticism – *Výtvarná práce* – *Výtvarné umění*

OBSAH

0_úvod	11
I/1_interpretovat interpretaci	16
I/1.1_Dosavadní literatura	16
I/1.2_Potíže s definicí kritiky	24
I/1.3_Kritika, dějiny a teorie umění	26
I/1.4_Otázka kánonu	28
I/1.5_Kritika jako žurnalistika	30
I/1.6_Návrh metodologie	31
II/1_Kulturní politika šedesátých let	34
II/1.1_Role kultury v celku socialistického systému moci	34
II/1.2_Institucionální struktura a dynamika priorit	41
II/1.3_Legislativa	45
II/2_Cenzura výtvarných časopisů	49
II/2.1_Hlavní správa tiskového dohledu	53
II/2.2_Praxe cenzury	56
II/2.3_Systemizace zásahů	59
II/2.4_Směrem k jaru a cenzurní pauza	63
II/2.5_Proměny vs. stabilita	64
II/3_Sekce teoretiků SČSVU a infrastruktury kritiky	69
II/3.1_Patří teoretici a kritici do Svazu výtvarníků?	70
II/3.2_Sekce teoretiků jako ideologický nástroj	72
II/3.3_Sekce teoretiků zasahuje	76
II/3.4_Kritika a teorie umění jako věda	79
II/3.5_Od ideové role k roli koncepční a obsahové	83
II/3.6_Ceny Antonína Matějčka	85
II/3.7_Dokumentační středisko SČSVU a veřejné aktivity	86
II/4_Československá sekce AICA jako instituce komunikace a koordinace	91
II/4.1_Neskromné začátky	92

II/4.2_Možnosti instituce a členská základna	95
II/4.3_Domácí kompetence	97
II/4.4_Přeshraniční síť	99
II/4.5_Koordinace místo kooperace	106
III/1_Svazové časopisy jako platformy kritiky	109
III/1.1_Počátky časopisů	110
III/1.2_ Od budování socialismu k zájmu o vlastní prezentaci	116
EXKURZ 1_Abstrakce i realismus	118
III/1.3_Podpora (a) konfrontace názorů	120
EXKURZ 2_Zahraničí	129
III/1.4_Je růst udržitelný?	133
EXKURZ 3_Krafika a inzerce	138
III/1.5_Pokrok v mezích rozpočtu a zákona	141
III/1.6_Začátek konce a konec	148
III/2_ Kritika kritiky – metakritické texty v kontextu šedesátých let	158
III/2.1_Sebereflexivita v praxi	159
III/2.2_ Socialistická kritika na hraně šedesátých let	162
III/2.3_Změna kritiky kritikou	167
III/2.4_ Moskevské sympozium a oficiální kritika kritiky	173
III/2.5_Sebereflexivní metakritika	176
III/2.6_Axiologie: vědecká teorie hodnot	179
III/2.7_Sebereflexivita jako znak doby	181
IV_Závěr	183
IV/1_Sledovat infrastruktury kritiky	184
IV/2_Další možnosti výzkumu	187
V_Bibliografie	191

_Úvod

Tématem této disertační práce je zkoumání výtvarné kritiky v Československu v letech 1960–1970/71. Když jsem přemýšlela, jak se k tématu postavit a jak si jej lépe a přesněji definovat, vycházela jsem z toho, jak se téma dotýká mojí vlastní zkušenosti a mých zájmů. Sama se věnuji psaní výtvarných kritik na víceméně profesionální úrovni (tedy systematicky, jedná se o část mých příjmů a sama aktuálně jsem nebo jsem v minulosti byla kmenovou redaktorkou v periodických věnujících se současnému a nedávnému výtvarnému umění). Připadalo mi proto logické věnovat se období, které mělo vliv na to, jak vypadá kritika výtvarného umění v současnosti (již zde můžeme rozšířit na dobu po roce 2000). Při podrobnější rešerši jsem přišla velmi rychle na to, že hlavní vliv mělo samozřejmě porevoluční desetiletí, jež se však už stalo předmětem disertační práce Hany Sládkové na Katedře mediálních studií FSV UK.¹ Pokud bychom ale sledovali hlubší kořeny soudobého stavu a podoby výtvarné kritiky v minulosti, pak by se brzy ukázalo, že období tzv. normalizace, tedy 1970–1989, bylo pro výtvarnou kritiku jakoby nepodstatné, protože cca polovinu této doby neexistovaly oficiální a přitom výtvarnou scénou šířeji přijímané časopisy. Publikční platformy, které se naopak vyvinuly v novou formu samizdatových sborníků, neobsahovaly typickou výtvarnou kritiku, protože vycházely méně často, než by bylo třeba pro udržení aktuality a zároveň umění, kterému se věnovaly, nebylo oficiálně možné vystavit. Komunikační hodnota takových samizdatových sborníků o soudobém umění (*Někdo něco I–X*, *Sborníky památce Jiřího Padrty* (1985), *Alberta Kutala* (1984) nebo *Olega Suse* (1988)) tak spočívala více v rovině komunitní, než jak to známe z jiných dob. I toto období nicméně čeká na zpracování a osobně mám pocit, že bude velmi zajímavé rozebrat mlžné opary undergroundu a podívat se na psaní o soudobém umění s odstupem. Tato odbočka výkladu má naznačit, proč jsem se rozhodla nakonec zvolit si období šedesátých let. Výsledkem je práce, která se soustředí na roky 1960–1970 s tím, že zároveň v každé kapitole přesahuje do doby dřívější, v níž jsem našla

¹ Hana Sládková, *Od výtvarné kritiky k výtvarné publicistice. Psaní o výtvarném umění po roce 1989*, [disertační práce] Praha: FSV UK, obhájeno 2016, dostupné na: <http://hdl.handle.net/20.500.11956/82404> (cit. 16. 1. 2022)

řadu souvislostí. Naopak zlom, který proběhl na konci roku 1970, znamenal zásadní přetrhání vazeb, zejména v oblasti periodického výtvarněkritického tisku.

Prvním mezníkem se tak stal rok 1960, kdy byla přijata ústava Československé socialistické republiky, která oficiálně deklarovala dosažení úrovně socialismu. To mělo důsledky i pro kulturní politiku státu, jejíž proměny popisují v první podkapitole druhé části této práce. Důvodem, proč jsem jako mezník zvolila toto datum, je ten, že jsem přistoupila k výzkumu (jak ukazují v kapitole o metodologickém přístupu) skrze sledování infrastruktur, které kritiku formovaly a jež naopak pomáhaly texty v časopisech spoluutvářet. Politicko-společenské zlomy jsou podstatné právě pro instituce, které se staly jakýmsi půdorysnými celky, jež udávají podmínky výtvarné kritiky.

Naopak roky 1970 a 1971 jsou jako mezníky velmi jasně pochopitelné – nejen, že s konečnou platností dopadla na československou kulturu tzv. konsolidace, tedy konkrétní projev normalizačních praktik konzervativního post-dubčekovského režimu, ale v návaznosti na to totiž přestaly vycházet i oba časopisy, které zde sleduji.

Zbývá vysvětlit, proč jsem si vybrala sledovat právě *Výtvarné umění* a *Výtvarnou práci* a přisuzuji jim dokonce tak důležitou roli, jako meze v periodizaci dějin výtvarné kritiky v českojazyčném prostředí. Ačkoliv můj původní záměr směřoval k širšímu záběru, v průběhu práce jsem zjistila, že vzhledem k metodologii, již jsem zvolila – tedy sledování infrastruktur skrze sledování institucí a jejich vzájemných vazeb, hierarchií a nástrojů komunikace – je nutné skutečně se zaměřit pouze na dva svazové časopisy. Ti, kteří je naplňovali obsahem, řídili, editovali, ale též ti, kteří je četli i ti, kteří určovali pravidla, jednoduše řečeno: Všichni, kdo se podíleli na tvorbě, distribuci i konzumaci kritických textů o soudobém umění, se totiž u obou periodik míchali a šlo o jednu skupinu stranických intelektuálů (kam řadím, jak ještě vysvětlím dále, i činovníky Svazového vedení bez stranické legitimace). Třetí z časopisů vydávaných Svazem československých výtvarných umělců (dále SČSVU) *Tvar* byl věnovaný užitému umění a průmyslovému designu a navrhování „životního prostředí“. Proto jsem se rozhodla jej zmiňovat spíše okrajově, zároveň mu byla věnovaná jedna relativně podrobná diplomová práce Gabriely Petrové, obhájená na

UMPRUM.² V ní se autorka věnuje více obsahu článků, konkrétně pak jejich porovnání s dějinami designu a politickými dějinami, nicméně sleduje i některé instituce, které byly důležité pro užité umění, nikoliv však pro umění tzv. volné.

Tím se dostávám k otázce vlastního přístupu. Již jsem stručně vymezila časové určení předkládané práce, zbývá tedy ještě dodat několik slov o tom, jak chápu tematické vymezení, tedy jak chápu kritiku a jak s ní pracuji. Podrobněji se problémům při jejím vymezování a výzkumu věnuji v první kapitole, která se zabývá definici předmětu zkoumání a mého přístupu k němu. Zde tedy jen stručně: Kritické psaní definuji právě jako praxi (spolu)tvorby významu, tedy kladu důraz na komunikační rozměr kritických textů. Zároveň ale zdůrazňuji, že výtvarnou kritiku nelze redukovat ani na rovinu teorie umění, ani na čistě výtvarnou praxi, že totiž leží někde uprostřed mezi těmito dvěma polohami. Kritika podle tohoto pohledu společně s dějinami umění a uměleckou tvorbou tvoří to, čemu říkáme svět umění (v globálu) anebo výtvarná scéna (v lokálním či regionálním kontextu). Zde samozřejmě zůstávám na území Československa a v relativně malém sociálním okruhu aktérů i autorů.

Moje výzkumné otázky pak vychází z perspektivy oboru dějin umění, ačkoliv velká část mých zdrojů patří do oboru historie soudobých dějin. Přistupuji tedy k materiálu, který není přímo součástí dějin umění, ale úzce s nimi souvisí, s nástroji a otázkami oboru dějin umění, jehož cílem je sestavování – případně rozšiřování anebo nabourávání – kánonu umění. Neptám se tedy, *co je kritika*, ale zkoumám, proč v dané době výtvarná kritika „vypadala“ tak, jak vypadala. Zkoumám souvislosti, které působily na tento stav, hledám, které byly příčinou a které důsledkem, a jak vypadala tehdejší hierarchie moci či jakými způsoby se s ní aktéři vyrovnávali.

Cílem, který jsem si v práci vytkla je také ukázat, že kritika (výtvarného) umění je, nebo by měla být, partnerem oboru dějin umění. Partnerem, jehož místo v rámci oboru dějin umění by bylo třeba lépe promyslet a snad i lehce systemizovat, především po stránce metodologické. To se totiž zatím neděje a většina badatelek a historiků umění s kritikami pracuje spíše intuitivně, což vede k podceňování či

² Gabriela Petrová, *Časopis Tvar jako nástroj boje za kvalitnější výrobek*, [diplomová práce] Praha: UMPRUM, obhájeno 2017, dostupné na: https://katalog.vsup.cz/tritius-file?relativePath=tritius%2FWORK%2F90282%2Fpetrova_dp.pdf (cit. 20. 1. 2022).

ignoraci autonomních kontextů, záměrů a trajektorie výtvarné kritiky, odvozené napůl od situace publicistiky a napůl od kondice výtvarného umění.

Struktura práce

Disertační práce má tři části, v nichž jsou seskupeny jednotlivé kapitoly. První část se soustředí na metodologické problémy, které texty výtvarné kritiky při výzkumu nabízí. Odpovídá na otázku, jak interpretovat interpretaci. Vysvětluje také, proč jsem zvolila cestu skrze sledování institucionálních vazeb a hierarchií moci, respektive co znamená politika interpretace a proč jsem ji mohla použít pouze z části.

Druhá část, již jsem pracovně nazvala vnější „podmínky“ se pak věnuje ve čtyřech kapitolách jednotlivým infrastrukturám a jejich dílčím institucím, jejich proměnám, a to zejména v otázce vzájemné komunikace, kontroly a vyjednávání pozic.

Analyzuji infrastruktury, které spoluvytváří výtvarnou scénu, takže se zabývám nikoliv tím jedinečným, ale tím, co je v tomto výtvarném prostředí sdílené. Do této části jsem zahrnula jednak kapitolu věnující se otázce kulturní politiky. Do ní kromě samotných prohlášení a usnesení, ale i konkrétních ideologických prohlášení, patří také stručný přehled legislativních úprav, které výtvarnou kritiku zasáhly (některé více, jiné méně napřímo.

Druhá kapitola pak již zaměřuje pozornost na konkrétní mechanismy, které kritiku formovaly v podobě, jež se dostala čtenářkám a čtenářům do ruky, totiž cenzuru. Sleduji proměny instituce, která ji měla na starosti, a porovnávám záznamy o cenzurních zásazích s konkrétními texty, které nakonec vyšly ve svazových časopisech. Snažím se také vysledovat principy, které formovaly cenzurní pravidla. Třetí kapitola v sekci vnějších podmínek se pak věnuje roli Svazu československých výtvarných umělců ve vztahu k výtvarné kritice. Konkrétně se pak soustředí na tzv. sekci teoretiků (později ve formě „komise teoretiků“) a její vyjednávací pozici v rámci svazu ve vztahu k tématům, která se jich jakožto kritiků týkala. Vymezuji zde také, jak chápu odlišení nebo naopak splývání pojmů teorie a kritika v šedesátých letech. Sleduji, jak Svaz kritiky oceňoval za jejich práci a jak probíhaly diskuse o jejich zapojení do aktivit SČSVU.

V poslední kapitole této části se věnuji konkrétně aktivitám československé sekce mezinárodní organizace kritiků AICA. Vyvrcholením jejích aktivit byl v Praze a

Bratislavě konaný IX. mezinárodní kongres a XVIII. valné shromáždění této organizace. Sleduji zde, jak domácí kritikové budovali vztahy se zahraničím a jakým způsobem je udržovali a zda z nich dokázali těžit podněty anebo i podporu pro rozvoj kritiky v Československu.

Ve třetí části disertační práce, kterou nazývám „předpoklady“, sleduji v podstatě vnitřní vyrovnávání se oboru a jeho institucí (redakcí časopisů, kongresů a konferencí) s výše zmíněnými infrastrukturami vnějšími. Tento vztah není pasivním přijímáním nařízení a podmínek, naopak chápu jej jako aktivní snahu o sebeutváření profesních struktur v daných podmínkách, na jejichž formulaci (či aspoň interpretaci) se sami kritici podíleli skrze již zmíněnou sekci teoretiků Svazu.

V první kapitole této části se tedy věnuji konkrétním textům v obou zmíněných časopisech o soudobém umění, tedy ve *Výtvarném umění* (1950–1970) a *Výtvarné práci* (1952–1971). Sleduji, jak se proměňovalo obsazení redakcí, náklad a reakce na podmínky Svazu (zejména finanční), ale také jak na tyto proměny reagovali kritici v textech. Tato kapitola je – spolu s tou následující, jádrem celé práce.

Poslední kapitola se věnuje představám o tom, jak kritika má, nebo by měla, vypadat. Takové programové a teoretizující texty nazývám metakritikami a sleduji proměny představ o tom, co má výtvarná kritika splňovat a jak by měla nebo neměla být angažovaná (a co to vlastně v kontextu šedesátých let znamená). Prostor dostává také krátký exkurz do dobově oblíbeného oboru axiologie, tedy filozofie hodnot.

I/1_Jak interpretovat interpretaci?

S výtvarnou (či obecně uměleckou) kritikou jsou problémy. Nejen že čas od času vytváří konflikty, jitrí emoce a staví bariéry – přičemž jen výjimečněji je i boří – mezi lidmi, ale zároveň je kritika uměleckých děl jen těžko uchopitelná a zejména složitě definovatelná. Je považována za součást dějin výtvarného umění, ale ty jí zatím (v našem prostředí) věnovaly jen malou pozornost.³ Konkrétně lze uvést, že zatímco *Dějiny české literatury 1945–1989* se kritice, ale i obecným podmínkám literárního života věnují docela podrobně (včetně fungování cenzury a jednotlivých institucí anebo politicko-společenského angažmá Svazu spisovatelů), *Dějiny českého výtvarného umění* obsahují v příslušném svazku jen třístránkový úvod o „osobitosti českého duchovního života“, sepsaný dvěma pamětníky, Antonínem Mokrejšem a Josefem Hlaváčkem.⁴ Zde se dočteme pouze stručně o existenci časopisů, reprodukci obálky jednoho z čísel Výtvarného umění lze však přičíst zejména faktu, že její grafickou podobu navrhoval Stanislav Kolíbal.

I/1.1_Dosavadní literatura

Nicméně několik pokusů najdeme. Nejblíže mým snahám je kniha slovenského historika umění a kurátora Daniela Grúňe s názvem *Archeológia výtvarnej kritiky* (Bratislava 2009). Věnuje se především diskusi v časopisech a periodicích slovenskojazyčných, také v období šedesátých let, jež sleduji i já v této práci. Grúň odůvodňuje tento výběr tak, že se jedná o dobu, kdy se výtvarná kritika na Slovensku „plne konštituovala ako spoločenská prax“. Zahrnuje přitom i několik kritiků píšících česky (chceme-li akceptovat jejich československou identitu) jako Jiřího Padrtu, Jindřicha Chalupického anebo Václava Zykunda. Grúňův výzkum se tedy zdá v lecčem komplementární tomu, co předkládám v této práci já, nicméně při bližším pohledu najdeme jednu drobnou, ale podle mého názoru podstatnou odlišnost, která stojí v samém základu návrhu výzkumu. Daniel Grúň se totiž v základu soustředí na proměny samotného umění, nikoliv na texty výtvarné kritiky

³ Jiří Kroupa, *Metodologie dějin umění I. Školy dějin umění*, Brno: Masarykova univerzita – Historiae Artium 1996, s. 228–230; období meziválečné kritiky se věnovala zejména Martina Pachmanová, *Zrození umělkyně z pěny limonády*, Praha: UMPRUM 2013.

⁴ Pavel Janoušek a kol., *Dějiny české literatury 1945–1989 III. 1958–1969*, Praha: Academia 2008, s. 31–33 a zejm. 68–77; Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/I*, Praha: Academia – Ústav dějin umění AV ČR 2007.

jakožto samostatný žánr s vlastní vnitřní dynamikou reflektující sociálně-kulturně-politické události. Grúň to sám definuje takto: „Predmetom našej metakritickej reflexie sú aktuálne tendencie umenia šesťdesiatych rokov, teda tie prejavy v umení, ktoré boli vnímané ako inovatívne, progresívne, prípadne revoltujúce.“⁵

Grúň se tedy soustředil na identifikaci několika zásadních diskusí či polemik, které probíhaly na stránkách časopisů. Mezi nimi najdeme otázku role abstraktního umění, rehabilitaci moderny (jež však měla na Slovensku jiný význam a identitotvorný charakter, oproti české části společného státu) anebo otázky tzv. syntézy sochařství a architektury. Všechny zmíněné diskuse se paralelně objevovaly i ve *Výtvarné práci* a *Výtvarném umění*, ačkoliv v českojazyčném tisku nebyly tak dominantní. Právě rozdílné akcenty a částečně také problémy, spolu s tím, že se tématu Grúň věnoval podrobně, se staly důvodem, proč jsem se rozhodla slovenské kritice nevěnovat do hloubky. Tím, že slovenský Svaz výtvarných umělců vytvářel částečně vlastní infrastrukturu a reagoval na jiné události, nelze situace jednoduše porovnávat. Zároveň je však třeba uznat, že deklarovaná všeobecnost zastřešujícího Svazu československých výtvarných umělců v mnoha případech zůstávala jen na papíře (či ještě hůř ve statutu) a slovenští kritici měli zastoupení v celorepublikovém, později federálním, orgánu jen malé.

Grúň poukazuje na pozice, které slovenští kritici (mezi nimiž jsou však například i literární kritici – jako Oskár Čepan) budovali a obhajovali, jak v rámci kritik, tak i teorie uskutečňované pak v praxi nejčastěji kurátorskými koncepty výstav, čehož využívá k překlenutí otázky teorie a praxe. Porovnává tak kánon dějin umění s tím, co se psalo v dobových časopisech, a poukazuje na momenty, které vedly k propojení jednoho s druhým. Takový přístup má však (tak jako jakýkoliv jiný) určité hranice a omezuje množství prostoru, který je věnován výtvarné kritice jako autonomnímu oboru. Kvůli tomuto nastavení se tak nakonec i o největší události v oboru kritiky šedesátých let v Československu, tedy zasedání mezinárodního kongresu AICA v Praze a Bratislavě, zmiňuje jen velmi okrajově. A čtenáři, který není s použitým uměleckým či kritickým materiálem podrobně seznámen, není zcela jasné, zda jsou původní texty uchopeny jakožto primární prameny, anebo platí, že jsou sledovány spíše na úrovni obsahové jako zdroje sekundární. Právě tento

⁵ Daniel Grúň, *Archeológia výtvarnej kritiky*, Bratislava: VŠVU a Slovart 2009, s. 9–10.

moment považuji za zásadní a v určitém smyslu stál v počátcích mého uvažování o strukturování vlastní práce věnující se výtvarné kritice. Vzhledem k odlišné situaci, s níž pracoval a z níž ve slovenském kontextu Grúň vycházel, od té, která byla v českém prostředí, které mělo naopak silnou tradici předválečné kritiky umění (F. X. Šalda, Václav Nebeský, Miloš Marten a další), je odlišnost přístupu k materiálu a tématu logická.

Již podle názvu je patrné, že se Daniel Grúň rozhodl přistupovat k výtvarné kritice jako k diskursu ve foucaultovském významu.⁶ Jednotlivé kritiky (texty) jsou pro Grúně konkrétními projevy diskursu, přičemž strukturování konkrétních *jednotek* (jak zkoumané elementy diskursu pojmenovává Foucault) podléhá u Grúně dělení na jednotlivá obsahová témata, která se v kritických diskusích objevovala (abstrakce, pozice avantgardy ve slovenském umění).

Diskurs pro Foucaulta „není jednoduše tím, co zjevuje (nebo skrývá) touhu, je to také předmět touhy: a protože – historie nás o tom nepřestává poučovat – diskurs není pouze tím, čím se projevují boje nebo systémy nadvlády, ale i tím, pro co a čím se bojuje, je mocí, které se snažíme zmocnit“.⁷ Z aplikace Foucaultova principu „archeologie diskursu“ plynou důsledky metodologického charakteru: V případě výtvarně-kritických textů je to především nutnost problematizovat zkoumané dokumenty. A to napůl způsobem jakým pracujeme s tvůrčími počiny (díly, literaturou) a napůl jako s materiálem informačního či dokumentačního charakteru (viz dále). Dějiny umění s touto podmínkou nepracují systematicky. Například si nekladou otázku, zda chápat kritické texty jakožto zdroje informací sekundárního charakteru (pokud primární je v tomto případě umělecké dílo), nebo se jedná o prameny primární (protože jsou autonomním projevem tvorby, napůl mezi teorií a uměleckou tvorbou).⁸

Sama na tuto otázku odpovídám níže, zde tedy jen stručně: Do centra výzkumu jsem se snažila umístit právě samotné texty kritik, jež tak chápu jako primární prameny referující ke světu kolem. Takový přístup s sebou nese také nutnost dohledávat souvislosti, obsahy, ale i to, co v nich chybí nebo zůstává „za“ texty jako dobový kontext.

⁶ Michel Foucault, *Archeologie vědění*, Praha 2002, s. 12.

⁷ Michel Foucault, Řád diskursu, in: Michel Foucault, *Diskurs, autor, genealogie*, Praha 1994, s. 9.

⁸ Karel Šima – Jan Horský, Pramen, in: Lucie Storchová a kol., *Koncepty a dějiny. Proměny pojmů v současné historické vědě*, Praha 2014, s. 15 an.

Právě zkoumáním toho, co je z diskursu kritiky vyloučeno skrze zákazy slov/projevu se zabýval literární vědec a sám příležitostný kritik Petr Andreas ve své disertaci, knižně vydané pod názvem *Vybírat a posuzovat. Literární kritika a interpretace v období normalizace*, v níž se zabývá konkrétně cenzurou v literární kritice.⁹

Jádrem Andreasovy práce je politika interpretace zkoumaná na příkladech literárních děl, jejich reflexí v literární kritice a zásahů cenzury. Kritiku tedy chápe jako součást komunikační situace literárního díla, tedy jinými slovy jako interpretaci, a jeho cílem je sledování proměn „politiky interpretace“, jež je jedním z možných přístupů ke zkoumání kritiky a umění: „Politika interpretace představuje ten rozměr kritiky a interpretace, kdy kritikovy politické či politizované zájmy ovlivňují jeho argumentaci; tento rozměr je v různé míře přítomen v každé interpretaci.“¹⁰ Tento přístup považuji za asi nejzajímavější přínos literární vědy k výzkumu kritiky, je však podmíněn tím, že již známe okolnosti, kontexty a podmínky, které mohly dané aktéry (kritiky a kritičky) ovlivňovat.

Zásadní důležitost pak příkládá Petr Andreas vyjasnění fenoménu autorské intence a dvě třetiny své knihy věnuje konkrétním případům kritiků a kritiček, kteří se s cenzurou tak či onak setkali, především pak polemikám a konfliktům, které řešili. Dostává se tak blíže praktické stránce literárního uměleckého života.

Zároveň se věnuje době normalizace, kdy cenzura fungovala jako následná, nikoliv předběžná, jak tomu bylo v letech sledovaných v této práci. Andreas proto zkoumá především „řečové hry“ – tedy analyzuje konkrétní prohlášení a jejich významy pro celek textu a věnuje podstatnou část úvodu knihy vymezení a kritickému vypořádání se s textem (dosud jediným na dané téma) Karla Palka alias Petra Fidelia *Řeč komunistické moci*. Mezi tím, co Fideliovi vyčítá je i pro náš kontext několik užitečných formulací. Pomáhají odhalit ustálené způsoby uvažování a psaní o době normalizace, což jinak ztěžuje pochopení jazyka textů/kritik. „Prvním zkreslením, kterým studie trpí, jsou zvěcnění a personifikace, s nimiž se autor vztahuje k normalizačnímu režimu a jeho institucím“, píše Andreas.¹¹ Problém vidí i v

⁹ Petr Andreas, *Vybírat a posuzovat. Literární kritika a interpretace v období normalizace*, Příbram: Pistorius & Olšanská 2016.

¹⁰ Tento pojem přebírám z literární teorie. Srov. Andreas, *Vybírat a posuzovat*, s. 11.

¹¹ *Ibid.*, s. 29.

přílišném zobecnění. Samo o sobě sice není špatně – naopak, dynamizuje text –, vede však k nebezpečně zjednodušujícím prohlášením typu „komunistická moc pronásledovala...“, která vytváří iluzi neadresnosti a kolektivní viny.¹² Právě tyto zdánlivě drobné nepřesnosti, jichž se většina z nás často sama dopouští, jsou v případě, že píšeme o minulosti, nebezpečné proto, že skrze jazyk mají efekt i na to, jak se k dané situaci (historické a závisle na tom i aktuální) stavíme a jak reagujeme. Ačkoliv se rozboru konkrétních pojmů, řečových her, klišé, idiomů atp. v této práci nevěnuji, pokusila jsem se vždy ve svém zkoumání kritických textů mít na paměti právě tyto zásady a nedopouštět se nepřesností a zkreslujících formulací, a zároveň si všimnout nejasností a možných problematických míst v samotných kritikách. Rovinu „politiky interpretace“ sleduji ve chvíli, kdy se zabývám konkrétními texty, v celkovém pohledu se však věnuji právě takovým infrastrukturním podmínkám a předpokladům výtvarných kritik, které by bylo třeba porovnat právě s konkrétním obsahem textů.

V přehledu základní literatury k teorii a dějinám výtvarné kritiky je třeba aspoň stručně zmínit též práci kritičky a historičky umění Ivy Mojžišové. Ve studii s názvem „O počiatkoch umeleckej kritiky“ (1976) se zaměřila na stručný přehled dějin od Diderota až po první polovinu 20. století. I ona připomíná, že není možné vyhnout se v uvažování o kritice určitému předporozumění čili předem dané představě o tom, co vlastně kritika je. Jinak řečeno – pokud chceme zjistit, čím byla kritika v minulosti, těžko můžeme čerpat definici z materiálu samého, naopak potřebujeme nějaká měřítká, která určí jak hranice toho, co lze za kritiku považovat, tak i v jakém vztahu je k uměleckým dílům a umění jako součásti společenskému systému. Mojžišová přitom spojuje vznik kritiky přímo s rozvojem autonomie umění a krizi kritiky naopak s úbytkem autonomie ve společnosti, váže ji tak doslova na podmínku svobody, potažmo demokracie. Zřejmou problematičnost tohoto tvrzení teď ponechávám stranou, respektive se domnívám, že se jedná o projev typický pro dobu vzniku textu a není nutné se jím zde výrazněji zabývat, ačkoliv pro Mojžišovou je zřejmě dost podstatný. Kritika je podle ní „samostatná literární činnost, jejímž předmětem je posuzování jiné samostatné tvořivé činnosti, v našem případě

¹²*Ibid.*, s. 30.

umělecké, a jejích plodů, uměleckých děl“,¹³ sama proto věnuje velký prostor autorům kritik.

Mojžišová nicméně nakonec podává i vlastní definici kritiky. Staví ji na dvou pilířích: Prvním je podle ní kritický hodnotící soud a druhým pilířem je pak tematické zaměření na aktuální umělecké projevy. Domnívám se, že to je sice teoreticky zajímavá a obecně rozšířená definice, ale v praxi se ukazuje být situace složitější a takto obecně formulované vymezení je paradoxně příliš rigidní a zároveň neurčité, aby jej bylo možné konstruktivně použít ve výzkumu.

Zároveň Mojžišová přiznává kritice „jeden z pozdějších hlavních cílů umělecké kritiky“, totiž snahu „přímo ovlivňovat existující uměleckou praxi, soudobé umění“¹⁴ Například výběr slov tak musí být současníkům srozumitelný, aby textu čtenáři a čtenářky rozuměli. Poznámkou o nutnosti vzájemného porozumění se vracíme k tomu, co popisuje Petr Andreas na československé normalizační literární kritice a co bylo pro dobu sedmdesátých let zřejmě podstatným tématem.

Estetika, na rozdíl od dějin umění, věnovala otázce kritiky relativně dost prostoru. Nedávno například přinesl „novou teorii hodnocení uměleckých děl“ Tomáš Kulka. Ve své poslední knížce *Logika umělecké kritiky*¹⁵ se ptá, jak může být kritika intersubjektivně platná, vymýšlí teorii aplikací „popperovského“ principu posuzování pravdivosti vědeckého tvrzení na soud o uměleckých dílech. Kulkův přístup – podobně jako u mnoha dalších estetiček a estetiků – spočívá především v promýšlení odpovědí na otázku, jak je kritika možná a jak vlastně umělecká díla hodnotíme. Jedná se tedy o snahu teoretizovat nad samotnou praxí kritiky, podobně jako estetika teoretizuje nad praxí vnímání uměleckých děl (a nejen jich, samozřejmě) ve zcela nadčasovém úhlu pohledu. V takovém přístupu se estetika s výše zmíněnou neuchopitelností předmětu bádání vyrovnává skrze převedení pozornosti z textů na sledování kritizování jakožto lidské aktivity (a jistě existují už i studie o hodnocení uměleckých děl nelidskými aktéry). Nazývá ji pak jednoduše „hodnocením uměleckých děl“ a pozornost klade na samotný akt soudu. Kulkova práce se tedy evidentně věnuje jiným problémům, než které jsem si vytyčila já.

¹³ Iva Mojžišová, „O počátcích umělecké kritiky“, in: Martin Mojžiš (ed.), *Iva Mojžišová: Kritika porozuměním*, Praha: Nadace Dagmar a Václava Havlových VIZE 97 2011, s. 16; původně otištěno in: *Ars*, roč. IX–X, 1975–76/1–4, s. 239–258.

¹⁴ Mojžišová, „O počátcích umělecké kritiky“, s. 22.

¹⁵ Tomáš Kulka, *Umění a jeho hodnoty: Logika umělecké kritiky*, Praha: Argo, 2019, s. 70.

Domnívám se totiž, že právě samotný text, jako výsledek takové aktivity, je určen ještě spoustou dalších aspektů než pouze přemýšlením o hodnocení umění. Pokud redukuje výtvornou kritiku pouze na hodnocení, zcela mineme všechny výše zmíněné intelektuálně podnětné problémy dané kontextem, v němž se děje: institucionální zázemí, společenskou i politickou kontrolu, ale také vynecháme roli procesu, jímž texty prochází poté, co je autor či autorka odevzdají k publikaci do redakce časopisu.

V nedávné době vyšly nicméně dvě zásadní publikace, které právě z pozice dějin umění zahrnují i výtvornou kritiku. Jednou jsou *Dějiny českých dějin umění* Mileny Bartlové,¹⁶ tedy základní publikace, která obor definuje, ale především sleduje aktivity, problémy a možnosti intelektuální produkce historiček a historiků umění v Československu mezi lety 1945 a 1969. Na několika místech se pak publikace věnuje také přímo výtvarné kritice, jejímu místu po boku dějin umění, jejím časopisům i některým autorům a autorkám, proto na ni i často odkazují. Zásadní paralelou je v tomto případě také zkoumání oboru dějin umění skrze ohledávání institucí a kontextualizaci výstupů.

Druhou z přehledových publikací je pak objemný svazek kolektivu Pavlína Morganové, Dagmar Svatošové a Terezie Nekvindové s názvem *Výstava jako médium*, který se zabývá výstavnictvím a vystavováním v letech 1957–1999. Autorky ve svém monumentálním katalogu výstav využívají odkazy k výtvarným kritikám (a u každé z představených výstav také uvádějí seznam dohledaných reflexí) jako jeden ze základních zdrojů informací, vedle dobových fotografií z instalací.¹⁷ V centru pozornosti jsou pro kolektiv autorek však výstavy, kdežto texty slouží jen jako podpůrné prameny dobové reflexe těchto událostí. Právě uchopení výstavy jako metafyzické „události“ („výstava jako *médium*“), namísto pojetí komunikačního aktu (výstava jako událost informace), a soustředění se na samo umění (jak naznačuje podtitul knihy) vedou k tomu, že kritiky nejsou v jejich pojetí součástí výstavy, ale spíše pramenem informujícím o přijetí výstavy. V tomto

¹⁶ Milena Bartlová, *Dějiny českých dějin umění*, Praha: UMPRUM 2020.

¹⁷ Dagmar Svatošová, *Výstava jako médium*, in: Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Dagmar Svatošová, *Výstava jako médium, České umění 1957–1999*, Praha: VVP AVU 2020, s. 20.

smyslu tak přístup autorek v podstatě souhlasí s tezí této práce, totiž že se jedná o samostatný žánr (byť jej nechávají bez metodologické reflexe).

Zásadním zdrojem pro tuto práci, jenž se sice nevztahuje přímo k výtvarné kritice, ale vzhledem k četnosti citací, si zaslouží aspoň krátkou metodickou poznámku, je práce historiků soudobých dějin, zejména Jana Mervarta.

Čerpala jsem především z jeho knihy popisující dynamiku vztahu Svazů spisovatelů (československého a slovenského) v průběhu šedesátých let, *Naděje a iluze*.¹⁸ Nejen, že v mnohém je možné tvůrčí svazy výtvarníků a spisovatelů porovnat, ale zároveň Mervart dostatečně podrobně popisuje dynamiku česko-slovenskou a také dynamiku vztahu mezi stranickým a státním aparátem a právě Svazy.

V další z Mervartových knih, *Kultura v karanténě*, jež se věnuje rozkrývání procesu konsolidace, který probíhal po srpnu 1968, jsem hledala právě inspiraci pro onen podvojný pohled zblízka i zdálky zároveň. Zároveň jsem zjistila, že jsem si kladla tutéž otázku: Jak to, že výtvarné časopisy tak *snadno* ztratily opory a zanikly? Proč se nepodařilo časopisy například nahradit jinými, tak aby byla zachována kontinuita výtvarněkritické praxe, která byla dobově považována za důležitou součást aktivit Svazu výtvarníků?

Nedávno vydaná publikace *Rehabilitovat Marxe!* se věnuje proměnám intelektuálních pozic stranické inteligence v tzv. poststalinismu, vymezeném roky 1956–1968. Kniha tak slouží jako průvodce po komplikovanějších a obecnějších souvislostech intelektuálních dějin šedesátých let. Historici intelektuálních dějin socialismu Jan Mervart a Jiří Růžička v ní navazují (a částečně jej korigují) na Pavla Koláře, který se věnoval ve své knize *Soudruzi a jejich svět* „myšlenkové tvárnosti“ nižších pracovníků a ne-intelektuálů v době poststalinismu. Celkově pak tato kniha poststalinismus definuje a ustanovuje pro historickou vědu jako relevantní pojem. Rozumí jím dobu následující po smrti Stalina, chápanou jako svébytná doba. Oba přístupy se nicméně rozcházejí v hodnocení této doby – jež je buďto mezidobím mezi padesátými léty a pozdním socialismem, které je definováno (Kolářem) skrze melancholii a zátěž stalinské minulosti,¹⁹ anebo (s Mervartem a Růžičkou) je

¹⁸ Jan Mervart, *Naděje a iluze. Čeští a slovenští spisovatelé v reformním hnutí šedesátých let*, Brno: Host 2010.

¹⁹ Pavel Kolář, *Soudruzi a jejich svět. Myšlenková tvárnost komunismu*, Praha: NLN a ÚSTR 2019, s. 7–8.

chápáno jako doba s řadou kontinuit s předchozím obdobím. Nikoliv však jako „zlaté“ období anebo „tání“, ale jako doba, která se stala precedentem ve víceméně radostném intelektuálním tvoření vlastní pozice, historicity.²⁰ Rozdíl v pojetí vychází především ze zaměření: zatímco Kolář srovnává celý východoevropský socialistický blok (Polsko, Maďarsko, NDR a Československo), zmíněná dvojice mladších historiků se soustředí pouze na domácí dění a myšlenky. Navíc jde o sociální, nebo možná spíše identitární postavení v rámci režimu: Kolář píše dějiny *zdola*, soustředí se tedy na „obyčejné komunisty“, kdežto Mervart s Růžičkou sledují stranickou inteligenci, tedy tvůrce a myslitele s legitimací členů KSČ, kteří měli sami možnost formulovat otázky a názory a navrhnout řešení. Jelikož se tato práce soustředí především na kritiky, kritičky a teoretiky či teoretičky, kteří měli z části stranickou legitimaci, ale zejména měli jako publicisté možnost přístupu do veřejného (tištěného) prostoru, přikláním se zde častěji ke knize *Rehabilitovat Marxe!*, jejíž úvodní studie a některé pasáže dobře vysvětlují to, co jsem zachytila i v archivním bádání.

I/1.2_Potíže s definicí kritiky

Indický kritik Mulk Rádž Ánand na kongresu AICA v roce 1966 v Praze přednesl příspěvek, který vzbudil zvědavost mnohých přítomných: o tom, jaký je podle něj vztah praxe jógy a kritiky.²¹ Podle Ánanda jde o to opětovně spojit pozici vnímatele a vnímaného objektu. K tomuto překonání subjekt-objektové distance může podle indického kritika sloužit právě cvičení jógy.

Připomíná to slavné motto, že psát o hudbě (nebo umění obecně) je jako tančit o architektuře. Ta naznačuje obecně sdílenou zkušenost, že psát o něčem, co původně nezahrnuje slovní uchopení (jako je tomu u literatury), je složité a vyžaduje to velkou porci imaginace. Dovoluje nám definovat jasněji, o co v kritice jde: Odtud můžeme nazvat princip zpracování či transformace z vizuálního uměleckého díla do slovní formulace, interpretací.²²

²⁰ Jan Mervart – Jiří Růžička, *Rehabilitovat Marxe! Československá stranická inteligence a myšlení poststalinské modernity*, Praha: Nakladatelství lidových novin 2020, s. 16.

²¹ Mulk Raj Anand, „Comment manger un tableau“, in: Marian Váross (ed.): *Art et Critique. Actes du XIème Congrès de l' A.I.C.A. en Tchécoslovaquie 1966*, Praha 1966, s. 145–146.

²² Srov. Anežka Bartlová, „Co je kritika?“ [příspěvek na konferenci *Vidět, myslet, číst*, Praha 2017], in: *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et historica* 2 / *Studia historiae artium* III, 2/2019, s.

Zmíněný indický účastník mezinárodního kongresu AICA, jehož tématem byla právě „Esence a funkce výtvarné kritiky“ (viz kapitola AICA) nás odkazuje k jedné ze zásadních a vskutku esenciálních charakteristik: Totiž faktu, že kritika je speciální oblastí mezi teorií a praxí. Ánánd se pokusil tento rozpor překlenout skrze návrh spojení obou jinak rozdílných pozic do jedné. Naše západní (a východoevropská) cesta obvykle volí naopak řešení spíše racionalistická cílící k udržení difference. Kritika má na jedné straně blízko k teorii umění, jejíž podstatnou součástí je podávání výkladu o časových i prostorových souvislostech, jež je důsledkem přesvědčení, že více informací znamená lepší porozumění. Zároveň ale ze zkušenosti víme, že *dobrá* výtvarná kritika má sama jisté literární, umělecké, kvality. Je originálním textem, a je tedy do určité míry výsledkem tvůrčí praxe (nikoliv pouze racionálně strukturované teorie) využívající též asociace, intuici a imaginaci. Právě kultivace imaginace je pro zacházení s uměním podstatnou vlastností.

Nejběžnější definice kritiky počítá s tím, že se jedná o texty vztahující se k současnému umění, které zároveň obsahují nějaký hodnotící soud o kvalitě posuzovaného uměleckého díla. Pokud ale budeme sledovat texty, které se vyskytují v časopisech píšících o současném umění, pak rychle zjistíme, že není snadné identifikovat onen kritický, hodnotící soud. Někdy je vyjádřen tak, že si nejsme jisti výslednou pozicí kritičky či kritika, někdy chybí dotažená pointa anebo zásadní rozřešení takového hodnocení a jindy jakýkoliv soud chybí úplně, a přesto pochopíme autorčinu pozici.

Zároveň jsou kritiky výtvarného umění dějinami umění často citované, protože obsahují například zajímavý popis díla nebo situace, instalace či reakci na ně. Najdeme i texty, které ambici hodnotit zcela postrádají a zůstávají vědomě u popisu. Domnívám se, že je potřeba i tímto směrem pojem kritiky výtvarného umění trochu rozšířit, čímž se dostáváme do blízkosti (tvůrčí) strategie *dokumentace*. Jeho důležitým projevem je paradox nutného odstupu kombinovaného s určitou formou (spolu)účasti na výsledné podobě. V některých zvláštních případech pak taková textová dokumentace uměleckého díla obsahuje také názor autora či autorky textu

175–180. Hlavní tezí textu je, že je si usnadníme práci, pokud budeme uvažovat o kritikách (v plurálu) nikoliv o nějaké esenci výtvarné kritiky. Srov též: Anežka Bartlová, *Did the network last? What happened in Czechoslovak art criticism between 1966 and 1971*, Rennes 2018, [příspěvek na konferenci *Reframing the (Art) World*]. V příspěvku na konferenci jsem pak definovala tři základní aspekty, které kritiku umožňují: Způsob zacházení s pamětí; práce s imaginací a publikační příležitosti.

na dílo, čímž je nabourána další hranice – tentokrát ta dokumentační. Vlastní názor je ostatně v dnešní době u kritik daleko žádanější než pouhé hodnocení anebo čistý popis. Kritika se také neustále musí tvářit *nestranně*, ovšem čím blíže jsou kritici umělcům a umělkyním tím lépe dokáží proniknout k jejich záměrům.

Charakteru dokumentace by se blížila kritika i tím, jak funguje v rámci oběhu informací ve společnosti, jejich komunikační hodnota je totiž sice zásadní, ale rychle se vyčerpá a v nadsázce můžeme říct, že platí, že není nic staršího než recenze z minulého čísla časopisu, když nám na stole leží už čerstvá porce kritiky. Jinými slovy: kritické texty mají svou komunikační hodnotu nastavenou žurnalisticky „spotřebně“. Zastarávají totiž stejně rychle jako jiné novinové články, což neplatí pro teorii, a proto pro ni je důležitý formát publikování a rychlost distribuce (viz dělení teorie a kritika v kapitole SČSVU). Jako čtenářky a čtenáři od nich vyžadujeme neustálou novost a aktualitu, čímž se liší od umění, jež zpracovávají: Nedávno jsem narazila na skvělé přirovnání, že umění stárne jako víno, kdežto výtvarná kritika jako mléko. Málokdy se stane, že by se čtenáři a čtenářky ke kritikám vraceli a rozebírali je opakovaně nebo nějak důkladněji, než zprávu o včerejší diskusi premiéra s prezidentem (speciální výjimkou jsou pravděpodobně umělci a umělkyně, jejichž díla se text týkal).

Kritiku tak nelze pouze popisovat – jakožto praxi, například umění – ani pouze vykládat její obsah, východiska a důsledky – jako to děláme u teorií: Je třeba ke kritice přistupovat *jinak*.

I/1.3_Kritika, dějiny a teorie umění

Co ale toto *jinak* může znamenat? Výtvarná kritika patří do triády, která tvoří dohromady to, čemu nejčastěji říkáme „psaní o umění“,²³ tedy spolu s dějinami umění, jež se zabývají historií a zejména kánonem, dále s teorií umění, jež se zabývá tím nadčasovým, co umění spojuje s dalšími aspekty společenského života, a je tedy vždy interdisciplinární. Kritika výtvarného umění se pak zabývá tím aktuálním, neustále proměnlivým a těžko uchopitelným děním na umělecké scéně. Místo teorie²⁴ bývá občas k této trojici řazena filozofie umění nebo zmíněná estetika,

²³ Nepoužívám tu zastřešující pojem „uměnovědy“, protože považovat kritiku za vědu považuji za problematické.

²⁴ Miroslav Petříček, Rámce uvnitř, in: *(a)symetrické historie – zamlčené rámce a vytěsněné problémy. Sborník k sympoziu o antologiích*, Praha: VVP AVU 2008, s. 180–182.

osobně bych ale triádu formulovala spíše ve prospěch teorie. Novějším příspěvkem k „psaní o umění“, který je ještě blíže praxi tvorby umění, je však možné vidět v uměleckém výzkumu (artistic research). Ten má blízko jak k teorii umění, tak k umění (pokud bychom si představili určitou škálu, pak je umělecký výzkum určitě blíže k umění než právě kritika), ale zároveň už vždy minimálně jednou nohou v některém jiném oboru – ať už je to aplikovaná fyzika, biomedicína anebo etnologie – což pro kritiku umění neplatí. A především ne vždy nabývají výstupy uměleckého výzkumu psané podoby.

Zde jen drobnou poznámku ohledně terminologie: jak je již patrné, nepřejímám tu anglické „criticism“, jež označuje jak teorii, tak i kritiku, protože se tím ztrácí v rozlišení podstatné odlišnosti kritiky.²⁵ Rozlišuji naopak, jak je v evropském intelektuálním prostředí častější, tři zmíněné oblasti: teorii, kritiku a dějiny. Stejně tak se můžeme setkat s návrhy redukovat psaní o umění na pouhé rozlišení teorie a dějin umění. Ale tak jako existuje literární teorie, literární kritika a dějiny literatury a podobně hudební teorie i kritika a dějiny hudby, jež dohromady tvoří součásti oboru literární, respektive hudební věda, o jejichž oprávněnosti nikdo nepochybuje, je produktivní identifikovat kritiku jako takovou i v oboru výtvarného umění. A to proto, že by si mohly být vzájemně prospěšné.

Jedním z možných vzájemných obohacení mezi dějinami a kritikou umění by mohla být inspirace metodou práce s kritikou. Vzhledem k tomu, že se jedná specificky o oblast umění, bylo by – kvůli pevné vazbě kritiky na uměleckou tvorbu – možné přistupovat k samotným uměleckým dílům stejně jako bychom sledovali kritické texty. Tím by se částečně zjemnil nepoměr mezi zkoumáním formálních vlastností děl a výzkumem kontextu, spojnic a vztahů mezi díly. Jinými slovy by šlo o pokus sledovat proměňující se významy uměleckých děl skrze síť institucí a infrastruktur dané doby, s ohledem jak na tvůrčí, tak i komunikační rovinu umění. Tento přístup se zatím v našem prostředí neuchytil, velmi blízko je této metodě Klara Kemp-Welch v knize *Networking the Bloc*, jež se věnuje sítím experimentálních praktik ve střední a východní Evropě ve druhé polovině dvacátého století.²⁶ Kemp-Welch spoléhá

²⁵ *Ibid.*, s. 186.

²⁶ Klara Kemp-Welch, *Networking the Bloc, Experimental Art in Eastern Europe, 1965–1981*, London – Cambridge (MA, USA): MIT Press 2019.

nicméně na rozhovory s pamětníky, čímž metodologicky i interpretačně komplikuje další využití zjištěných dat.

I/1.4_Otázka kánonu

Problém s metodologií výzkumu výtvarné kritiky tedy můžeme formulovat jako otázku: Jak zkoumat něco, co si neumíme jasně vymezit a co má tak dvojaký charakter?

Nezbývá, než jít buďto cestou dogmatismu typu „kritika je, když řeknu xyz“, který dovolí rozlišit, co je kritika a co už není. Anebo máme druhou možnost, totiž hledat největšího společného jmenovatele s vědomím pracovního charakteru takového rámování, které podtrhne mnohost. Například Miroslav Petříček, v té souvislosti mluví raději o množném čísle kritiky.²⁷

Mým návrhem je tedy neřešit otázky typu „zda obsahuje text hodnocení“ anebo zda je kritika pouze o současném umění, či snad zda si autor či autorka zachovali dostatečný odstup anebo zda lze o nestrannosti vůbec mluvit. Zkoumání, jestli vůbec píše skutečně o daném díle anebo o něčem úplně jiném, ale navrhuji místo toho shrnout kritiky do většího rámce pod pojem *interpretace* a vyzdvihnout především její komunikační potenciál. Ten nám dovolí totiž vidět komplikované vztahy mezi závislostí–nestranností, odstupem–blízkostí, současností–minulostí, tvorbou–teorií. Proto si pokládám spíše otázku, jak *interpretovat interpretaci*?

Nejpřímější a nejjednodušší řešení by bylo zkoumat dějiny (tedy proměny) toho, co někdo už za kritiku označil. Jenže k něčemu takovému by se hodilo historičkám a historikům umění mít jakýsi „kánon kritiky“, na nějž by bylo možné odkazovat, který by bylo možné dekonstruovat, doplňovat, zpochybňovat či upevňovat. Takový akceptovaný kánon ale v našem prostředí pro kritiku 20. století nemáme. Částečně by k tomuto účelu mohla sloužit antologie *České umění 1980–2010*, ta ale míchá dohromady kromě kritik také teoretické texty, programové texty a úryvky filozofických úvah (navíc nesleduje šedesátá léta).²⁸

²⁷ Miroslav Petříček, Dějiny přítomnosti, in: Švácha – Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*, s. 13.

²⁸ Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Jiří Ševčík, *České umění 1980–2010*, Praha: VVP AVU, 2012.

Další možností je vyprávět nepřímo: Příběhy lidí, kteří ji tvořili – tedy sledovat aktéry a aktérky, nebo odhalovat místa, která někdo už za kritiku označil, a sledovat jejich proměny.

Problém je ovšem i se sledováním obsahu nebo tematického záběru, který se v kritikách řeší, a pozorováním toho, jak se proměňují. Není totiž lehké – a pravděpodobně ani vůbec možné – stanovit *kritéria kvality kritičnosti* a poměřovat jimi texty, které uspěly, a ty, které naopak můžeme ponechat stranou. Zároveň se tak velmi často stane, že se do středu zájmu dostane místo kritiky spíše samo umění a jeho projevy. Že se „úspěšnost“ či „pravdivost“ kritik poměřuje kánonem dějin umění. Tím ale vzniká nekonečný kruh vzájemné závislosti, protože je časté, že samotné dějiny umění často čerpají informace zase z dobových kritik.

Vzhledem k popisovanému chybění metodologického postupu v práci se žánrem kritických textů (na rozdíl od korespondence anebo osobních poznámek, orální historie atp.), ale i vzhledem ke komplikované hybriditě (bytostným stavem „mezi“), kterou jsem popsala výše, chápou dějiny umění výtvarněkritické texty jako sekundární prameny a nepřiznávají jim samostatnou pozici částečně kreativních výtvorů.

Další komplikací pro badatele je nutná transdisciplinarita takového výzkumu: naprostá většina toho, co považujeme za kritiky výtvarného umění se vyskytuje v podobě slovního projevu, ať už psaného (ten se snáze dochoval), nebo mluveného (TV, rozhlas...). To na badatele a badatelky klade výrazně větší nároky vzhledem ke schopnosti analyzovat text (případně dokonce jiné mediální výstupy), nikoliv pouze po obsahové stránce, ale též po stránce rétorické, jazykové, a tedy literárněvědné či literárněkritické. Bez znalosti výtvarného umění dané doby se totiž výzkum kritiky neobejde. Možná i to je důvodem, proč se výtvarné kritice a teorii dosud věnovalo v dějinách umění jen minimum prostoru.

Domnívám se proto, že nejlepší cestou, jak hledat možnosti interpretovat interpretaci, je přiznat mnohoznačnost a hledat co nejvíce konců tohoto zašmodrchaného klubíčka – skrze kontextualizaci a opětovné napojování kritických textů na systémy dobových infrastruktur. Tedy hledat, kde se děje/děla kritika a jaké mocenské, institucionální, intelektuální, ale i sociální aspekty měly vliv na její podobu. Nejenom ve smyslu rozsahu jasně vymezeného prostoru periodik či naopak obecně daného období (např. šedesátých let), ale stejně tak i ve vztahu k jemnějšímu

předivou touhy po novosti a způsobům zacházení s dostupnými zdroji. Možná, že nejlépe si kritiku a její infrastruktury umíme představit zakreslené na (virtuální) mapě jakéhosi kritického kulturního pole.²⁹ Tato mapa se pak skládá, jak navrhl literární vědec Petr A. Bílek, z několika průsvitných nákresů přeložených přes sebe, které zachycují jednotlivé vrstvy infrastrukturní sítě kapitálů: kulturního a informačního, finančního i mocenského (což v socialismu mohlo být odlišné), které zaznamenávají projevy pohybů těchto kapitálů, jakožto projevů moci (zdola i shora), informací, financí, nátlaku (v podobě cenzury), komunikační infrastruktury atp.

I/1.5_Kritika jako žurnalistika

Výzkum médií, konkrétně denního tisku bývá postaven na otázce: co tu je a co tu naopak chybí? Z jaké perspektivy se na událost dívají novinářky a novináři, zda udržují nestrannost a jak velký kontext události zachycují v samotném článku?³⁰

Při studiu kritických textů, vymezených jako interpretativní obsah v kulturněkritických časopisech o soudobém umění šedesátých let, jsem narážela neustále na otázku: Které texty čtu a proč mi připadají některé zajímavější a jiné méně? Jak velkou část dění vlastně zachycují a co v nich naopak nenajdu? Je to z důvodu rozsahu anebo bylo možné zachytit vše, co si doboví kritici považovali za hodné k zaznamenání?

Takové otázky umí docela dobře zodpovídat metoda kritické diskursivní analýzy. Od běžné diskursivní analýzy se liší tím, že nesleduje pouze formální, jazykové aspekty textu, ale soustředí se především na *kon-text*, tedy texty kolem textů. Tato je metodou založenou na průniku literární vědy a sociologie, respektive politické historie emancipačních hnutí a rozvíjí se od osmdesátých let 20. století. Zkoumá především podmínky a způsoby distribuce moci ve vztahu k textům: Hlavní představitel, Teun van Dijk, ji rozvinul právě pro výzkum novinového obsahu, kde zkoumá to, co a kdo píše o čem a jaké jsou toho důsledky pro distribuci a strukturu moci.³¹ Některé ze principů kritické diskursivní analýzy jsou, podle mého názoru,

²⁹ Pierre Bourdieu tento pojem používá pro obecně kulturní pole dané doby, zde jsem si – společně s Petrem A. Bílkem – jeho pojem vypůjčila a zúžila jeho význam. Pierre Bourdieu, *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*, Brno: Host 2010, s. 157–159 an.; Srov. Petr A. Bílek, Antologizace diskursivního pole. Od kontextů k textům a zase zpět, in: *(a)symetrické historie – zamlčené rámce a vytěsňené problémy. Sborník k sympoziu o antologiích*, Praha: VVP, 2008, s. 204.

³⁰ Teun van Dijk, „What is CDA?“, in: Deborah Tannen – Heidi E. Hamilton – Deborah Schiffrin, *The Handbook of Discourse Analysis*, USA + UK: Malden (MS) + Oxford, 2001, s. 352–363.

³¹ Teun van Dijk, „What is CDA?“, s. 352–3.

zajímavé i pro zkoumání kritických textů o výtvarném umění. Zejména uchopení kritiky jako diskursu, jehož charakteristikami je, že je založen v jazyce a je utvářen institucemi, zároveň je však dotvářen kontextem.

Pro Dijka dále diskurs konstituuje kulturu a společnost: Je to tedy forma sociální praxe či určité specifické aktivity. Diskurs je prostředníkem mezi společností a dílem (jeho autorkou/autorem), a proto je vždy ideologický a historický, ve smyslu, že je motivován anebo ovlivněn nějakou ideologií a je historicky podmíněn, situován. Je proto vždy závislý na kontextu.

Protože chápu kritiku jako historicky, avšak nejen (!) podmíněný komunikační prostředek, jenž má zároveň i tvůrčí hodnotu, četla jsem někdy texty možná více očima historičky, a spíše tedy prizmatem současnosti než pohledem dějin umění. A to přesto, že moje základní výzkumná otázka vycházela právě z mých „domovských“ dějin umění. Vyrostla ze zvědavosti nad tím, jak vlastně chápat texty ze šedesátých let: Jak s nimi pracovat a proč vypadaly tak, jak vypadaly? Co mělo vliv na to, jak byly produkovány, kdo je kontroloval a kdo měl poslední slovo, komu byly určeny, kolik dostávali zapláceno jejich autorky a autoři, jak si vybírali témata – případně, jak moc se to liší od situace, kterou znám já dnes?

Jinými slovy: měla jsem podezření (tedy hypotézu), která vycházela z mé vlastní zkušenosti a chtěla jsem proto zjistit, nakolik jiný byl kontext před šedesáti lety.

Mojí odpovědí na otázku „jak interpretovat interpretaci“ je nezbytnost postupovat *re-kontextualizací*, a to skrze studium infrastruktur a institucí, v nichž se manifestuje dobový diskurs nejen skrze jazyk, ale i skrze rozdělování financí, směry dohledu anebo naopak průrvy možností si kontext rozšiřovat (např. do zahraničí).

I/1.6_Návrh metodologie

Výsledný zvolený přístup tak vychází především z otázky, jak se vztahují instituce a jejich komplexy (infrastruktury), jejich účel, dopady a aktivity, k tomu, co můžeme číst ve dvou konkrétních sledovaných periodikách (*Výtvarná práce* a *Výtvarné umění*). Předmětem této práce není dokazování nějakých předem nastíněných tezí. Ověřuji hypotézu, která zní asi takto: Míra, do jaké socialismus ovlivňoval podobu výtvarných časopisů a jejich obsahu, byla závislá nikoliv pouze na politické situaci a míře kontroly společnosti, ani nelze říci, že jedinou rozhodující roli měly posuny ve vnímání kultury a (výtvarného) umění, ale také na hospodářských, sociálních a

koneckonců osobních aspektech, které měly hlubší a širší důvody než pouhé zmírňování cenzury. V návaznosti na historiky soudobých dějin také nepoužívám pojem „tání“, které, jak poukazují Jan Mervart a Jiří Růžička, vzbouzí automaticky představu, že nakonec cosi tuhého *přírozeně a nevyhnutelně* roztaje zcela, abychom parafrázovali známou tezi Komunistického manifestu. Místo toho používám pojem liberalizace, v němž chci zdůraznit aspekt procesuálnosti. Ačkoliv je blízko pojmu „uvolňování“, nemá tak silnou implikaci k jasnému konci a výsledku, jímž bude (bájná) volnost.

V kontextu výše zmíněného bych tak shrnula, že jsem svůj výzkum založila na reflexi hybridity (nejasnosti) kritiky v „zrcadle“ fungování několika vybraných institucí (tedy nikoliv v hotovém obraze o nich), které se mi ukázaly jako důležité infrastrukturní projekty.

Zároveň s tím, jak jsem je vzájemně porovnávala s obsahem kritik, vystoupily v pozadí projevy, které viditelně formovaly i výtvarné umění a jeho kritiku. Jako nejpodstatnější vidím roli sebe-reflexivity a sebe-vědomí vlastního pohledu a názoru, které postupně nabývalo na síle směrem ke konci šedesátých let a které – nutno dodat – nemohlo posléze rychle zmizet. Tím se vytvořila o to hlubší propast pociťovaná mezi šedesátými léty a dobou normalizace, tvořená mimo jiné i touto frustrací, kdy právě možnost vyjádření vlastního názoru byla v podstatě zcela utlumena a odsunuta do soukromí či podzemí. Tyto pocity posléze formovaly vzpomínání a kanonizaci na dobu předchozí, jako na zlatá šedesátá léta. Abych se vyhnula tomuto zkreslujícímu pohledu, vycházela jsem z textů z dané doby, a nikoliv z pozdějších vzpomínek jednotlivců, a konfrontovala jsem je s recentními pracemi historiků soudobých dějin.

Nezvolila jsem, oproti vlastnímu předpokladu, aplikaci čistě diskursivní analýzy, která dokáže ve své kritické praxi ukázat detaily konkrétních textů (či paratextů) a jejich kontextů. Nebyla jsem totiž schopná (a nechtěla jsem to činit arbitrárně) vytřídit těch několik textů, kterým by taková analýza „sedla“. V takovém případě se vždy ukázalo, že kromě vnitřních diskursivních aspektů hrály roli také ty vnější, které dosud nebyly dostatečně prozkoumány a diskursivní analýza nebyla dostatečně uspokojivým nástrojem, jelikož se více soustředí na formální náležitosti a jazykové projevy. Provázanost vnitřních a vnějších aspektů totiž právě

umocňovala ono sebe-vědomí a sebe-reflexi v uchopování skutečnosti, v níž aktéři žili a tvořili.

Soustředění se na proměnlivost (struktur i možností), které jsem zdůrazňovala výše, se zdá být v kontrastu s tím, že jsem svou pozornost zaměřila na instituce, tedy stabilní a na stabilitě založené celky. Rozpor však zmizí (což asi není překvapení) při bližším pohledu a v delším časovém rozmezí. Právě proto, že jsem byla z velké části odkázaná na literaturu z oboru historie soudobých dějin a literatury (a jen z malé části dějiny umění), jsem se rozhodla pracovat s texty výtvarných kritik jakožto primárními prameny, čímž se samy instituce staly tím, co je naopak v „historickém příběhu“ výtvarné kritiky to, co je částečně proměnlivé v budování vztahu ke zkoumaným textům. Nejde o efekt „dejte mi pevný bod a pohnu zemí“, ale spíše o vědomou snahu neredukovat žádný z aspektů hybridního předmětu studia, udržet nejistotu a v pohledu přes celé desetiletí zároveň nezapomínat na detaily a konkrétnosti, kterými se jeden každý text kritiky odlišuje od dalšího. Můžeme metodologický úvod shrnout tedy s tím, že metoda interpretování interpretace může být úspěšná tehdy, když se bude jednat o neustálý pohyb mezi dekontextualizací a opětovnou re-kontextualizací jednotlivých celků (postupně redakcí, časopisů, jednotlivých textů...). Tím se vytváří (minimálně představa) sítě významů, v nichž je, doufám, možné porozumět i kritikám padesát či šedesát let starým.

II/1_Kulturní politika šedesátých let

V předchozí kapitole jsem vymezila svůj přístup ke zkoumání výtvarné kritiky šedesátých let skrze instituce, které měly různou míru vlivu na to, co bylo publikováno, kdo psal a o čem. A podobně komplikovaný, a přesto zřetelný vztah, jaký budu sledovat mezi kritickými texty a cenzurním úřadem, Svazem anebo mezinárodní organizací AICA, je i vztah těchto střešních organizací k jim nadřazené instituci ministerstva školství a kultury (respektive samostatného ministerstva kultury od roku 1966). Právě jim se budu věnovat v dalších kapitolách. Kulturní politiku nicméně vytvářelo nejen ministerstvo, ale také Ideologické oddělení ÚV KSČ. Nebudu zde charakterizovat „zlatá šedesátá“, protože tento pojem se vyprázdnil a zlaté i černé okamžiky jsou předmětem mnoha studií historiků soudobých dějin. Zde chci přiblížit několik aspektů kulturní politiky, které vytvářely širší – a někdy méně viditelné – podmínky pro fungování institucí, které se pak již přímo dotýkaly výtvarného umění a kritiky.

První otázkou, na kterou zde chci aspoň stručně najít odpověď, je role samotné kultury: v šedesátých letech hrála totiž podstatnou roli jak v uvažování intelektuálů, tak i v rámci celkové ideologie. Kulturní politika je tak podstatnou součástí odpovědi na otázku po předpokladech a podmínkách, v nichž výtvarná kritika vznikala, byla šířena i recipována.

II/1.1_Role kultury v celku socialistického systému moci

Role kultury a umění zvláště byla v socialistickém systému státního řízení důležitá, jakožto určitá funkce ideologie, respektive nástroj propagandy. Určitě není mým cílem ztotožňovat veškeré umění s propagandou, myslím zde spíše fakt, že sama státní moc takto o umění uvažovala a tedy cokoliv, co bylo vytvořeno, mělo potenciál ideologického nástroje. Jeho charakter se ve sledovaném období postupně proměňoval od propagandy (ve smyslu nástroje utužování zdání stability režimu) k propagaci (oslavě socialismu, zejména v zahraničí). Zároveň v šedesátých letech nedává moc smysl mluvit o dělení umění na oficiální a neoficiální. Surrealistická tvorba, stejně jako některé projevy tzv. lyrické abstrakce anebo existencialisticky laděné figurální tvorby byly sice několikrát výslovně odmítnuty k prezentaci pod

hlavičkou Svazu čs. výtvarných umělců, respektive jeho časopisů, ale z celkového počtu výstav se jednalo jen o mizivý zlomek. I na oficiálních výstavách se ostatně vystavovala i experimentálnější tvorba, zejména od roku 1963. Kulturní politika chápající umění jako nástroj ideologie byla nicméně různorodá a samozřejmě se proměňovala v čase, jak ještě ukážu níže. Umění tu ale vesměs hrálo podstatnější roli, než jakou hraje dnes a ideologická složka nebyla tím jediným důvodem – nebo možná lépe řečeno: Důvodem, proč byla umění připisována velká váha v rámci proměn společnosti, bylo dáno jeho využitím v rámci ideologie pouze částečně, a navíc nikoliv pouze v negativním smyslu slova. Minimálně některé z nápadů o směřování kultury a umění, které zaznívaly na schůzích a z úst stranické inteligence, byly srovnatelné s těmi, které v té době prosazovali politici a kulturní manažeři v kapitalistických zemích. Příkladem může být – vedle již popularizované vyhlášky o podpoře spolupráce umění a architektury, která měla určovat pravidla pro podporu umění ve veřejném prostoru a v rámci staveb investovaných státem či městy – také podpora zahraniční reprezentace, která si nárokovala relativně velké náklady nad rámec běžných svazových výdajů. Na mysli mám zejména podporu účasti (aktivní i pasivní) na světových výstavách EXPO 58, 67 a 70. Tyto události dovolily účastníkům se tvůrcům a tvůrkyním užitého či volného umění, anebo architektury, posunout se díky příležitosti i štědré finanční dotaci státní reprezentace do úrovně kvality tvorby srovnatelné s kapitalistickými státními reprezentacemi. Dalším příkladem mohou být také výměny výstav, které probíhaly jak směrem k socialistickým státům, tak i směrem na jih a západ Evropy. Podrobněji je tento fenomén prozkoumán zejména v oboru filmu, který slavil v té době mezinárodní úspěchy a u nějž jsou podíly státního financování, dohledu a role ideologické složky jasněji viditelné.³²

V rovině obecnější můžeme proměny kulturní politiky sledovat paralelně s růstem hospodářství. To prodělalo krizi na počátku šedesátých let, způsobenou zejména nízkou produktivitou práce v kombinaci s chybami v centrálním plánování, nedostatečnými investicemi do inovací a zastaralých technologií, které už dosluhovaly.³³ Teprve od přelomu let 1963 a 1964, kdy už se začínala rozjíždět

³² Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv, 2017.

³³ Jiří Suk, *Veřejné záchodky ze zlata*, Praha: Prostor 2016, s. 99; Jan Rychlík, *Československo v období socialismu 1945–1989*, Praha: Vyšehrad 2020, s. 169; Vítězslav Sommer, *Řídit socialismus jako firmu. Technokratické vládnutí v Československu 1956–1989*, Praha: ÚSD AV ČR 2019, s. 41.

realizace tzv. Nové soustavy řízení, již spolu s týmem akademických ekonomů vymyslel Ota Šik, vidíme, že i umění skrze tvůrčí svazy dostává impuls, který je spojený s přísunem finančních prostředků. Nejobecnějším rysem Šikovy reformy byl princip motivace pracovníků, kdy podnikům část zisku zůstávala pro vlastní investice do inovací atp. Podpora v oblasti umění měla formu například tvůrčích stipendií, možnosti prodeje vlastních děl formou akvizic do krajských i státních galerií, ale také cest do zahraničí. Ty byly nejprve organizované jako skupinové zájezdy skrze svazy, posléze bylo stále častěji možné vycestovat i na vlastní žádost.³⁴ Zůstával ale problém, jak financovat takovou cestu a zde znovu nastupovala role Svazu – v některých případech pak museli cestující slíbit vlastní financování (či aspoň dofinancování). Právě kulturní pracovníci byli jednou ze skupin, která vyjížděla do zahraničí relativně často (zde míníme oficiálně podpořené výjezdy), do západních zemí pak nejčastěji přes státní kancelář Čedok.³⁵

Kultura ale měla roli i v intelektuálním budování socialismu, a naopak socialistická (zejména marxistická) východiska měla důležitou úlohu ve způsobu formování myšlení kulturních a intelektuálních elit o problémech světa. Můžeme jmenovat aspoň stručně dva hlavní filozofické proudy, které měly vliv i na výtvarné umění a jeho kritiku. Jedním byl marxistický humanismus, jenž dostal v našem prostředí výrazný impuls díky vydání Marxových „raných“ ekonomicko-filozofických spisů (v té době poprvé česky, objeveny však byly ve třicátých letech).³⁶ Humanismus řešil zejména otázku odcizení práce v hospodářském systému založeném na industriálním průmyslu a místo člověka v soudobém světě. Odtud se pak rozvíjel diskurs odcizení člověka nejen vlastní práci, ale také sobě samému, který lze spojit v šedesátých letech s počátky diskuse o kritice organizované modernity. Marxistický humanismus rozvíjel také impulzy z existencialismu a fenomenologie, tedy dvou směrů, které měly v českém prostředí relativně silné zázemí.³⁷

³⁴ Rychlík, *Československo v období socialismu*, s. 173–174.

³⁵ Alena Binarová, *Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956–1972*, Olomouc: Universita Palackého Olomouc 2017, „Tabulka 2“, s. 353–357.

³⁶ Diskusi čeřily ostatně také vlivné a „nově objevené“ spisy Karla Marxe, *Ekonomicko-filozofické rukopisy z roku 1844*, vydané v němčině v Moskvě roku 1932, česky pak 1961 v překladu Zbyňka Sekala ve Státním nakladatelství politické literatury.

³⁷ Vladimír Karfík, „Integrace umění“, *Výtvarná práce*, roč. XI, 1963/25–26, s. 1–2; Luděk Novák, „Filosofie a výtvarné umění. Aneb konkrétně o abstraktivismu“, *Výtvarná práce*, roč. XI, 1963/13–14, s. 7+12.

Marxisticko-humanisticky orientovaný filozof Karel Kosík ve své knížce *Dialektika konkrétního* (poprvé vydáno 1963), rozvíjel dobově aktuálně problém dialekticko-materialisticky založené filozofie, která hledala odpověď na otázku, co je skutečnost, jak se vzepřít její totalitě (ve fenomenologickém smyslu), ale také jak má zároveň člověk naplňovat svůj potenciál ve světě (a konkrétně v socialismu). Jedna z Kosíkových odpovědí směřovala právě k roli umění jakožto ideálnímu dialektickému subjekt-objektovému vztahu ke skutečnosti. Umění podle něj nejen že pomáhá člověku naplňovat vlastní tvůrčí potenciál, ale pomáhá i učit se rozlišovat konkrétní od pseudokonkrétního. Právě pro marxistické humanisty byla kultura důležitým nástrojem, jemuž důvěřovali, že má sílu a moc bránit odcizení. Protože socialismus chápal kulturu a umění jako veřejné statky (jednak bojoval proti „subjektivismu“ a „soukromničení“ ale též podporoval kolektivní akce), vyzývali tito filozofové a stoupenci marxistického humanismu k podpoře kultury a zaručení co možná největší tvůrčí svobody: „Každé individuum si musí samo a bez zastoupení osvojit kulturu a žít svůj život“³⁸. Jen tak totiž umění může plnit svou funkci ve společnosti. Kosíkovými slovy:

„O vztahu díla ke společenské skutečnosti nestačí říci: dílo je významnou strukturou, jež je vůči společenské skutečnosti otevřena a v celku i v jednotlivých stavebních elementech společenskou skutečností *podmíněna*. Jestliže se vztah díla ke společenské skutečnosti chápe jako vztah podmiňujícího a podmíněného, *redukuje* se společenská skutečnost ve vztahu k dílu na poměry, tedy ‚něco‘, co je ve vztahu k dílu pouze *externím* předpokladem a vnější podmínkou. Umělecké dílo je integrální součást společenské skutečnosti, element výstavby této skutečnosti a projev společensko-duchovní produkce člověka.“³⁹

Znamenalo to, že umění musí doslova vyrůstat ze skutečnosti, ta přitom „není sekularizovanou představou ráje, hotového a bezčasého stavu, nýbrž je procesem,

³⁸ Karel Kosík, *Dialektika konkrétního*, Praha: Nakladatelství československé Akademie věd, 1965, druhé upravené vydání, s. 17. Kultura zde není chápána v antropologickém smyslu, ale spíše sociologicky, jakožto součást společenského *bytí* člověka.

³⁹ Kosík, *Dialektika konkrétního*, s. 94–95.

v němž lidstvo a jedinec realizují svou pravdu, tj. uskutečňují polidšťování člověka.“⁴⁰ Proto považuje Kosík otázky realismus vs. abstrakce za špatně položené.

Velký dopad měl tento intelektuální diskurs samozřejmě také přímo na kritiku, respektive obecně reflexi umění. Kritika měla v této koncepci umožňovat především pochopit a zpřístupnit dílo tím, že sami kritici a kritičky k dílu budou přistupovat nepředpojatě a budou hledat a odkrývat skutečnost, čímž pomohou i ostatním zacházet s dílem (k jejich „polidštění“). Tento postup pak naučí i čtenáře, takže každý bude moci lépe poznávat hodnoty umění. Představa kritiky, jako služebného a ke zprostředkování sloužícího doplňku umění byla i u nás relativně rozšířená, a tak aplikace Kosíkovy filozofie na umění u nás dopadla na úrodnou půdu. Názorně to můžeme vidět v uměleckých interpretacích u Mikuláše Medka, Jiřího Koláře či Evy Kmentové, interpretaci umění inspirovanou marxistickým humanismem, můžeme zmínit přístup Jindřicha Chalupického anebo texty Květoslava Chvatíka.

Mimo intelektuální kruhy, v rámci celkové kulturní politiky, se samozřejmě tento filozofický směr promítl o poznání méně. Je třeba k tomu přičíst nicméně ještě dobově aktuální expertní diskurs, který chápal i umělce a kritiky či teoretičky jako svého druhu experty v určité, pro společnost užitečné praxi, navíc s vysokou přidanou hodnotou (státní) reprezentace. Otázka vědeckého řízení společnosti s sebou nesla právě rostoucí důraz na možnosti experimentování a imaginace budoucnosti, jejichž relevanci bylo však nutné průběžně posuzovat a zhodnocovat. Požadavek na větší společenské uplatnění intelektuálů se týkalo také snahy po zvědečťování produkce vědění (především v první polovině šedesátých let), a také diskuse o lepším vzdělávání či „vědecké přípravě“ kritiků, jež byla jedním z témat předsjezdové diskuse SČSVU na jaře 1964.

Druhým okruhem, který navazuje na zmíněný expertní diskurs adorující vědecké řízení společnosti, byl směr technooptimistického uvažování. Jeho zastánci se soustředili především na budoucnost, její možnosti ale i hrozby. Dobově aktuální byly diskuse o přelidnění planety, ale i o ekologických aspektech: Znamé tu byly například vize experimentálních architektů i teorie Michela Ragona.⁴¹

⁴⁰ *Ibid.*, s. 17.

⁴¹ Michel Ragon, „Budoucnost architektury“, *Výtvarná práce*, roč. XIII, 1965/12, s. 12. S myšlenkami Ragona se nicméně mohli čtenáři *Výtvarné práce* setkat již dříve: Red. „Nový realismus“, *Výtvarná*

Vědeckotechnická revoluce měla být v jejich teoriích tou konečně plně realizovanou a naplňující revolucí, která změní všechny aspekty života utvářeného dosud revolucí průmyslovou, jejíž výdobytky jsou však již přežité a vytváří více problémů (viz odcizení práce i přírody), než kolik nabízí řešení.⁴² V kulturní sféře to znamenalo důraz na interdisciplinaritu (jak bylo zdůrazňováno zejména právě v kontextu týmu ekonoma Radovana Richty), jež má zahrnout vědce (z Československé akademie věd), umělce a architekty dohromady s technicky orientovanými odborníky na kybernetiku a řízení.⁴³ Vzhledem k požadavkům na podmínky (především technické), které by taková spolupráce měla, nebylo zřejmě možné ji realizovat ve větší šíři, případně aplikovat na celostátní úrovni. Nicméně jednalo se o silný impuls, který ukazoval, že se s umělci a umělkyněmi ve společnosti počítá v první linii vědeckotechnické revoluce. Jako příklad uveďme rozvoj sci-fi literatury, ale i ve výtvarném umění najdeme ukázky úspěšného zapojení techniky, například v osobě Zdeňka Sýkory či některých aktivit Jiřího Valocha.⁴⁴

Oba hlavní směry, jimiž uvažovaly intelektuální elity se staly základem pro pozdější zjednodušené vidění umění a kultury šedesátých let jako rozdělené na dva tábory. Měly však i mnoho překryvů a společných míst. Marxistický humanismus i technooptimismus chápaly kulturu a umění jako podstatnou součást v procesu tvorby společnosti. Stejně důležitá pak ale byla sféra médií, jejichž *schopnost vytvářet obraz* skutečnosti, který má velký vliv na masy a lze jej proto zneužívat, se stávala běžně přijímaným faktem.⁴⁵ Zároveň bylo zdůrazňováno, že média umí zprostředkovávat a vzdělávat – což bylo jedno z témat na kongresu AICA v roce 1968.⁴⁶ Zájem pak byl i o teorii médií, která by ukázala, jak fungují noviny a televize v zahraničí. V roce 1966 tak vydal novinář Stanislav Budín například knížku *Sedmá velmoc*, v níž podrobně rozebral fungování amerických kapitalistických médií a

práce, roč. XI, 1963/17, s. 4-6. Text je redakčním zkráceným převyprávěním Ragonova článku z časopisu Arts, představujícím Ragonovo pojetí nového realismu.

⁴² Radovan Richta a kolektiv, *Civilizace na rozcestí. Společenské a lidské souvislosti vědeckotechnické revoluce*, Praha: Nakladatelství Svoboda, 1966, s. 88 + 97.

⁴³ Vrcholem této snahy byl text „2000 slov, které patří dělníkům, zemědělcům, úředníkům, vědcům, umělcům a všem“, *Literární listy*, roč. XVII, 18/1968, s. 3.

⁴⁴ Ondřej Chrobák – Jana Písaříková – Pavel Kappel, *1968: computer.art*, Brno: Moravská galerie, 2018.

⁴⁵ Stanislav Budín, *Sedmá velmoc*, Praha: Československý spisovatel 1966, zejm. s. 7–14.

⁴⁶ Téma valného shromáždění AICA v Bordeaux bylo *Umění a televize*.

<https://acaprisme.hypotheses.org/1224> [cit. 14. 1. 2022], viz též: NA, f. SČSVU, k. AICA, *Association internationale des critiques d'Art, XXéme Assemble Generale, Colloque: Art et Television*, 11. 9. 1968.

porovnával je s těmi československými. Mimo jiné popisuje také souvislost veřejného mínění utvářeného právě médii s krizí „průmyslové civilizace“, již chápe jako obecnou, globální:

„Ještě nikdy nebyly masové sdělovací prostředky – tisk, rozhlas a televize – tak rozšířeny jako v druhé polovině 20. století. (...) Ještě před dvaceti lety byla na zeměkouli místa, kam zpráva o skončení druhé světové války dorazila teprve za několik týdnů. Dnes každý poustevník v pralese a každý Robinson na neobydleném ostrově může být informován stejně jako člověk uprostřed velkoměsta. (...) Člověk, který svůj pracovní den tráví v prostředí vytvářeném a ovlivňovaném moderní průmyslovou mašinerií, je opět v moci této mašinerie, tentokrát v podobě potištěného papíru nebo rozhlasového a televizního přijímače, jakmile si chce po práci odpočinout. Kultura a umění působí na něj především prostřednictvím těchto sdělovacích prostředků.“⁴⁷

Subversivnost výkladu o médiích, která jsou v Budínově podání skutečně onou „sedmou velmocí“, zde spočívá právě v nadhledu nerozlišujícím (v citované části textu) mezi kapitalistickým a socialistickým zřízením. Nicméně na konci knihy věnuje srovnávací kapitulu také tuzemským podmínkám. Připomíná kauzu kolem článku polského spisovatele Jerzyho Putramenty „Vitamin I“, který v roce 1955 (!) otiskly *Literární noviny*.⁴⁸ Ukazuje na něm posun, jaký od té doby uvažování o roli médií v Československé debatě urazilo. V polovině padesátých let podle Budína zcela převládal názor, že výchovná (ideologická) a informační funkce novinových zpráv mají být odlišné a výběr má být pozitivní: „vyhledat z informací, jež jsou po ruce, několik informací takzvaně užitečných“.⁴⁹ Putrament (a s ním i Budín) prosazuje přístup „negativní“, tedy „vyřazením hloupostí a malicherností, nevýznamných dohadů a nepřátelských vylhaných informací o naší zemi“ (Budínova citace z textu „Vitamin I“, tedy z roku 1955). S touto deset let starou vzpomínkou pak upozorňuje, že v důsledku dogmatického výkladu Leninova požadavku, aby se tisklo víc ekonomických a méně politických zpráv, si čtenáři v Československu zvykli „číst noviny odzadu“. Jakékoliv politické informace se tak dostávaly dovnitř listů. Tuto praxi můžeme vidět i v periodickém tisku kulturním, jak ukazuje kapitola

⁴⁷ Budín, *Sedmá velmoc*, s. 7.

⁴⁸ Jerzy Putrament, „Vitamin I“, *Literární noviny*, roč. IV, 1955/40, s. 2.

⁴⁹ *Ibid.*, srov. Budín, *Sedmá velmoc*, s. 172.

o cenzuře, ještě dva roky před vydáním Budínovy knížky. Ukazuje se tedy, že mediální praxe šedesátých let procházela jakýmsi disparátním vývojem: Na jedné straně se celkové množství informací neustále násobilo, na straně druhé ale vše záleželo i nadále na přístupu redakce, respektive odvaze konkrétních lidí, jejichž obzory se pomalu otevíraly. Konvergence těchto dvou pohybů je jasně patrná právě v produkci kulturního tisku ve druhé polovině šedesátých let.

II/1.2_Institucionální struktura a dynamika priorit

Pro situaci v kultuře je z hlediska institucí důležité podívat se podrobněji na roli ministerstva kultury a aspoň stručně též na roli Ideologického aparátu ÚV KSČ a otázku role převodových pák moci, tedy tvůrčích svazů.

Pod záležitosti ÚV KSČ, konkrétně jejich ideologického oddělení, spadala totiž například komunikace cenzurního úřadu, Hlavní správy tiskového dohledu, v případě jakýchkoliv pochybností či větších zásahů. Dlouholetým zástupcem svazu výtvarníků v ÚV KSČ a ideologickém oddělení byl Jiří Kotalík anebo Miroslav Klivar, posléze mj. šéfredaktor již značně liberalizovaného časopisu *Výtvarná práce*.⁵⁰ Aparát strany také projednával finanční dotace pro jednotlivé tvůrčí svazy, které spadaly jednak částečně pod ministerstvo, jednak měly své zástupce i v Národní frontě, takže například jejich vedení posvěcovalo právě ÚV KSČ, konkrétně jeho Organizačně-politické oddělení.⁵¹ Programové směřování kulturní politiky spadalo do kompetence práce Ideologického oddělení, jež vzniklo (a sloučilo obor kultury, umění a školství) až s reorganizací v roce 1958. Kulturní politika zahrnovala především otázku decentralizace, která se ukázala jako nutnost už v polovině padesátých let a postupovala v různé míře a různých vlnách skrze dobu následujících deseti let.⁵² Znamenala například větší možnost operativního fungování jednotlivých krajských galerií a přerozdělování financí pro akvizice. Ideologickému oddělení ÚV KSČ přináležela především koncepční role, již v počátcích šedesátých let plnil Výbor socialistické kultury (existoval v letech 1960–

⁵⁰ Binarová, *Svaz výtvarných umělců*, s. 210.

⁵¹ Jiří Knapík – Martin Franc (eds.), *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*, Praha: Academia 2011, s. 45.

⁵² Mervart, *Kultura v karanténě*, s. 10–13.

1965, od roku 1963 však prakticky nefungoval). V něm zasedli jak členové ÚV KSČ jako jeho předseda Ladislav Štoll, tak i ministr kultury a školství František Kahuda.⁵³

Ministerstvo, které mělo v gesci kulturu, se ve sledované době relativně dost proměňovalo. Tak jako většina institucí, které formovaly poststalinskou politiku – nejen kulturní, ale tu zejména –, prošlo větší proměnou v roce 1953 a po různých přesunech fungovalo od června roku 1956 až do roku 1966 jako Ministerstvo školství a kultury. V zásadě se přesuny kompetencí, jejich dělení a opětovné slučování, či příslušnost gesce vzdělávání a kultury řídily odpověďmi na otázku, jaký vliv a jakým způsobem uskutečňovaný by měla mít Strana napřímo, respektive, do jaké míry jsou zmíněné oblasti koordinovatelné s rolí ideologickou či propagační.⁵⁴

V roce 1967 pak vzniklo konečně a samostatné Ministerstvo kultury a informací v čele s ministrem Karlem Hoffmannem. Nově do jeho gesce – kromě řízení kulturních institucí (divadel, galerií atp.) – spadala také politika zahraničních kulturních vztahů, jež v předchozím období patřila pod správu Ministerstva zahraničí ČSSR. Zároveň vznikl Výbor pro kulturu a informace, který se měl zabývat masmédií, především Československou televizí, Čs. rozhlasem a Československou tiskovou kancelář. Naopak ale větší kompetence dostávaly ve druhé polovině šedesátých let samotné svazy, jejichž postupně získaná autonomie byla konzervativnějšímu stranickému vedení (zejména kolem Antonína Novotného a Vladimíra Kouckého) často proti srsti. Výslovně se v tomto ohledu vyjádřilo ministerstvo ve svém programovém prohlášení z července 1968, kdy ministr prosil tvůrčí svazy o spolupráci na novém pojetí kulturní politiky, která nemá být založena na „administrativně-direktivní[m] řízení“, ale svazy by měly mít pozici partnera ve formulování důležitých kulturních politických cílů a kontrole jejich plnění. Tuto důvěru otestovali nicméně již o měsíc později představitelé SČSVU, kteří psali dopisy ministru Hoffmannovi a představitelům Ministerstva národní obrany a armády, aby zajistili dohodu a vyklizení budovy Mánesa, kterou obsadila vojska Varšavské smlouvy hned 21. 8. 1968 jakožto strategickou základnu.⁵⁵ Svaz čs. výtvarných umělců se vyklizení vlastní budovy domohl až ve druhé polovině září a

⁵³ Knapík – Franc, *Průvodce kulturním děním*, s. 1029.

⁵⁴ Podrobně k tomuto vývoji: Knapík – Franc, *Průvodce kulturním děním*, s. 46–50.

⁵⁵ AHMP, f. SČVU, k. 20, *Zápis z jednání ÚV SČSVU ze dne 19. 9. 1968*.

následné vyjednávání o ústupcích z dobytých pozic autonomie a finančního zajištění, jež museli – stejně jako ostatní svazy – představitelé v čele s Adolfem Hoffmeisterem vést, pak již důvěru v ministerstvo narušilo nenávratně.

Pro celkové směřování státní i stranické politiky byly určujícími událostmi sjezdy. Jednalo se o zčásti diskusní a zčásti performativní akce, které měly periodicky potvrzovat moc Komunistické strany Československa (KSČ) skrze performování souhlasu kolektivu delegátů daného sjezdu. Nástrojem afirmace bylo vyjádření souhlasu s usneseními a s kandidátními listinami (často předem připravenými) volených zástupců výkonných struktur. V neposlední řadě byly sjezdy tedy také společenskými událostmi, jejichž záznamy v podobě zápisů i stenografických přepisů diskusí poskytují určitý přehled o tom, jak fungovala i ta neoficiální rovina lidských vztahů, jaké ideje měli její představitelé a jak chápali svou vlastní roli v přísně hierarchickém socialistickém systému. Totéž schéma pak fungovalo také na nižších úrovních, v našem případě tvůrčích svazů. Čím níže v hierarchii však taková organizační jednotka byla – krajská / okresní / městská – tím větší byl prostor pro diskusi, stížnosti a vlastní vyjádření, zároveň ale také menší reálná rozhodovací moc.

Sjezdy a zmíněná usnesení z nich znamenaly vždy další posun v rámci systému (jakkoliv těžkopádného, stále flexibilnějšího). Tento posun nazývám dynamikou priorit. Kyvadlo moci a pozornosti se pohybovalo mezi výstupy ze sjezdů KSČ (jež se takto orientovala zase na vyšší úrovni Sjezdů KSSS), sjezdy jednotlivých svazů a zase zpět k nevyššímu rozhodovacímu orgánu, tedy ÚV KSČ a jejich plenárních schůzích a následně i dalších sjezdů. Ve zmíněné hierarchii v rámci šedesátých let totiž postupně narůstalo a od shora dolů (skrze stranické intelektuály a jejich produkci) se mezi stranickou inteligencí šířilo vědomí možnosti vlastního nahlédnutí skutečnosti neboli „zmnožení epistemologických subjektů“.⁵⁶ Do kategorie stranické inteligence spadali i členové (a těch několik málo členek) Ústředního výboru Svazu československých výtvarných umělců i všech dalších tvůrčích svazů. Právě oni měli možnost některé mocenské impulzy – abychom zůstali u mechanické metafory – posouvat, jiné oslabovat, částečně měnit, respektive naplňovat ducha nařízení částečně vlastním obsahem (viz kauzy Svazu spisovatelů, např. *Literárních*

⁵⁶ Mervart – Růžička, *Rehabilitovat Marxe!*, s. 18.

novin či časopisu *Tvář*).⁵⁷ Toto zmnožení epistemologických názorů (ve smyslu nahlížení světa) viditelné nejprve u stranických intelektuálů a obecně vedoucích pracovníků, prokapávalo postupně ve struktuře níže. Jasnou formulací připuštění vícepohledovosti byla (kromě faktu kritiky kultu osobnosti po smrti Stalina) usnesení z XII. sjezdu KSČ v roce 1962, kde bylo deklarováno, že bojovat je potřeba jak s přílišným liberalismem, tak i s přezíravým přístupem k umělecké práci.⁵⁸ Nejednoznačností interpretace usnesení se tak výslovně dávalo najevo, že se otevírá více možností pro vlastní vyjádření, což vzbudilo naděje na větší svobodu umělecké tvorby. Reakcí politicky dobře orientovaných ve svazu organizovaných spisovatelů se diskuse otevírají různým názorům již v roce 1963 – v tom, jak rychle reagují na tzv. milostivé léto, kdy řízení kultury, informační infrastruktury (televize, rozhlas a ČTK) a částečně též ideologie spadalo do kompetence vzdělaného komunisty (a pozdějšího reformisty) Čestmíra Císaře, jmenovaného jako dočasný zástupce tajemníka ÚV KSČ. Císař se svazy spolupracoval a poskytoval jim větší prostor pro autonomii, byť jen dočasnou.⁵⁹ Svaz čs. spisovatelů reagoval rychleji a pohotověji než Svaz výtvarníků, což bylo dáno i načasováním III. sjezdu Svazu československých spisovatelů, který vyšel na rok 1963 a mohl tak reagovat příměji na výzvy z XII. sjezdu KSČ. Výtvarníci měli původně svolat sjezd už na jaro roku 1964, ale právě v návaznosti na kritiku kulturní politiky a cenzury, která na sjezdu spisovatelů zazněla, odkládalo ÚV KSČ svůj souhlas s konáním II. sjezdu SČSVU. Namísto toho pak ÚV KSČ připravilo „kampani proti kulturním časopisům“ a vyzvalo Svaz čs. výtvarných umělců, aby věnoval pečlivou pozornost předsjezdové diskusi a přípravě (podrobněji viz další kapitoly).

Otázku, co vlastně znamenalo chápání svazů jako tzv. „převodové páky moci“, komplikuje paradoxně přílišná jednoznačnost tohoto pojmu. Označení „převodová páka“ je termín dobový,⁶⁰ sám o sobě však vyvolává zkreslený dojem toho, co znamenal – oproti tomu, jak mu rozumíme dnes. Pokud dobově mohlo jít o metaforu státu jako dobře fungujícího stroje, který svou moc umí distribuovat – důraz na slovo převodová – a podílejí se na ní i tvůrčí profese (umělci, divadelníci, spisovatelé...),

⁵⁷ Janoušek a kol., *Dějiny české literatury 1945–1989, III. 1958–1969*, s. 31.

⁵⁸ Mervart, *Naděje a iluze*, s. 43.

⁵⁹ *Ibid.*, s. 94–96.

⁶⁰ Knapík –Franc, *Průvodce kulturním děním*, s. 757.

dnes máme tendenci pod tímtož pojmem vidět zejména ovládnutí silou shora (tedy důraz na slovo páka). Důvodem je nejspíš fakt, že v devadesátých letech, kdy se tvořily základy pohledu na dobu státního socialismu, bylo pojmosloví výrazně motivováno snahou odlišit strukturu moci doby předchozí od té budoucí (formulované).⁶¹

Příkladem vyjednávání vlastních způsobů stále posilující decentralizace byla jednak diskuse o roli a pozici Svazu slovenských výtvarných umělců, jenž byl tomu Československému podřízen, ale přesto měl jistou (a stále narůstající) autonomii, ale také dlouhá diskuse o povolení tzv. tvůrčích skupin, která se rozvinula na I. sjezdu SČSVU v roce 1960. Výsledkem byla možnost organizovat se polo-autonomně v rámci zastřešení Svazu a přinesla plody již hned na následujícím Sjezdu SČSVU v roce 1964, kdy Blok tvůrčích skupin navrhl a zčásti prosadil vlastní kandidáty do vedení Svazu. Nebudu zde zabíhat do podrobností, které již byly popsány jinde detailněji,⁶² tyto příklady mi tu slouží k argumentaci, která chce ukázat obecnější proměny kulturní politiky, a především to, jaké měly tyto proměny důsledky.

Nejvýraznější mezi nimi bylo právě zmíněné posilování možnosti nahlížet a diskutovat skutečnost (jež však měla podle vedení KSČ být v posledku dialekticky zhodnocena a neměla vést k zásadním rozkolům uvnitř strany, ale naopak k utvrzování marxisticko-leninských východisek). V rovině kulturní žurnalistiky nebo konkrétně výtvarné kritiky to znamenalo větší šíři témat o nichž bylo možné psát beze strachu z nepříjemného zásahu cenzury.

II/1.3_Legislativa: autorský zákon, zdanění umělecké tvorby a tiskový zákon

Ministerstvo samozřejmě mělo také podstatnou úlohu výkonnou a Svaz čs. výtvarných umělců s ním vedl diskuse a boje ohledně legislativy, která se přímo týkala výtvarníků. Mezi ty nejsledovanější změny legislativy v šedesátých letech patřil autorský zákon, projednaný v roce 1965, dále otázka zdanění prodeje děl a výtvarné práce vůbec. S tím souvisela také diskuse o akvizicích umění. Přímo výtvarné kritiky se pak týkal nový tiskový zákon, který však SČSVU neřešil, ačkoliv

⁶¹ Andreas, *Vybírat a posuzovat*, s. 16.

⁶² Srov. Johana Lomová – Karel Šima, „Sjezd svazu československých výtvarných umělců v roce 1964. Poznámky k úspěšnosti performance“, in: Johana Lomová – Jindřich Vybíral, *Umění a revoluce*, Praha: UMPRUM 2018, zejm. s. 538–542.; Binarová, *Svaz výtvarných umělců*, s. 169–188.

se částečně dotkl také jejich publikační agendy. Aktivitu tak výtvarníci přenechali Svazu čs. novinářů.

Nový autorský zákon (nahrazující znění z roku 1948) byl schválen 25. 3. 1965 a předcházely mu živé diskuse, do nichž se zapojovaly i svazy: především skladatelů, spisovatelů, ale i výtvarníků. SČSVU se snažil prosadit větší možnost odpočtu daně pro sochaře (protože mohou méně prodávat, a naopak mají vyšší náklady na tvorbu díla), ale také se řešilo, kolik kopií či výrobků mohou legálně umělci a umělkyně udělat, zda jim některé mohou zůstat (zejména v případě užitého umění a průmyslového designu). Svaz pro tuto příležitost ustanovil speciální komisi pro daňové a ateliérové záležitosti⁶³ (v rovině ateliérů šlo o vyjednávání s magistrátem hl. m. Prahy ale též s ministerstvem ohledně financování stavby nových ateliérů anebo úpravy stávajících prostor k tomuto účelu). V této komisi měli rozhodující slovo jednak zástupci Ochranného svazu autorského, jednak zástupci Českého fondu výtvarných umění (jednání vedl Jaromír Wišo, dlouholetý prostředník jednání mezi SČSVU a Českým fondem výtvarných umění). Snažili se najít společnou řeč ohledně několika detailů, jako byly postihy za pozdní dodání díla objednavateli atp. Řešily se však též otázky typicky dobové. Svaz čs. výtvarných umělců například

„žádal, aby byla připojena věta, že souhlasu je třeba při vystavení děl výtvarných nebo fotografických ve veřejných výstavních síních /za účelem ochrany autorů před libovolným vystavováním děl z nevyzrálého období/“.⁶⁴

Této žádosti nebylo vyhověno, jak se dočteme ze zápisu schůze zmíněné komise. Pod „nevyzrálým obdobím“ se pravděpodobně skrývala nikoliv pouze juvenilní tvorba, ale též tvorba poznamenaná socialistickým realismem padesátých let a umělci chtěli mít kontrolu nad tím, co od nich bude vystavováno. Nicméně nutno dodat, že toto opatření mělo také vést k tomu, že bude umělcům vyplácena odměna za každé vystavení díla, což bylo odmítnuto.⁶⁵

Zásadní diskuse probíhaly kolem Vládního usnesení č. 355/1965 o řešení uplatnění výtvarného umění v investiční výstavbě, kterou sice po dlouhém slibování a odkladech nakonec vláda přijala, nicméně ještě trvalo dlouho, než byly přijaty

⁶³ AHMP, f. SČVU, k. 10, *Zásady a program činnosti komise pro daňové a ateliérové věci, ze dne 27. 1. 1965.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

patřičné prováděcí vyhlášky, aby bylo usnesení reálně použitelné v praxi. Ustanovovalo povinnost zahrnovat do rozpočtů investičních staveb také finance na umělecké dílo (nicméně ceníky a tabulky kategorizující stavby a jim odpovídající velikost a závažnost děl byly dodány až dodatečně), s tím že výběr umělce spočíval na autorovi architektonického návrhu nebo projektantovi. Takový postup dal docela dobrý základ pro skutečnou spolupráci, jak její výsledky známe z dějin architektury a částečně i dějin umění ve veřejném prostoru.⁶⁶

Rozsáhlé diskuse pak vyvolal Zákon o dani z příjmu z literární a umělecké činnosti 36/1965, který zaváděl nutnost danit veškeré příjmy z prodeje uměleckých děl, schválený k 1. červenci 1965. Každý umělec, který měl nějaký takový výdělek tak nově musel podávat daňové přiznání a zdanit veškeré příjmy, ať plynuly z prodeje státní instituci (což do té doby nebylo nutné přiznávat, respektive to za umělce vyřizovala rovnou daná instituce) anebo soukromníkům. Pro teoretiky a kritiky pak nový způsob danění (blízký tomu dnešnímu) znamenal, že „odměny za literární příspěvky (tedy ne výtvarné) do periodického tisku, rozhlasu a televize, pokud jsou anebo mají být uveřejněny poprvé, a pokud nepřekračují 1000 Kčs za jednotlivý příspěvek“, podléhaly dani 3 %. Měnila se ještě odčitatelná položka, pro teoretiky šlo o 10 % na režii⁶⁷, přičemž sochaři (respektive autoři soch – předem se již počítalo s tím, že sochy mohou vytvářet i malíři) si mohli odpočítávat dokonce celých 60 % na režii nákladů, ostatní umělci 40 % základu daně. K tomu pak dále platila nutnost platit 2 % z příjmů na účet Svazu.⁶⁸

V polovině šedesátých let tak postupně umělecká činnost dostala moderní legislativní rámec, který reflektoval uměleckou tvorbu jakožto speciální aktivitu s množstvím výjimek, zároveň se ji ale snažil vřadit do celkového rámce, který umění chápal jako plnohodnotnou práci, kdežto kritiku a teorii pojímal spíše jako doplňkové aktivity. Zmíněný tiskový zákon č. 81/1966 Sb., který nahradil od ledna roku 1967, na rozdíl od své starší verze z roku 1953, jež byla nicméně již novelizována usnesením z roku 1958, chápal novinářskou činnost jako zaměstnání, ale i příležitostnou činnost jednotlivců. Původní verze totiž počítala s tím, že všichni

⁶⁶ Srov. Jana Kořínková, *Výtvarné umění v prostoru brněnských sídlišť 1945–1969*, Vysoké učení technické – Fakulta výtvarných umění, Brno [disertační práce], obhájeno 2017, s. 36–39.

⁶⁷ „Nové daňové předpisy pro výtvarné umělce“, *Výtvarná práce*, roč. XIII, 1965/10–11, s. 15.

⁶⁸ Knapík – Franc, *Průvodce kulturním děním*, heslo: kulturní fondy, s. 471

žurnalisté musí být organizováni ve Svazu novinářů (aby byli pod kontrolou komunistické strany). To v šedesátých letech již nebylo nutností, nicméně nový tiskový zákon byl daleko konzervativnější, než by bylo lze očekávat vzhledem k proměně mediální i kulturní krajiny v Československu. Kromě výslovného povolení cenzury ustanovil tiskový zákon příslušný úřad (viz kapitola o cenzuře) a také jasná pravidla a povinnosti šéfredaktorů a redakcí novin a časopisů. V podstatě deklaroval, že za obsah jsou zodpovědní právě šéfredaktoři (případně jejich zástupci), čímž se víceméně rušil dosavadní princip zodpovědnosti rozptýlené kolektivní diskusí. Vlna nevole, která se proti zákonu zvedla, byla dočasně úspěšná ve zrušení cenzury novelou přijatou 27. 6. 1968. Už 13. 9. 1968 byl ale přijat zákon č. 84/1968 Sb., který cenzuru obnovil a ustanovil nový Úřad pro tisk a informace (formálně byl nicméně zmíněný zákon zrušen až v roce 2000).

Jaké rysy kulturní politiky tedy hrály hlavní roli ve strukturování výtvarné kritiky a jejích institucí? Spolu s proměnami důrazu na ideologickou roli kultury (viz dále) a výtvarného umění a médií (tisku) zejména se proměňovala také možnost zasahovat, nebo alespoň připomínkovat a diskutovat o nastavení těchto pravidel. S ubývajícím tlakem na ideologickou roli kultury narůstalo i sebevědomí stranické inteligence, a tím více se snažili její představitelé reagovat na konkrétní podoby kulturní politiky. Nedařilo se jim sice přímo prosadit zákony nebo radikální úpravy, ale využívali právě moci médií a jejich schopnosti ovlivňovat tzv. veřejné mínění. Samotná možnost být slyšen ale napomohla angažovanosti a díky drobnému, nekoordinovanému, ale dlouhodobému tlaku kulturních stranických intelektuálů (a intelektuálek, samozřejmě) narůstaly projevy liberalizace ve společnosti, a právě v kultuře se projevovaly nejviditelněji. Zásadní je postupná specializace kultury a její organizace. Většina institucí, které hrály zásadní roli v liberalizaci směrem k roku 1968, byla založena již v roce 1953.⁶⁹ Fungovaly tedy po celé sledované období a v počtu a struktuře institucí tak v podstatě neproběhly významnější změny, ty se děly spíše uvnitř, jak ukážu dále. Jestliže kulturní „hardware“ byl víceméně stabilní, pak proměnami prošel „software“, konkrétní proměny popisují v následujících kapitolách podrobněji.

⁶⁹ Mervart – Růžička, *Rehabilitovat Marxe!*, s. 16.

II/2_Cenzura výtvarných časopisů

Nejviditelnější z infrastruktur, které ovlivňovaly podobu výtvarné kritiky a publicistiky obecně byla cenzura. A to především proto, že se jedná o represivní nástroj, který bývá považován za nejtypičtější znak totalitního režimu a jako takový se stává předmětem zájmu. Nelze se jí proto při zkoumání infrastruktur výtvarné kritiky vyhnout, protože cenzura měla jako instituce nepochybně podstatný vliv na to, jak vypadaly texty ve své konečné podobě, kterou dostali do rukou čtenáři a čtenářky. V šedesátých letech byl vývoj na poli cenzury velmi dynamický a na několik měsíců v roce 1968 byla dokonce oficiálně zcela zrušena. Otázka, kterou si zde kladu tedy zní: Co znamenala cenzura pro kritiku – tedy především pro dva zkoumané svazové časopisy *Výtvarnou práci* a *Výtvarné umění*? A co znamenala naopak kritika pro cenzuru: Jak k ní přistupovala a jak cenzura vůbec v kulturní žurnalistice fungovala?

Ačkoliv je cenzura vnímána jako znak autoritářského režimu, podoba poválečné kontroly nad tiskem a šířením informací navazovala nejen na cenzuru protektorátní, ale především na tu meziválečnou. Nejednalo se tedy o zcela nový fenomén, naopak: Jak poukazují autoři objemných svazků publikace *V obecném zájmu*, cenzura v různých podobách patří v podstatě k celé historii moderní postosvícenské společnosti.⁷⁰ Většina vládců (různých režimů) ji vnímala jako účinný nástroj kontroly nad informacemi. Vždy tu totiž panovala představa, že informace jsou natolik cenné a mocné, že je třeba jejich šíření v různé míře korigovat – ať už ze strategických důvodů anebo jako způsob dohledu. Ačkoliv výzkum zmíněných literárních historiků se vztahuje především k cenzuře literárních děl a periodik, z příslušných částí knihy lze vyčíst též rámec platný obecně pro tisk a časopisy o výtvarném umění. Petr Šámal v kapitole věnované padesátým a šedesátým letům charakterizuje cenzuru v této době pomocí trojice pojmů: plánování – řízení – kontrola, jež dohromady tvoří rámec kontroly periodického tisku i publikační

⁷⁰ Jak ukazují Aleida a Jan Assmannovi, cenzura jde daleko před moderní postosvícenskou dobu a dokládají, že fungovala už ve starověkých říších jako starý Egypt, Mezopotámie, ale též jihovýchodoasijské říše. Srov. Aleida Assmann – Jan Assmann, Kánon a cenzura jako kulturně-sociologické kategorie, in: Tomáš Pavlíček – Petr Píša – Michael Wögerbauer, *Nebezpečná literatura? Antologie z myšlení o literární cenzuře*, Brno: Host 2012, s. 21–50.

činnosti. Z daného rámce také plyne, že cenzura výstav či jiných akcí fungovala v této době jinak, než jak ji známe z příběhů undergroundu doby normalizace⁷¹: Jako cenzura předběžná nikoliv následná, jak tomu bylo v letech 1968–1989.

Plánování je dobře srozumitelný koncept, přesto je zřejmé, jak složitým procesem by bylo, pokud by mělo dokonale fungovat. Hlavním bodem plánování bylo v případě československého socialismu množství a zaměření časopisů, které směly být vydávány. V případě výtvarných periodik tak o povolení k vydávání časopisů žádal Svaz československých výtvarných umělců (v případě *Výtvarného umění* od 1950, *Výtvarné práce* od 1952, *Tvaru* od 1949, respektive Ústav dějin a teorie umění Československé akademie věd, pokud šlo o licenci na vydávání *Umění* obnoveného od roku 1953 spolu se vznikem zmíněného ústavu a celé Akademie věd) či Ústředí lidové výtvarné tvorby (v případě časopisu *Umění a řemesla*), a to u Ministerstva kultury (respektive po roce 1956 Ministerstva školství a kultury), jež mělo kromě toho v gesci také správu a distribuci informací (např. ČTK). Každé periodikum bylo zaměřeno jinak (viz příslušná kapitola). Mimo to pak plánování spočívalo především v hospodářských limitech a tisk časopisů a novin, ale i vydávání knih byly kontrolovány pomocí přidělů papíru. Ty byly zejména po válce a v polovině padesátých let velmi omezené, zejména pak kvalitnější papír potřebný pro tisk obrázkového *Výtvarného umění* anebo *Umění*.⁷² Další bod kontroly spočíval v důležitých „technických“ bodech infrastruktury – tiskáren.⁷³ Příklad takového řízení (ovlivňování) výtvarných časopisů skrze tiskárny, jež musely mít licenci, můžeme vidět u *Výtvarné práce*, již vypověděla spolupráci pražská tiskárna Rudého práva, což ohrožovalo jakoukoliv další snahu vydávat v té době již relativně liberalizovaný časopis – náhradní tisk byl redakci *Výtvarné práce* nabídnut v Brněnské pobočce.⁷⁴ Svazu výtvarníků jako vydavateli se nakonec podařilo vyjednat tisk v pražském

⁷¹ Marie Klimešová, České výtvarné umění druhé poloviny 20. století, in: Josef Alan, *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*, Praha: NLN 2001, s. 380, 384–385 an.

⁷² Srov. Milena Bartlová, *Dějiny českých dějin umění*, s. 130–133.

⁷³ Jitka Lhotecká ve své diplomové práci uvádí, že přiděly papíru byly důvodem v těsně poválečných letech, nikoliv však již v padesátých letech, kdy byl nižší stav tiskařského papíru zapříčiněn jeho vývozem, nikoli absolutní nedostatkostí. Srov. Jitka Lhotecká: *Nakladatelská činnost v poválečném Československu se zaměřením na období po roce 1948* [diplomová práce], Ústav hudební vědy, Masarykova univerzita v Brně, obhájeno 2019, dostupné online:

[https://is.muni.cz/th/lwyzo/NAKLADATELSTVI po r. 45.pdf](https://is.muni.cz/th/lwyzo/NAKLADATELSTVI_po_r.45.pdf) (vyhledáno 11.4. 2021), s. 32

⁷⁴ Binarová, *Svaz výtvarných* s. 161.

zařízení nakladatelství Orbis, čímž byl ušetřen zejména čas výroby časopisu, který byl i tak relativně dlouhý (cca 14–21 dní).

Seznam konkrétních „skutečností“, jejichž šíření mělo být zabráněno, se neustále trochu proměňoval a byl závislý na písemných i telefonických pokynech pro kontrolující úředníky. Ne vždy tak bylo snadné předvídat, co konkrétně bude předmětem zásahu, v případě předběžné cenzury však bylo možné případné zásahy ještě v redakci konzultovat a případně zahladit editorsky. Radikální zásahy v podobě zákazu celých textů nebo delších částí byly ve výtvarných časopisech spíš výjimkou, ačkoliv i zde se jich několik vyskytlo.⁷⁵ Velká míra zodpovědnosti tak skutečně (nejen formálně) spočívala na redaktorech, kteří nejednou zkoušeli vyjednávat.

Na některé konkrétní věci si ale dávat pozor nechtěli či nezvládli. Ukazuje to například množství zápisů, které upozorňují na špatné použití názvu „Německo“, namísto něžž se mělo používat „NSR“ – tedy Německá spolková republika. Vzhledem k tomu, že tato oprava se vyskytuje napříč celou sledovanou dobou, zdá se, že redakce často spoléhaly na cenzurní kontrolu. Konkrétní podobu autocenzury nejde dost dobře vysledovat, ale vzhledem k tomu, že se jednalo o rozptýlenou cenzurní soustavu, setkávali se autoři a autorky s určitými „cenzurními“ či usměrňovacími kroky již v rámci svých redakcí, a nikoliv jen v institucionalizované podobě cenzurního úřadu. Ten byl totiž až do roku 1967 „tajným“, tedy nikoliv oficiálním, a předběžná cenzura byla daleko flexibilnější než pozdější forma následné kontroly, zato se proti ní ale nedalo dost dobře odvolat. Míra a typ této primární kontroly v samotných redakcích se zároveň různila jak v čase, tak vzhledem k typu periodika a samozřejmě vzhledem k odvaze a povaze daného šéfredaktora.

Druhým bodem predestřeného rámce je řízení: sem spadá především důsledná hierarchie uvnitř socialistického státu. Dynamika reakce a protireakce sil vyjadřovaných nejčastěji skrze projevy a prohlášení na Sjezdech ÚV KSČ anebo Svazů (v tomto případě se budu věnovat pouze Svazu československých výtvarných umělců, ale důležitý byl i vývoj v daleko aktivnějším Svazu spisovatelů v šedesátých

⁷⁵ Podrobně zpracováno: Michael Wögerbauer – Petr Píša – Petr Šámal – Pavel Janáček, *V obecném zájmu. Cenzura a regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*, sv. II, Praha: Academia 2015.

letech, podrobněji viz příslušná kapitola). Předsednictvo SČSVU bylo zodpovědné za jmenování šéfredaktorů celostátních tiskovin,⁷⁶ a to z osob se stranickou legitimací, což byla podmínka. Byli totiž oficiálně zodpovědní za obsah vzhledem k cenzuře (viz kapitola kulturní politika).

Právě v této vrstevnatosti spočíval hlavní prvek decentralizace tzv. rozptýlené cenzurní soustavy: Základem byla dělená zodpovědnost, kdy za obsah daného periodika nesl zodpovědnost šéfredaktor, nad nímž stálo Předsednictvo svazu a nad nimi zase ÚV KSČ, respektive Ideologické oddělení ÚV KSČ, které mělo na starosti kulturu jakožto nástroj ideologie. Takto vytvářený systém, ač se zdál komplexní, skýtal zároveň možnosti k jeho obcházení: zejména prostor pro zkoušení toho, co projde a co nikoliv, respektive možnosti určitých kompromisních řešení, která nepostihla význam, ale pouze formu sdělení. Vyjednávací prostor umožňoval fakt, že společenský systém v šedesátých letech nestagnoval, tak jako tomu bylo od roku 1970/71 v období tzv. normalizace, ale naopak se vyvíjel. Proměňovaly se priority a měnila dynamika liberalizačních a konzervativizujících tendencí.⁷⁷

Rozdíly můžeme hledat na několika rovinách, z nichž tou nejdůležitější je sama povaha cenzury. Mezi lety 1953, zřízení oficiálního úřadu pro cenzuru – Hlavní správy tiskového dohledu, a 1968, kdy byla na krátkou chvíli prohlášena za nezákonnou, se jednalo o tzv. předběžnou cenzuru, kdežto v následujícím období normalizace šlo o cenzuru následnou. Každý z přístupů s sebou nesl jiný proces schvalování, a tedy i jinou míru a možnosti obcházení dohledu nad texty. Zajímavé je ale také sledovat, co vlastně bylo v které době cenzurováno.

Tím se dostáváme dovnitř systému, a tedy ke třetímu bodu triády – kontrole. Její struktura a míra „úspěšnosti“ se odrážela od struktury cenzurní soustavy, proto ji zde krátce představím. Kontrola v první fázi probíhala i jinými způsoby než schvalováním textů předtím, než byly odeslány do tiskárny. Jednalo se o nutnost schvalování edičních plánů nakladatelství, paralelně pak schvalování ročních plánů galerií). Podle Petra Šámala však tyto zásahy nebyly dobově vnímány doslovně jako cenzura, ačkoliv byly součástí systému dohledu nad obsahem a formou textů.⁷⁸

⁷⁶ *Ibid.*, s. 1103.

⁷⁷ Srov. Mervart – Růžička, „*Rehabilitovat Marxe!*“.

⁷⁸ Petr Šámal, V zájmu pracujícího lidu 1949–1989, in: Wögerbauer – Píša – Šámal – Janáček, *V obecném zájmu*, s. 1117.

Posléze dostali texty pro kontrolu úředníci úřadu Hlavní správy tiskového dohledu. V případě zmíněných dvou periodik se ve sledované době jednalo v naprosté většině případů o jednu konkrétní kontrolorku, Emilii Stupkovou.⁷⁹

II/2.1_Hlavní správa tiskového dohledu

Legislativně nebyla existence cenzurního úřadu, a tedy fakticky ani cenzury, ukotvena až do roku 1967, kdy vešel v platnost nový tiskový zákon. Od roku 1953 však existoval speciální úřad podřízený Ministerstvu vnitra v první fázi a Ideologické komisi v dalších letech, nazvaný Hlavní správa tiskového dohledu (HSTD). Ten byl však zřízen pouze skrze tajnou vyhlášku a jeho faktická činnost, a tedy i existence oficiální cenzury tak byly zamlžené, přesto byl ústředním bodem dohledu státu a strany nad obsahem tisku a publikací obecně.⁸⁰ Tento úřad měl několik oddělení a výtvarné časopisy měli na starosti tzv. plnomocníci z odd. III/2.⁸¹ Kontrolovali texty v obtazích – tedy již graficky upravené a zalomené – před tím, než bylo číslo posláno do tiskárny. Čas na kontrolu a případný zásah byl tak často velmi krátký, limitovaný termínem tisku, před nímž musela někdy ještě redakce udělat případné úpravy. Hlavní váha zodpovědnosti přitom spočívala na šéfredaktorech, nikoliv na úřednících HSTD. Andrzej Urbański interpretuje cenzuru v pojmech kybernetických či komunikačních studií tak, že (předběžná) cenzura byla vlastně jakoby odbočný krok, zastávka na cestě textu od autora či autorky ke čtenářstvu, prvek zdánlivě mimo hlavní linii, avšak nezbytný (povinný), a nazývá jej „kontrolou kontroly“.⁸² Tedy šlo o kontrolu toho, zda je již jinak systém internalizovaný v projevech redaktorů natolik, že není třeba více zasahovat.

Důležité slovo v tom, jakým způsobem bude prvotní kontrola probíhat, měli hlavně zmínění šéfredaktoři. Ve sledované době se jednalo u *Výtvarné práce* o šéfredaktory: Václava Formánka (do roku 1965), následně Jiřího Šetlíka (1965–1967), Miroslava

⁷⁹ Emilie Stupková, narozená 24. 10. 1919 (rozená Kraftová), pracovnice HSTD od roku 1953 až do roku 1968, ABS, f. Ministerstvo vnitra, *osobní spis*: 1135/19.

⁸⁰ Wögerbauer – Píša – Šámal – Janáček, *V obecném zájmu*, s. 1143.

⁸¹ Ibid; např. též ABS, f. HSTD, *Hlášení o zásahu ze dne: 21. září 1967*, č. 53/1.

⁸² Andrzej Urbański, *Cenzura – kontrola kontroly. Systém sedmdesátých let*, in: Pavlíček – Píša – Wögerbauer, *Nebezpečná literatura?*, s. 201. Ačkoliv autor píše o sedmdesátých letech v Polsku, byla situace podobná i situaci v Československu před rokem 1968, jednalo se totiž v obou případech o cenzuru předběžnou.

Klivara (1968–1969), poslední rok pak vedl *Výtvarnou práci* její dlouholetý redaktor Jiří Padrta (1970–1971). V případě *Výtvarného umění* pak byli šéfredaktory Dušan Šindelář (do roku 1965) a následně Miroslav Lamač (1965–1970).

Důležité slovo však měl též zřizovatel časopisu, tedy Svaz, respektive jeho Ústřední výbor, který jmenoval a odvolával redakci i redakční radu. V případě Svazu spisovatelů byly peripetie nátlaku vedení strany proti ÚV vzpurného Svazu popsány již podrobně⁸³ a podle dostupných materiálů se zdá, že podobný mechanismus fungoval i u Svazu výtvarníků, ačkoliv zde spory nikdy v šedesátých letech nepřerostly do roviny soudních sporů a omezování působnosti.

Pro fungování cenzury byly důležité konkrétní změny v postojích ÚV KSČ, deklarované skrze sjezdy. V roce 1961 byla v reakci na novou situaci, kdy bylo oficiálně vyhlášeno a v ústavě deklarováno dosažení socialismu, zorganizována oficiální Celostátní konference o výtvarné kritice. Byly zde deklarovány úkoly, jež mají kritikové plnit, především sledovat, kde se projevuje třídní boj, a aktivně vyhledávat takové situace, dále jde o udržení ideologických pozic a celkové rozvíjení marxistické estetiky. Jako odstrašující příklad je tu uveden text Květoslava Chvatíka z *Výtvarného umění* „Smysl moderního umění“.⁸⁴ Na něm Ladislav Štoll z pozice člena ÚV KSČ i předsedy Výboru socialistické kultury (tedy z pozice ručící za ideologickou rovinu kulturní politiky) ukazuje chyby: Především příklon ke strukturalismu a vyzdvihování buržoazní avantgardy (podrobněji kapitola metakritika). Chvatíkův esej tedy nesplňoval stranickou linii, a přesto byl otištěn. Zřejmě proto, že nebyla existence HSTD a cenzury oficiální, nebylo nějakým způsobem postiženo opomenutí cenzury a nenašla jsem ani doklady o řešení kauzy s šéfredaktorem *Výtvarného umění* Šindelářem, konečné důsledky a vinu tak nesl autor či autorka.

O dva roky později, roku 1963, procházela HSTD reorganizací a zároveň pak byl změněn záběr sledovaných publikací. Podle bilanční zprávy tak už napříště neměly být kontrolovány materiály a odborné časopisy vydávané Československou akademií věd – z výtvarných se jednalo o časopis *Umění* – protože sama instituce je

⁸³ Jan Mervart, *Naděje a iluze*, Brno: Host 2010 – Janoušek, *Dějiny české literatury 1945–1989, svazek III*; Wögerbauer – Píša – Šámal – Janáček, *V obecném zájmu*.

⁸⁴ Ladislav Štoll, Hlavní referát, in: *Umění a kritika*, Praha: 1961, s. 39–40.

dostatečnou zárukou kvality. Navíc zde pomalu narůstala autorita akademiků jakožto expertů na danou oblast, jejichž projevy byly chápány jako (příliš) odborné. Najdeme tak případy, kdy bylo určité diskuse možné vést právě v rámci Československé akademie věd, a nikoliv ve svazových časopisech (příklad viz dále – diskuse o imaginativním umění). Dále pak také například již neměly být kontrolovány instalace výstav. Toto nařízení bylo zanedlouho ozkoušeno a využito, a to u *Výstavy D* v Nové síni (březen 1964), již postihl zákaz vydání katalogu a recenzí, tedy krok, který byl vnímán jako měkčí cenzurní řešení, a nikoliv uzavření celé výstavy (viz kapitola SČSVU).⁸⁵ Druhým případem, též vázaným na prezentaci surrealismu, byla výstava *Imaginativní malířství* v Alšově jihočeské galerii, taktéž z března roku 1964.⁸⁶ U ní nakonec nerozhodla HSTD, ale jihočeský Krajský výbor KSČ, a to na osobní upozornění Antonína Novotného. Takže již nainstalovaná výstava nakonec nebyla otevřena veřejnosti, ale byla přístupná znovu pouze odborníkům a teprve v upravené (zkrácené) verzi pak v pražském Uměleckoprůmyslovém museu i širší veřejnosti.⁸⁷ Recenzí na ní vyšlo jen málo, nicméně publikována byla diskuse zmíněných odborníků-kunsthistoriků a kritiků umění (Jiří Kotalík, Václav Zykmund, Jindřich Chalupecký, Bohumír Mráz, Vratislav Effenberger, Věra Linhartová) o imaginativním umění, jíž bylo věnováno jedno číslo časopisu *Umění*.⁸⁸ Ačkoliv podle výše zmíněného nařízení neměly v té době časopisy vydávané AV ČSSR procházet cenzurní kontrolou, podle záznamů v archivu Hlavní správy tiskového dohledu je zřejmé, že kontroly probíhaly nadále. Ze záznamů, jež existují pouze k zásahům není možné zjistit, zda byla kontrolována všechna čísla, anebo se cenzorka Stupková zaměřila na toto konkrétní číslo *Umění* věnované „zakázané“ výstavě, každopádně předmětem úprav (jednalo se nikoliv o zákaz nebo vyškrtnutí větších pasáží, ale spíše šlo o úpravu formulací) se staly právě informace o výstavě *Imaginativní malířství*, na niž někteří autoři odkazovali.

⁸⁵ Podobný případ, avšak v případě knihy, kterou nebylo povoleno propagovat a recenzovat, uvádí Petr Šámal in: Wögerbauer – Píša – Šámal – Janáček, *V obecném zájmu*, s. 1129.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 1142; Srov. Lomová, „Cenzura výtvarných periodik v letech 1956–1968“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 28/2020, s. 19. Podrobněji k výstavám viz: Morganová – Nekvindová – Svatošová, *Výstava jako médium*, s. 301–305 a 324.

⁸⁷ Podrobněji k tomu: Milena Bartlová, *Dějiny českých dějin umění*, s. 320–321.

⁸⁸ Různí autoři, „K diskusi o imaginativním malířství“, *Umění* roč. XIII, 1965/5.

II/2.2_Praxe cenzury

Rozsah zásahů a záběr nežádoucích informací byl dán seznamy, které každé oddělení neustále aktualizovalo podle pokynů Ideologického oddělení ÚV KSČ, různých ministerstev atp.⁸⁹ Vidíme tedy patrné sklony k byrokratizaci a technokratismu typické pro éru Antonína Novotného – zásahy cenzury však v případě kulturních časopisů nutně vyžadovaly znalost výtvarného jazyka, i materiálu. Cenzorní úředníci si v „poznatkách z oddělení II/3“ stěžovali, že kontrola teoretických úvah o umění anebo textů v katalogích výstav jim činí problémy.⁹⁰ Ideologické zásahy byly konzultovány s „pracovníky II. odd. ÚV KSČ“, tedy Ideologického oddělení, kde pro výtvarné umění figuroval ve druhé polovině šedesátých let také již zmíněný kritik Miroslav Klivar.⁹¹ Pokud nebyl k dispozici, byly však zásahy posvěceny jinými pracovníky oddělení ÚV KSČ (např. soudruhům Hubeným, Kostrounem, Zárubou ad.).⁹² Názorně ukazuje personální problémy plnomocníků záznam o zásahu a jeho doprovodný komentář Stupkové k výstavě Adolfa Hoffmeistera v Galerii brí Čapků, kde vysvětluje, proč k zásahu nedošlo před otevřením výstavy, kde byly nalezeny „pornografické kresby“, jejichž názvy na výstavě se navíc neshodovaly s těmi v katalogu. Stupková píše: „Výstava byla shlédnuta před zahájením výstavy dne 9/11. S. Klivar nebyl tento den k dosažení a ozval se až 11/11. Ostatní soudruzi měli závažnou poradu.“ Vidíme, že Stupková jako plnomocnice měla relativně náročnou práci, když musela vyhodnotit správně obsah, porozumět významu a odhalit případné problémy (ideologické, mravní i věcné). Měla velkou zodpovědnost, ale zároveň byla do značné míry závislá na souhlasu z vyšších pozic, kde však seděli muži zaměstnaní jinými problémy.

⁸⁹ Srov. ABS, *Prozatímní inventář k archivnímu fondu 318. Hlavní správa tiskového dohledu*, 2008.

⁹⁰ Lomová, „Cenzura výtvarných periodik“, s. 27

⁹¹ Klivarovo působení v ÚV KSČ i SČSVU by zasloužilo podrobnější rozbor, na nějž zde není prostor, uveďme tedy jen, že na konci padesátých let se zasazoval o větší svobodu projevu v rámci SČSVU (Binarová, *Svaz výtvarných umělců*, s. 172), posléze prosazoval socialistický realismus a v letech 1964–1967 byl členem Ideologického oddělení ÚV KSČ, kde konzultoval cenzurní zásahy. Posléze se Klivar stal šéfredaktorem *Výtvarné práce* v době největšího uvolnění a zároveň v době finanční krize časopisu. Podle záznamů Archivu bezpečnostních složek byl od 24. 5. 1972 Klivar agentem Státní bezpečnosti, již předtím však byl veden jako „důvěrník“. Srov. ABS, Statisticko-evidenční odbor FMV, narozen: 14. 1. 1932, registrační číslo: 3510, krycí jméno „Miroslav“. K angažmá v Id. odd. ÚV KSČ srov: AHMP, f. SČVU, k. 12, *Zápis 19. schůze předsednictva SČSVU, ze dne 22. 6. 1967*.

⁹² ABS, f. 138/95, HSTD, Hlášení plnomocníků odd. III/2, sl. 1965, sg. 127/65, *Hlášení o zásahu č. 202 a doprovodný záznam*.

Hlavním předmětem kontroly měly oficiálně být informace, „které obsahují skutečnosti tvořící předmět státního, hospodářského nebo služebního tajemství“⁹³, jichž v uměleckých časopisech nebylo mnoho. Jak píše Lomová, zásahů v oblasti výtvarného umění bylo celkově asi tři sta za celou historii HSTD (1953–1967), v to počítá vedle zásahů do *Výtvarné práce* a *Výtvarného umění* také architektonické časopisy *Československý architekt* a *Architektura ČSR*, ale i *Tvar*, *Umění a řemesla*, *Domov* či *Kulturní tvorbu* (tedy periodikum ÚV KSČ) – v tomto světle se ukazuje relativně malá četnost zachycených problematických textů o umění v porovnání s množstvím zásahů do literárních časopisů (jichž bylo řádově více). Speciální kategorií pak jsou cenzurní zásahy vůči kreslenému humoru a karikaturám, jednak v časopisech, jednak ve specializované příloze *Mladého světa* anebo i na výstavách skupiny Polylegran.⁹⁴ Kromě soudního procesu s Miroslavem Lidákem (aka Hadákem) v roce 1964 kvůli karikaturní koláži se Švejkem místo lva ve státním znaku, však zpravidla skončily zásahy nepublikováním anebo rozvázáním spolupráce mezi daným médiem či nakladatelstvím a autorem karikatur. Autoři skupiny Polylegran nicméně publikovali některé své karikatury i ve *Výtvarné práci*, kde však nebyly předmětem žádných zásahů – zřejmě i proto, že se nevztahovaly k aktuální politické situaci, pouze si dělaly legraci z uměleckého světa a neporozumění umění, nejčastěji tomu abstraktnímu. V roce 1963 vydal ostatně právě Miroslav Klivar knihu *Karikatura bojující. Antologie současné politické karikatury a kresby 1945–62*, zřejmě měl tedy pro tento styl humoru pochopení a skrze teoretický přístup vřadil téma do sféry výtvarného projevu.⁹⁵

Obecně zásahy zahrnovaly nejčastěji drobnosti: vypuštěná slovní spojení, výjimečně celé věty, většina zásahů pak měla charakter doporučení. Situace, kdy „nebyl dán souhlas“ k publikování se objevuje jen v případech vyzrazení „státního a hospodářského tajemství“, což se týkalo časopisů jako *Československý architekt* (informace o strategických stavbách), nikoliv *Výtvarné práce* nebo *Výtvarného umění*.⁹⁶ Oficiálně byly zásadní zásahy zdůvodněny obecným zájmem, tedy odkazem

⁹³ Tiskový zákon 1966/81 Sb., §17, <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1966-81/zneni-0> (vyhledáno 11. 4. 2021).

⁹⁴ Srov. Pavel Ryška, *Karikaturisté. Polylegran a obrazový humor 60. let*, Praha – Brno: Paseka, FaVU VUT, 2018.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Johana Lomová, „Cenzura výtvarných periodik“, s. 25; citace hodnocení pochází ze zápisů uchovaných v Archivu bezpečnostních složek, ABS, f. 318/95.

ke společenské potřebě cenzury, natolik zaužívaným, že nebylo třeba jej více definovat a tato formulace byla používána i v samotném tiskovém zákoně.

Souhlas s publikací však nebyl dán u několika katalogů. Kromě zmíněné *Výstavy D* šlo též katalog s textem Jindřicha Chaluppeckého k výstavě Jiřího Balcara. Oficiální záznam zněl, že katalog „nebude zveřejněn“. V tomtéž duchu pak bylo nutné o konkrétních výstavách referovat i dále v jakýchkoliv odkazech na ně: Tedy nikoliv, že neproběhly, realizovány byly, ale například „nebyly určeny pro širokou veřejnost“.⁹⁷ Jakékoliv další zmínky – v přehledových textech či recenzích – musely být upraveny ve smyslu nevydání katalogu či výstavy a díla na nich (ne)vystavená neměla nadále být uváděna například v seznamech výstav v monografiích daných umělců a umělkyní či v soupisu díla. Podobně se následně nabalovala (a zpětně doplňovala) i doporučení k vypouštění z přehledu výstav u členů Skupiny D, Vladimíra Boudníka, Toyen a dalších autorek a autorů jednou označených za problematické.

Někdy plnomocníci dávali ostatním doporučení na text či výstavu, jež měla být příkladem některého sledovaného problému. Například právě u výstavy Skupiny D, jež byla podle plnomocnice Stupkové problematická proto, že stavěla spojitost vystavených autorů na společné zkušenosti s omezením či nemožností vystavovat po roce 1948 (případně i další perzekuce). Stejně tak ale i u příkladných akcí najdeme v „seznamu navštívených výstav“ poznámku: „ÚLUV – O kubánské revoluci. Bez připomínek. Doporučuji shlédnout“.⁹⁸

Nejčastější požadovanou úpravou byla již zmíněná oprava názvu „Německo“ a podobně na tom byly i další názvy zemí jako Korea, Vietnam atd., kde měl naopak být zdůrazněn jejich lidově demokratický režim. Co se týče dočasných zásahů, mělo být cenzurováno použití názvu „Světová výstava v New Yorku“ pro akci probíhající ve Flushing Meadows v letech 1964 a 1965 (uvedeno nemělo být „světová“, protože se nejednalo o oficiální akci EXPO, ale spíše nepokrytě o výstavu konzumního amerického snu, jehož se však neúčastnil Sovětský svaz ani většina socialistického

⁹⁷ ABS, f. 318/95, HSTD, Hlášení plnomocníků odd. III/2, sl. 1962, *Hlášení o zásahu č. 48, ze dne 7. 3. 1962*

⁹⁸ ABS, f. 318/95, HSTD, Hlášení plnomocníků odd. III/2, sl. 1961, *Hlášení shlédnutých výstav duben 1961*

bloku)⁹⁹, což se však pro příliš krátký čas, který měla cenzorka na kontrolu, nepodařilo zachytit, a v tomto případě pak plnomocnice byla pokárána za chybu.

II/2.3_Systemizace zásahů

Mimo tyto obecné zásahy – jejichž nutnosti se kupodivu autoři nijak moc nevyhýbali a dávali si na ně pozor jen ledabyly, což mě vede k domněnce, že takové ledabylé jednání mohlo mít i strategické cíle ve snaze, aby bylo možné vykázat drobné úpravy, jež zastřou větší zásahy. Existovaly však tři konkrétněji definované typy zásahů, jež se pokusím interpretovat ve vztahu k obecné typizaci cenzurních zásahů, jak ji navrhuji Jan a Aleida Assmannovi.¹⁰⁰ Dělí cenzuru na mocenskou, jež má sloužit k vymezení hranic vůči cizímu, druhý typ, který chrání před nepravým dogmatem (chrání vůči apokryfnímu kulturnímu materiálu) a třetí typ, který má předejít chybnému pochopení daného dogmatu (vymezení vůči herezi či štěpení uvnitř systému). Zároveň poukazují na fakt, že cenzura byla (a je) jednou z kulturních praktik, jejichž prostřednictvím je udržována stabilita režimů. Ukazují to na příkladu starověkých říší, platí to však podle nich i obecně a vztahují dané zásahy k pojmu kánonu, tedy neproměnlivé (nebo co nejméně se měnící) složky dané kultury, o jejímž stabilizujícím efektu panuje v dané společnosti shoda. Navrhují tedy, že sledováním toho, na co se cenzura zaměřuje (a co promítá) můžeme zjistit, co považoval socialistický režim za své stabilizující aspekty ve vztahu k (výtvarnému) umění. Můžeme najít několik linií, na nichž režim stál a lpěl dlouhodobě: Jednou z nich je vedoucí úloha KSČ, další je role historického materialismu jako vládnoucího principu dějin a posledním pak potvrzování převahy socialismu/komunismu nad kapitalismem a s tím související snaha vykládat dějiny nedávné doby tak, aby odpovídaly předem danému obrazu dodávajícímu soudobému režimu oprávněnost.

Podle analýzy, kterou vypracovali Assmannovi a jež se zaměřuje na souvislost cenzury a kánonu, můžeme též rozlišovat, zda se jedná cenzuru, která má sloužit

⁹⁹ Srov. Reportáž Československé televize z výstavy v New Yorku, 1964, dostupné online: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10116288585-archiv-ct24/214411058210007/obsah/308929-svetova-vystava-v-new-yorku-1964> (vyhledáno 21. 7. 2021).

¹⁰⁰ Assmann – Assmann, Kánon a cenzura, s. 28–29.

k upevňování k aspektům nadčasovosti, anebo se jedná o „obyčejnou“ cenzuru, jež není závislá na vyšším principu kulturní stability, ale naopak plní aktuální politickou objednávku. Mezi tyto „obyčejné“ zásahy, patřily zmíněné přepisy „Německo“ na NSR ale též cenzura údajů z hospodářství a informací o strategických stavbách. Podobně jsou na tom z hlediska cenzury také úpravy struktury celého časopisu, tedy výzvy k posunutí daného článku „hlouběji do těla časopisu“.

V rámci druhého typu cenzury, který může spojit s hlubšími ideologickými aspekty socialistického režimu pod vedením KSČ, pak můžeme vysledovat tři druhy konkrétních cenzurních zásahů. Úpravy textů interpretujících nedávnou minulost – tedy aktivity aktérů po roce 1948 a nesprávná interpretace chyb z doby kultu osobnosti. Totéž se stávalo velmi častým předmětem kontroly též např. v literárních časopisech, jako byly *Literární noviny*, což ukazuje na širší platnost. Taková definice znamenala, že se předmětem cenzury měly stát jakékoliv zmínky o perzekucích či útrapách umělců i teoretiků po roce 1948¹⁰¹ anebo poznámky o rigidním vyžadování forem socialistického realismu. Příkladem je právě zmíněný případ výstavy katalogu Jiřího Balcara, kde v doprovodném textu k výstavě Chalupecký vyzdvihoval autorovu abstraktní tvorbu.¹⁰²

Druhým typem zásahů byly úpravy formulací ideologického charakteru, především nepřípustná propagace kapitalistického režimu – anebo přílišná jednostrannost, tedy když nebyla vedle pozitiv vyjmenována také negativa života v kapitalismu.¹⁰³ Tolerovány byly, postupně od roku 1964 a zejména v období po II. sjezdu SČSVU na konci téhož roku, umělecko-kritické komentáře a zhodnocení zahraničního umění, anebo i surrealismu jako směru, a to pouze pokud byly co nejobecnější. Cenzurována však byla v podstatě jakákoliv zmínka o Toyen, žijící tou dobou již v kapitalistické Francii. Zásah, byť drobný, si vyžádal i výklad díla Karla Teigehe z pera Vratislava Effenbergera (VP 1965/8). Problematický byl také již zmíněný případ výstavy

¹⁰¹ ABS, f. 318/95, HSTD, Hlášení plnomocníků odd. III/2, sl. 1964, *Hlášení o zásahu ze dne 31. 7. 1964*, č. 99, *Výtvarná práce 1964/11–12*; ABS, f. 318/95, HSTD, Hlášení plnomocníků odd. III/2, sl. 1964, *Hlášení o zásahu, Výtvarná práce 1964/16–17*. Druhý zmíněný zásah se týká textu B. Mráze k pětadesátinám Vojtěcha Volavky, u něž autor zdůrazňoval nedocnění a nemožnost odborně působit po roce 1948. K Volavkovi viz: Bartlová, *Dějiny českých dějin umění*, s. 71.

¹⁰² ABS, f. 318/95, HSTD, Hlášení plnomocníků odd. III/2, sl. 1962, *Hlášení o zásahu ze dne 7. 3. 1962*, č. 43.

¹⁰³ Jiří Hendrych, *Některé ideologické otázky a závěry ke IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů. Referát Jiřího Hendrycha na plénu ÚV KSČ*, 26. – 27. 9. 1967, dostupné online: <http://www.csds.cz/cs/g6/4334-DS.html> (vyhledáno 11. 4. 2021)

Imaginativní malířství, respektive katalogu, připraveného Františkem Šmejkallem, který „nebyl zveřejněn“, ačkoliv byl vytištěn pro účely výstavní diplomacie.¹⁰⁴

Například Jindřich Chalupecký mohl od roku 1965 publikovat texty, které nadšeně obhajovaly soudobé západní umění proto, že rámování, které k interpretaci používal, bylo přijatelné (a zřejmě i upřímné). Píše, že nový realismus, pop art anebo happeningy Alana Kaprowa jsou vlastně v základě realistické a lidové umění. Podobně mohl být otištěn rozhovor s Wolfem Vostellem, v němž Alexeji Kusákovi popisuje svoje umění, včetně performancí, jejichž reprodukce se objevily u textu. Bylo však třeba změnit název, protože původní „Číňanům a Rusům vstup zakázán“ byl přece jen příliš provokativní. Přitom například v NDR se reprodukce Vostellových děl nesměly vyskytnout vůbec, protože byl vnímán jako mravní nebezpečí, nikoliv jen zástupce obecného trendu.¹⁰⁵ Taková strategie byla v československých výtvarných časopisech z druhé poloviny šedesátých let častá: S cílem informovat o podobě, společenských zdrojích a kulturních kontextech bylo prezentováno zahraniční umění, jež však nebylo srovnáváno s tím tuzemským, nebo přesněji, nemělo být podporováno a důraz byl kladen na vzdělávací účel. Zdá se tedy, že cenzorky a cenzori byli též schopni porozumět celkovému vyznění textů, nehledali pouze jednotlivá škodlivá slovní spojení.

Třetím typem byly „nesprávné tendence proti vedoucí úloze KSČ v umění a kultuře a nestrannost“. Sem spadaly nejčastěji projevy „subjektivismu“, jenž měl být v očích cenzury protipólem politiky kolektivity. Individualismus zároveň měl jisté místo i v ideologickém uvažování, například v otázce osobní zodpovědnosti, proti níž stála zodpovědnost kolektivní, v rámci cenzury reprezentovaná nutností „kolektivně projednat“ dané téma či vhodnost článku.

Cenzura se odvolávala na projevy přílišného „subjektivismu názorů“ nejen u autorů samotných uměleckých děl, ale vadil také v textech kritik. Na tomto argumentu založilo ÚV KSČ svou kampaň proti kulturním časopisům „Poslání a stav kulturních časopisů“ (ÚV KSČ) z *Rudého práva* (3. 4. 1964), kde byl subjektivismus zcela odmítnut jako nesprávný postoj. Proti tomu o rok pozdější doporučení cenzora už

¹⁰⁴ Srov. Bartlová, *Dějiny českých dějin umění*, s. 320.

¹⁰⁵ Informace o situaci v NDR pochází z rozhovoru s Antje Kramer-Mallordy, vedoucí archivu AICA v Rennes (2018).

navrhovalo označit problematický názor za „subjektivní“, čímž bude zřejmé, že se nejedná o oficiální názor redakce.¹⁰⁶ Tento přístup se od roku 1964/65 stával čím dál přijatelnějším, což ukazuje na postupné rozšíření možnosti nahlédnout skutečnost individualizovaně (viz výše zmíněné epistemické zmnožení subjektů), které však nezpochybňovalo ani vedoucí úlohu KSČ, ani ideové vítězství socialismu nad kapitalismem.

Příkladem může být jiný text Jindřicha Chalupického „Moskva 1965“, který byl označen Stupkovou za esej, „který má spíše diskusní charakter“. Jelikož o samotné přehlídce soudobého umění v moskevské galerii Maněž se toho čtenář dozví jen velmi málo – v porovnání s množstvím informací o soudobém umění v Paříži anebo o umění pravěkém –, bylo doporučeno, aby byl text „přesunut z první strany dovnitř časopisu“.¹⁰⁷ Toto opatření bylo doporučováno relativně často, s důvěrou, že se textu dostane méně pozornosti. Na titulní straně však první odstavce Chalupického textu nakonec najdeme, pokračování pak o pár stran dále.¹⁰⁸ Redakce jej však doplnila kratičkým úvodem, kde vysvětluje, že se jedná o „svérázný pohled“ daného autora, k němuž se měly ještě vracet další texty. Jednalo se totiž o součást série textů referujících o výletu delegace československých kritiků do Moskvy na jednání o možné bližší spolupráci s tamním Svazem sovětských výtvarníků. Redakce *Výtvarné práce* tak vyvolala očekávání „diskuse“, což byl přijatelný nástroj ideologického působení – ovšem se stranickým očekáváním, že se bude jednat o diskuse „moderované“ redakcí. Další report z výpravy do Moskvy pak byla rovnou koláž z kolektivní výpovědi čtyř členů delegace (Marian Városov, Miloslav Chlupáč, Čestmír Kafka a Dušan Konečný), v níž popisují události, jednání a jen velmi stručně též výstavy, které navštívili.¹⁰⁹

Redakce *Výtvarné práce* požadavek po diskusním formátu skutečně naplňovala, ačkoliv jich bylo publikováno jen pár, požadovalo je totiž po redakci i vedení Svazu po II. sjezdu v roce 1964, jakožto oživující žánr. Novým formátem pak byla ještě série příspěvků na jedno dané téma. Jednotlivé texty byly označeny redakčním perexem

¹⁰⁶ „Poslání a stav kulturních časopisů. Stanovisko ústředního výboru KSČ“, *Rudé právo* 3. 4. 1964, s. 3–4.

¹⁰⁷ ABS, f. 318/119-14, sl. Propagace cizí ideologie a obdiv ke kapitalismu, sign. 86/65e-140.

¹⁰⁸ Jindřich Chalupický, „Moskva 1965“, *Výtvarná práce* roč. XIII, 12/1965, s. 1+5, 7.

¹⁰⁹ Red., „Na chvíli v Moskvě“, *Výtvarná práce*, roč. XIII, 1965/6–7, s. 12.

o tom, že se jedná o subjektivní nebo „osobní pohled autora“, nikoliv redakční stanovisko.

II/2.4_Směrem k jaru a cenzurní pauza

Po IV. sjezdu Svazu čs. spisovatelů roku 1967, kde Seifert, Kundera, Havel a další cenzuru veřejně kritizovali, se již diskuse o cenzuře rozeběhla naplno. Nutnost bránit nezbytnost cenzury jejím právním ukotvením totiž vedla k ještě větší kritice a protestům (zejména v literátských kruzích). Nový tiskový zákon tak v rozpuku pražského jara nepomohl situaci řešit, ale spíše ji vyhrotil. Právě kulturní časopisy byly nejhlasitějšími kritiky a častými předměty diskusí na úrovni předsednictva ÚV KSČ a Ideologického oddělení. Úředníci nově formalizované Ústřední publikační správy (dříve HSTD) postupně zasahovali čím dál méně a od jara roku 1968 pak už prakticky vůbec. Formálně však byla cenzura zrušena až novelou zákona, která vstoupila v platnost až 27. června 1968, s tím, že kontrola případného vyzrazení státních tajemství byla ponechána na zodpovědnost šéfredaktorům. Tři týdny po invazi vojsk Varšavské smlouvy do Československa pak byl zákon znovu novelizován a cenzura byla zákonně obnovena již 13. září 1968. Požadavek na obnovení kontroly tisku si ostatně kladla Moskva a Brežněv již při vyjednávání v Čierné nad Tisou na začátku srpna a byl i jedním z bodů Moskevského protokolu.¹¹⁰

Období letních prázdnin 1968, kdy bylo možné publikovat svobodně cokoliv, se však na obsahu sledovaných časopisů v podstatě projevilo jen málo. Problém byla zase dlouhá výrobní doba: *Výtvarné umění* č. 3 vyšlo 30. června a číslo 4 potom až 20. srpna. Ve *Výtvarné práci*, jež vycházela jednou za 14 dní, byl nicméně publikován například text Františka Šmejkalů ke zmíněné výstavě na Hluboké „Zhrzený zachránce čili jak to bylo s výstavou imaginativního malířství“, kde popsal události kolem zavřené-otevřené výstavy.¹¹¹

¹¹⁰ Wögerbauer – Píša – Šámal – Janáček, *V obecném zájmu*, s. 1161.

¹¹¹ František Šmejkal, „Zhrzený zachránce čili jak to bylo s výstavou imaginativního malířství“, *Výtvarná práce* roč. XVI, 15/1968, s. 10.

Obnovení cenzury v září 1968 a posléze její ustanovení v podobě nového Úřadu pro tisk a informace (familiárně zvaného ÚTIsk) bylo typické pro následný vývoj.¹¹² Tím, že se jednalo o protireformní nástroj, vnímaný tedy velmi negativně již od počátku, bylo v podstatě nezbytné vynutit si poslušnost nikoliv skrze vyjednávání a složité systémové cesty, ale skrze kontrolu a případný zákaz šíření toho, co již vzniklo. Tomu odpovídal koncept cenzury následné, který byl využíván až do roku 1989 a je skutečně tím, co činilo cenzuru nejen více viditelnou, ale také více nenáviděnou, protože zcela nesmlouvavou. I v tomto případě se jednalo o princip rozptýlené cenzurní soustavy, kdy hlavní díl zodpovědnosti byl na šéfredaktorech periodik a zmíněný úřad měl funkci kontrolní, avšak silnější než v předchozím systému. Jelikož šéfredaktory jmenovalo na základě potvrzení aparátu ÚV KSČ vedení Svazu, zasáhla změna koncepce také do tohoto nomenklaturního principu. V případě SČSVU (i ostatních svazů) to však trvalo déle a problémy, které aktuálně vedení Svazu řešilo, přebily problémy cenzurní (viz dále).

Nástrojem, který měl postupně „konsolidovat“ kulturní sféru, se stala postupná změna pravidel pro tvůrčí svazy. Například postupný zánik obou časopisů SČSVU byl synchronní s tím, jaká konsolidační opatření byla vůči vedení Svazu vyvíjena a příslovečnou poslední ránu způsobilo ukončení financování „starého“ Svazu (a založení Svazu nového, finančně podporovaného), což vedlo i k nutnosti přestat vydávat časopisy, na něž nebyly peníze ale zároveň ani povolení od Ministerstva kultury.¹¹³ *Výtvarné umění* vyšlo naposledy na konci roku 1970, poslední číslo *Výtvarné práce* vyšlo na jaře 1971 (viz příslušná kapitola o roli SČSVU). Za ukončením publikační činnosti tedy nestál příkaz cenzury nebo přímý zásah kvůli konkrétnímu obsahu, ale vnitřní politika Svazu.

II/2.5_Proměny vs. stabilita

Pokud je hlavní otázkou této práce tázání, proč vypadala výtvarná kritika tak, jak v šedesátých letech vypadala, a co na tento stav a její podobu vlastně mělo vliv, při zkoumání cenzury se můžeme také ptát proč vlastně zásahy vypadaly právě takto a

¹¹² Wögerbauer – Píša – Šámal – Janáček, *V obecném zájmu*, s. 1112; Jitka Vondrová – Jaromír Navrátil (ed.), *Prameny k dějinám československé krize v letech 1967–1970, Mezinárodní souvislosti*, svazek IV, Praha: ÚSD AV ČR 2011, s. 272.

¹¹³ Srov. Jan Mervart, *Kultura v karanténě*, Praha: Lidové noviny, 2015, s. 65 an.

zda je lze zasadit nějak do širšího teoretického rámce. Pokud můžeme státněsocialistický režim v Československu charakterizovat skrze narůstající možnost subjektivizace pohledu na realitu,¹¹⁴ je nicméně třeba dodat, že stranická inteligence – tedy i představitelé vedení Svazu a samozřejmě též okruhy redaktorů časopisů – nezpochybňovali zásadně samotné základy socialistického systému, na jehož fungování se aktivně podíleli. Naopak můžeme říci, že se v jejich prohlášeních či textech nevyskytovala snaha zpochybňovat, že pokud bylo dosaženo socialismu, je to úspěch. A ačkoliv společnost má stále usilovat o zlepšení, protože ještě zdaleka není dokonalá a kultura je vlajkovou lodí a noviny pak hlavní plachtou, neznamená to, že by nutně byli proti samotnému režimu. Například Jindřich Chaloupecký zpětně vzpomínal, že od meziválečné doby se považoval za „sympatizujícího komunistu“, byť do KSČ ze vzdoru proti „salónním komunistům“ nevstoupil, ale s celkovým směřováním zřejmě souhlasil.¹¹⁵ Nebránilo mu to se v šedesátých letech vyjadřovat k mnoha bodům oficiální kulturní politiky. Je pravděpodobné, že to platilo i pro další kritiky a představitele Svazu, ačkoliv mnoho z nich naopak do KSČ vstoupilo (viz kapitola AICA).

Ekonomická krize na počátku šedesátých let vyvolala potřebu kreativity, která obvykle bývá vyzývána ve chvílích končící krize. Větší svoboda v podobě zmnožení hledisek, z nichž je možné nahlížet realitu (a umění), jež už neurčuje pouze dogma (socialistického) realismu a oslava lidového umění, se postupně prosadila už v letech 1963 až 1964. Jakkoliv tato charakteristika zní možná až příliš optimisticky, z výše zmíněného je patrné, že cenzura na tyto impulzy reagovala. Sevření intelektuálních diskusí tak bylo stále méně pevné, nicméně základní nastavení poststalinského socialistického režimu zároveň bojovalo o vyrovnaní narušené stability, která by dodávala společnosti pocit důvěry v režim jinak než pozicí neotřesitelné autority jednotlivce (Stalina či Gottwalda). Pokud budeme chápat cenzuru jako integrální součást takového systému, který se snaží o zajištění a udržení určité stability (v moři nejistoty, v jehož vlnách plavou lodě intelektuální reflexivity, jak tuto metaforu přestřeli Mervart s Růžičkou), a nikoliv jako cizorodý prvek, můžeme se podívat na funkce cenzury v souvislosti s konceptem kánonu, tedy toho, co je stabilní a ideálně neměnné. Zde se tedy bude jednat o kánon

¹¹⁴ Srov. Mervart – Růžička, „*Rehabilitovat Marxe!*“, s. 14–22.

¹¹⁵ Jindřich Chaloupecký, *Tíha doby*, Olomouc: Votobia, 1997, s. 7–8.

řídící role socialismu a vlády jedné strany, která určuje ideologické rámce i intelektuální cíle. Na jejichž naplňování bylo umožněno se podílet – za dodržení určitých pravidel (oslabené cenzury ve druhé třetině šedesátých let) – stále většímu okruhu „odborníků“. Dodržování těchto pravidel, nebo lépe pohyb v jejich hranicích, má kontrolovat právě cenzurní úřad.

Podívejme se blíže na to, jak se proměnily zásahy cenzury v průběhu popsané proměny stability systému v režim kontrolované flexibility. Výše jsem identifikovala cenzuru nekritických nebo přímo souhlasných projevů vůči kapitalismu, dále kontrolu výkladu vlastní nedávné (poválečné) historie a příběhů z ní vyčleněných osob a poslední typ cenzurních zásahů, jehož cílem bylo zabránění špatné interpretaci současných prohlášení hierarchicky nadřazených struktur (Ideologická komise, ÚV KSČ).

Ještě jednou bych se pro shrnutí vrátila k interpretačnímu klíči, který jsem si vypůjčila od kulturních historiků Aleidy a Jana Assmannových a jejichž východiskem je vztah k nadčasovosti kánonu. Uvádějí typologii cenzury, která je v překvapivé šíři aplikovatelná i na výše popsané podmínky. Pokud souhlasíme s pojetím, že pro dobu poststalinismu je podstatné právě vynalézání vlastní historicity, je cenzura podstatnou součástí této „společenské sebe-produkce“.¹¹⁶ Tisk a média obecně měla poskytovat určité síto ideologického zázemí pro široké vrstvy obyvatelstva, jehož hrubost se proměňovala a cenzura měla chránit před nežádoucím dojmem nestability.

Jestliže byl totiž chápán kapitalismus jako systém československému socialismu cizí, tedy vnější a nepřátelský, pak je z hlediska režimu logické, že bylo potřeba jej jako takový zobrazovat a opak trestat, respektive eliminovat. Spolu s tím, že namísto dogmaticky dané stabilní polohy pravdy a neměnných autorit bylo nové a postupně stále větší sebevědomí socialistického režimu podpíráno schopností vývoje a posunu, uvolňovala se též stavidla informování o dění v kapitalistických zemích. Stačilo, pokud nebyly režimy výslovně porovnávány a socialismus nějak očerňován či popsány jeho chyby (z minulosti i současnosti). Informování o umění v západních zemích mělo mít informační či vzdělávací účel.

¹¹⁶ Mervart – Růžička, *Rehabilitovat Marxe!*, s. 16.

Podobně se ukáže, jak velký strach ze změny (a možné nestability) panoval ve vedení komunistické strany, pokud jako indikátor použijeme právě míru cenzurování výkladu vlastní historie a příběhy perzekvovaných lidí. Z výše načrtnutého výkladu o cenzuře vyplývá, že právě těchto zásahů bylo více než prvního zmíněného typu. Postupnou generační obměnou ve stranických pozicích se k aktuálnímu dění vyjadřovaly generace, které dospívaly až v poválečné době, a tedy v budovatelských padesátých letech. Jejich zástupci věřili systému daleko více a zároveň připouštěli reformovatelnost socialismu. Rehabilitace perzekvovaných v padesátých letech byly postupně připuštěny a skrze přezkumné komise, které ÚV KSČ podaly návrhy na konkrétní jména, realizovány. Veřejnosti byl záměr rehabilitovat oběti vykonstruovaných procesů roku 1950 a 1951 představen v srpnu 1963.¹¹⁷ Nicméně rehabilitace umělců proběhly až na konci šedesátých let (viz kapitola časopisy).

Poslední kategorie, tedy odklon od vytyčené linie, najdeme v šedesátých letech zejména v kontextu tažení proti strukturalismu, jak jej prezentoval Ladislav Štoll v rámci Celostátní konference o kritice v roce 1966, viz kapitola metakritika, i kampaně proti revizionismu Ivana Svitáka ad.

Co se tedy dozvíme z analýzy cenzury o přístupu socialismu šedesátých let k umění? Vzhledem k relativně malému počtu zásahů se zdá, že výtvarné umění vystavované v galeriích sice bylo pod dohledem, ale – zřejmě i kvůli opatrnosti samotných aktérů – nevyvolávalo větší cenzurní reakce. Výtvarné umění je samozřejmě méně srozumitelné širšímu obecnstvu a není tak jednoznačné jako literatura (respektive jiné slovní projevy), cenzura se proto zaměřovala spíše na formální stránku a sledovala obecně nezobrazivé, zejména však surrealistické projevy.

Jestliže jsem výše popsala postupné oslabování cenzury směrem k Pražskému jaru, pak můžeme říci, že stabilita byla postupně vyměněna na žebříčku hodnot za možnost podílet se na budoucnosti, a to skrze změnu. Pokud přijmeme větší míru generalizace, můžeme shrnout, že normalizace se soustředila víc na přítomnost než na budoucnost. Technokratismus se od důrazu na expertní stanoviska a vize možných řešení aktuálních problémů přelil ve vyplňování jasně daných tabulek a cenzura fungovala v podstatě stejně. Autoři a autorky se museli též vejít do předem

¹¹⁷ Jan Rychlík, *Československo v období socialismu 1945–1989*, s. 178.

daných tabulek následné cenzury, která rozhodovala o ne/publikaci celých textů, kdy drobná změna již nebyla možná (v rámci publicistiky) a nedovolovala kompromisy. Přísnější kádrování zároveň přiblížilo restrikce blíže k jednotlivci a „kolektivní projednání“ již nebylo záchranou. Cenzura je tedy nedílnou součástí kulturní politiky (nejen) socialistických režimů, důležité je ale sledovat vnitřní proměny, které ukáží dynamiku uplatňování moci. Oficiální zrušení cenzury pak bylo experimentem, který můžeme interpretovat jako ukazatel míry radikality politiky Pražského jara. Ukazuje ale také částečně křehkost dobytých cílů a náchylnost k selhání liberální kulturní politiky. Fakt, že Brežněv na Dubčeka tlačil právě ohledně cenzury jakožto zásadního kroku (a československý první tajemník KSČ se snažil vzdorovat s vědomím důležitosti tohoto experimentu) pak dává tušit, jak důležitou pozici měli novinářky a novináři, včetně kritiček a kritiků výtvarného umění.

II/3_Sekce teoretiků Svazu československých výtvarných umělců a infrastruktura kritiky

Role Svazu československých výtvarných umělců (SČSVU) pro infrastruktury výtvarné kritiky v šedesátých letech byla nepřehlédnutelná. Nešlo pouze o roli distributora financí od státu, ručitele za ideologické směřování vytyčené ÚV KSČ, ale též roli organizátora společných setkání (tedy performativních akcí), zastřešující organizaci, pod níž vůbec mohla fungovat čs. AICA. Dále byl Svaz diskusní platformou a měl též určující roli pro půdorys výtvarněkritické infrastruktury, tedy svazových časopisů jakožto hlavních kritických periodik. Jakými nástroji Svaz kritickou infrastrukturu řídil, jaké diskuse jejich podobu formovaly (nebo ohrožovaly)? Jaké určující momenty můžeme sledovat ve formování podoby a kondice výtvarné kritiky v průběhu šedesátých let a jakou roli měli kritici a kritičky organizovaní ve svazu výtvarníků?

Než se pustím do výkladu institucionální organizace teoretiků a kritiků, ještě se zastavím u vysvětlení a částečného rozlišení obou pozic: Vysvětlím, proč zde ztotožňuji teoretiky a kritiky, ačkoliv jsem v úvodu práce vymezila pozici výtvarné kritiky od pozice teorie.

Odlišování pojmenování praxe od toho, jak identifikujeme jednotlivé aktéry, se může zdát na první pohled nesmyslné. Ovšem právě u výtvarné kritiky jistý smysl dává. Málokdy najdeme – a to i v době státního socialismu – někoho, kdo má to štěstí, že se mohl věnovat výhradně výtvarné kritice. Většinou se to týkalo pouze zaměstnanců redakcí, jichž bylo v šedesátých letech v každém ze sledovaných periodik do počtu pěti, většinu času cca tři nebo čtyři osoby, včetně sekretáře či sekretářky (podrobněji viz kapitola časopisy). Nejedná se tedy o nijak velký počet lidí, ačkoliv ani okruh přispěvatelů a přispěvatelek časopisů nedosahoval více než několika desítek, maximálně padesáti osob. Ti všichni se ale psaní věnovali výjimečně, a i vzhledem k zákonné povinnosti museli mít jiné zaměstnání.

Zároveň je zřejmé, že nelze nějak spolehlivě rozdělit texty teoretické, od těch, které bychom zařadili pod výtvarnou kritiku. V této práci používám tedy provizorní rozdělení, které zakládám na pojetí *práce*. Definici teoretické aktivity tak zde chápu jako systematickou a dlouhodobě trvalou intelektuální aktivitu, jejíž výsledky jsou zachyceny v podobě textů, z nichž alespoň některé na sebe navazují a vzájemně

rozvíjejí a posouvají myšlenky. Tato (pracovní) definice odpovídá tomu, jak byla „teorie“ chápána jak na konci padesátých let – tedy jako ideologický doprovod tvorby (viz dále) – tak i v letech šedesátých, kdy se vlastně teprve ustanovoval pojem v dnešním významu. Současnost chápe „teorii“ jako intelektuální paralelu tvorby, tedy autonomní intelektuálně náročnou a systematickou aktivitu na hranici s filozofií (umění). Výtvarná kritika je naopak aktivita soustředěná spíše do kratšího časového úseku, který se váže ke konkrétnímu problému, tématu nebo formálnímu směru a děje se spíše nárazově či *ad hoc*. Práci kritika či kritičky je tedy možné (a většinou i nutné) kombinovat s dalšími pracovními identitami („povoláními“).

Svaz měl tedy zásadní roli ve vztahu k teoretikům a kritikům jakožto vydavatel svazových časopisů disponující licencí, dále jako pořadatel mnoha výstav, jichž byli teoretici kurátory (komisaři), a ani zde se dělicí hledisko neuplatňovalo. A samozřejmě byl Svaz také místem diskusí o reálném fungování výtvarné scény i pro realizaci aktivit AICA (viz následující kapitola). Ale naprosto zásadní roli měl Svaz také v otázce profesně-odborové, jednak ve vyjednávání finančního a organizačního zázemí, jednak v možnosti zapojit se do diskuse (případně vznášet stížnosti) o důležitých zákonech a vyhláškách (viz kapitola o kulturní politice).

II/3.1_Patří teoretici a kritici do Svazu výtvarníků?

Svaz československých výtvarných umělců byl založen v roce 1956 transformací z Ústředního svazu československých výtvarných umělců, a to s tím, že nová organizace bude výběrová a zároveň že se oddělí Svaz čs. architektů jako samostatná organizace.¹¹⁸ Tímto krokem byly současně zrušeny všechny umělecké spolky až na jeden – formální kontinuitu fungování si vyjednal spolek grafiků Hollar, který byl však organizačně také součástí Svazu.¹¹⁹ Diskuse se vedla částečně i právě o pozici historiků umění a otázce, již nadnesl přítomným Václav Vilém Štech, totiž, zda mají i historici umění právo být součástí nového svazu výtvarníků. Ústřední výbor svazu se shodl, že ano, protože je není vhodné oddělovat od teoretiků, ačkoliv pro ně není nijak primárně určen, protože jejich platformou měl být spíše příslušný ústav Akademie věd. Členy a členkami sekce teoretiků mohli být automaticky všichni, kdo

¹¹⁸ AHMP, f. SČVU, k. 2, *Zápis konference sboru delegátů Ústředního svazu československých výtvarných umělců konané ve dnech 21–22. ledna 1956*, srov. též Binarová, *Svaz výtvarných umělců*, s. 39.

¹¹⁹ Binarová, *Svaz výtvarných umělců*, s. 40.

prošli schválením: od hodnosti docent a profesor v kategorii „členů“, odborní asistenti a teoretikové či kritičky bez ukončeného vysokoškolského vzdělání pak mohli být přijati do kategorie „kandidátů“, stejně jako ti, jejichž odborná činnost byla již zhodnocena veřejně (např. jako komisaři na výstavách atp.).

Zastavme se ale u samotného faktu, že do Svazu čs. výtvarných umělců jsou zahrnuti i teoretici a teoretičky, kritici a kritičky. Není to ostatně úplně samozřejmé – zahrnutí ne-umělců do Svazu vycházelo jednak z potřeby ÚV KSČ mít kontrolu, a tak organizovat společnost do přehledných a hierarchicky sobě navzájem zodpovědných skupin, jež odpovídaly představě o řízení kultury a plnily kulturní politiku státu, zároveň šlo o ideologický nástroj. Teorie byla ještě v polovině padesátých let chápána spíše jako ideologická explikace či preskripce výtvarné tvorby než jako samostatný žánr intelektuální práce.¹²⁰ Výtvarná kritika pak měla v tomto raně poststalinském schématu roli především jako zprostředkovatel širšímu obecnstvu, který případně – pokud to není v díle dostatečně patrné – doplní správný ideologický výklad.

Abychom si uměli představit, jakou sílu teoretici a teoretičky ve Svazu měli: V roce 1960 bylo do ústředního výboru Svazu zvoleno 8 teoretiků ze 66 členů, o čtyři roky později to bylo pouze o dva více (všichni zvolení byli muži), nicméně většina z nich byla zvolena i do Předsednictva svazu, čímž se mocenská síla zvýraznila. V roce 1964 bylo ve Svazu organizováno 157 teoretiků, z toho řádných členů však jen 91. Nejedná se tedy o početně velkou skupinu, počet však vynahrazovala rozhodovací síla, již určoval poměr teoretiků a kritiků ve vedení Svazu. Celkový počet členů se v šedesátých letech pohyboval kolem 3300, např. v roce 1964 se jednalo o 3242 osob.¹²¹

Zásadní přitom bylo definování dvou základních funkcí Svazu, jež platily i pro teoretiky a kritiky: Vedle zmíněné výběrovosti šlo také o roli sociální či odborovou, tedy zajištění „pracovní ochrany“ a možnost využívat „sociálních a ekonomických opatření“. Tato podvojnost provázela mnoho diskusí a problémů strukturování a směřování Svazu po celá šedesátá léta, zároveň však také poskytovala jistou flexibilitu, která umožňovala vývoj a prostor pro snahy o vytváření relativně

¹²⁰ Bartlová, *Dějiny českých dějin umění*, s. 282.

¹²¹ ANG, f. Jiří Kotalík, k. 135 – Dokumentace, témata, AICA 1961–1966, *Otázky organizační struktury Svazu*, s. 38.

komfortního zázemí výtvarné scény ve druhé polovině šedesátých let. Zatímco tedy v první polovině sledovaného období převládla spíše role politická a kritici a teoretici plnili ideologické úkoly dané KSČ, ve druhé polovině si začínali sami určovat agendu, jež zahrnovala do velké míry jednak organizaci vlastních publikačních platforem (časopisů, nakladatelství, dokumentačního střediska atp.), jednak finanční a sociální zajištění či legislativní otázky.

Uvažování o vztahu teorie (kritiky) a praxe výtvarného umění je však samozřejmě zásadní a pro danou dobu také charakteristické. S určitou mírou zobecnění můžeme říct, že neujasněnost a proměny ve vztahu teorie a praxe byly červenou nití, která nás vede napříč šedesátými léty, na níž se vážou jednotlivé „milníky“ označující změny ve fungování teoretiků ve Svazu.

II/3.2_Sekce teoretiků jako ideologický nástroj

První fáze hledání pozice teorie probíhala v rámci naplňování ideologicky určené striktní formy marxismu-leninismu, který vyžadoval bezvýhradnou loajalitu straně, jak ji definoval první tajemník ÚV KSČ a prezident ČSR Antonín Novotný v projevu na XI. sjezdu KSČ (přetištěno VP 1958/12). Příkladem takové akce byla zejména Celostátní konference o kritice, organizovaná Výborem pro kulturu v roce 1961.

Už říjnová Ustavující konference nového Svazu v roce 1956 diskutovala mimo jiných témat týkajících se přímo struktury Svazu, a především otázky zákazu spolků, i o tom, jaký užitek bude mít samostatná sekce teoretiků. Návrh na její ustavení totiž padl již o rok dříve na „Konferenci o theorii a kritice“ v na dobříšském zámku.¹²²

Na zmíněném Ustavujícím sjezdu SČSVU se k tomu nejvýrazněji vyjádřil Jindřich Chalupecký, když formuloval svoje pochybnosti ohledně užitečnosti samostatné sekce: „Sám jsem teoretik, ale dost dobře nevím, co bych v té sekci dělal a proč se ta sekce vlastně utváří. K čemu vlastně takový teoretik je na světě?“, čímž vzbudil podle zápisu veselý smích publika.¹²³ Chalupecký argumentuje tím, že pokud budou teoretici (a historici) umění mít samostatnou sekci, nebudou dostatečně v kontaktu s výtvarníky. Teoretik, podle Chalupeckého,

¹²² *Otázky teorie a kritiky v současném výtvarném umění. Porada historiků, kritiků a teoretiků výtvarného umění na Dobříši ve dnech 24. a 25. února 1955*, Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1955.

¹²³ AHMP, f. SČVU, k. 2, *Zápis z Ustavující konference SČSVU, 27 a 28. 10. 1956, 15/1–2.*

„nemá být – i když se to od něj často chce – pouhým popularizátorem, reklamním agentem umělců, ale nemá a nemůže být ani vzdáleným pozorovatelem, soudcem, vůdcem. Ani jedno ani druhé. Činnost teoretiků a kritiků se přece vždycky děla uprostřed uměleckého života, tam kde se organisoval – ve spolcích.“¹²⁴

Chalupecký zde argumentuje pro zavedení statusu tvůrčích skupin, což byla podstatná část debaty, ale zároveň nám ukazuje, jak vnímal pozici kritiků a teoretiků v rámci Svazu: totiž integrovaně v jednotlivých sekcích. Ty byly od počátku (do roku 1964) v SČSVU tři: sekce tzv. MSGR (malířů, sochařů, grafiků a restaurátorů) a UP – sekce užitého umění a uměleckoprůmyslová (sem zřejmě patřila i fotografie, a právě sekce teoretiků. K tomu ve Svazu zůstalo několik přidružených zástupců architektů, patřili sem také někteří scénografové.

V zařazení teoretiků do samostatné sekce Chalupeckému oponoval Jiří Kotalík s tím, že záměrem vlastní sekce teoretiků není jejich oddělení, ale naopak možnost spolupracovat i jinak, než s přidělenou sekci výtvarníků nebo užitých umělců. Podobným způsobem pak rozporoval i další Chalupeckého výtky k formulaci nových stanov, vždy s poukazem na to, že Chalupecký vidí tutéž věc jako problém, kdežto sněm výtvarníků jej myslí ve stanovách pozitivně. Do diskuse se zapojovali samozřejmě i další (Marian Városov, Eduard Stavinoha a další) a samostatnou sekci nakonec prosadili. Neustále se vracel problém – „kam s nimi“ a jak využít kritiky a teoretiky v rámci Svazu – tak nebyl problémem pouhé struktury, ale zahrnoval ještě větší otázku, kterou můžeme formulovat jako tázání po „společenském úkolu kritiky a teorie umění“.

Ono oddělení, ovšem – jak se zpětně ukázalo při dalších změnách – neřešilo samotný problém, ten tkvěl už v samotném chápání hierarchie teorie a kritiky v rámci celku výtvarného umění.

Podle teorie marxismu-leninismu je sice zásadní role připisována praxi, ta však potřebuje korekci a vědecké řízení. Proto je třeba přiznat místo teorii, jež má sloužit praxi, ovšem s tím, že teorie bude vždy podřízena Straně. Speciální roli pak má kritika a teorie, jež měla v padesátých letech pozici „preskriptivního“ diskursu,¹²⁵ který má eliminovat odstup od tvorby. Tento narativ čteme ještě v referátu

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Bartlová, *Dějiny českých dějin umění*, s. 282.

Ladislava Štolla na konferenci o kritice v roce 1961: „Hlavním posláním umělecké kritiky v dané etapě je spoluvytvářet nové, socialistické umění, vykládat se, probíjet mu cestu a střežit jeho vysokou ideovou a uměleckou úroveň.“¹²⁶ Toto uspořádání pak vedlo k úkolování kritiků a kritiky a představě dokonalé „služebnosti“ kritiky. Její program měl být určován shora, přímo aparátem Ústředního výboru KSČ, kde měla kultura a tisk speciální řízení v jeho Ideologickém oddělení. Tlumočí jej jeho zástupci jako speciální hosté sjezdů svazů – například Jiří Hendrych. Ten ve svém projevu na I. sjezdu SČSVU v roce 1960 zdůrazňoval nutnost přimknout se ke Straně jako vůbec podmínku (!) toho, že budou umění a teorie schopny dostát svého úkolu, totiž „šířit revoluční optimismus“.¹²⁷

Postupně se kritika dostávala v poststalinismu, a zejména pak v šedesátých letech, spíše do pozice méně významné složky v rámci potvrzování autoritativního diskursu. A naopak stávala se více reflexivní – tedy založenou na možnosti určitého odstupu od autorit i praxe. Od roku 1958, a zejména po roce 1960, se postupnému rozpadu stabilně daných hodnot a jasných pravidel (včetně těch pro tvorbu v mantinelech socialistického realismu) předchozího období nedařilo zabránit a čím dál méně to vlastně bylo i záměrem představitelů Svazu. Reflexe, již poskytovala kritika a částečně i teorie soudobého umění se tak stále více posouvala až k fázi sebe-reflexe, jež značí jistou sebejistotu daného systému, který je schopen reflexi unést (podrobněji viz proměny metakritiky). V první polovině šedesátých let ale takové sebevědomí v socialistickém Československu rozhodně nepanovalo na umělecké scéně (jiná situace byla v literatuře a Svazu spisovatelů a též mezi některými filozofy a na Akademii věd).¹²⁸

Výstavy jako *Konfrontace I a II* (1960)¹²⁹ sice byly ze svazového tisku zcela vyloučeny a nebyly reflektovány, přední teoretici té doby (Chalupecký i Zdenek Felix se k výstavě odkazovali v recenzi *Konfrontace III* (VP 1965/3) o nich ale jistě věděli a staly se událostí svého druhu. Dobře tak ilustrovaly fakt, že Svaz – jakožto prostředník mezi jedinci a státem řízeným jednou Komunistickou stranou – nebyl jediným organizátorem uměleckého dění, ačkoliv disponoval finančním kapitálem, i

¹²⁶ Ladislav Štoll, Hlavní referát, *Sborník z celostátní konference o současných úkolech socialistické umělecké kritiky*, Praha: 1961, s. 15.

¹²⁷ AHMP, f. SČVU, k. 3, *Zápis z I. sjezdu SČSVU, 30. 11.–2. 12. 1960, Projev Jiřího Hendrycha*.

¹²⁸ Jan Mervart – Jiří Růžička, *Rehabilitovat Marxel*, s. 25.

¹²⁹ Morganová – Nekvindová – Svatošová, *Výstava jako médium*, s. 301–305.

možnostmi prezentace v tisku. Teoretici ve Svazu sdružení, často vlastníci stranické legitimace, kteří zároveň vnímali i tuto „alternativní scénu“, tak byli vlastně ukázkovými příklady vnitřního rozpolcení, které zahrnovalo na oficiální straně pluralitu perspektiv výkladu skutečnosti (umění) a na druhé straně pokus o sebe-definování pozice. To bylo možné v době, kdy ustupovala představa teoretiků a kritiků jako neautonomních nástrojů ideologických cílů komunistické strany, tj. po XII. Sjezdu KSČ, od roku 1963.¹³⁰ Důležité přitom je, že ačkoliv zmíněné akce byly zakázané a vznikly mimo rámec oficiálního provozu umění, fungovaly nadále v povědomí o tom, co je možné dělat. Postupná (nelineární) proměna projevů i výkladů reality státního socialismu dovolující větší autonomii probíhala v různých vlnách po celá šedesátá léta, nejednalo se přitom nutně o protikroky, jak to vidí badatelé z větší dálky¹³¹, ale o všeobecný směr proměn v rámci kultury. Ty však bylo jen velmi těžké formulovat zblízka, z pozic aktérů šedesátých let, ačkoliv několik takových momentů můžeme vysledovat. Jasnějšími se tyto momenty zdají být až ve zpětném pohledu, který nám dovoluje sledovat roli a fungování teoretiků jakožto části stranické inteligence působící na poli výtvarného umění.

Dobově zásadní se nicméně mohla jevit například debata nad otázkou, jež padla už na Ustavujícím sjezdu Svazu (1956): Do jaké míry vlastně Svaz má ručit za uměleckou tvorbu členů, případně kandidátů a kandidátek? Zatímco například Kotálek považoval spornou formulaci v návrhu stanov (tedy §11, který se týkal pravomocí Sjezdu s tím, že je určující pro ideové a umělecké otázky a stanovuje základní linii československého výtvarného umění) za spíše formalitu vyjadřující roli, kterou má Sjezd jako orgán Svazu, Chalupecký upozorňoval na to, že to může vypadat, že Svaz určuje umělcům, co a jak mají tvořit a teoretikům jak a co mají o umění psát. „Kdybychom to domysleli, tak dostaneme nějaký řád pro nějaký pracovní tábor!“, rozčiloval se Chalupecký a dodával, že to podle něj není cílem a *nikdo* to tak ani nevyžaduje.¹³²

Debata o uplatnění teoretiků v rámci Svazu se postupně přetavila do otázky, jež se měla klást nejméně do roku 1964: Jaký je vlastně úkol výtvarné teorie a kritiky?

¹³⁰ Jan Mervart – Jiří Růžička, *Rehabilitovat Marxe!*, s. 106 an.

¹³¹ Konkrétně tu myslím na knihu *Anti-Politics* Klary Kemp-Welch, nicméně věc je komplikovanější v tom, že i Kemp-Welch vidí jisté souvislosti mezi šedesátými lety a dobou následující, její interpretace však funguje spíše pro onu dobu 70. a 80. let, nikoliv pro léta šedesátá.

¹³² AHMP, f. SČVU, k. 2, *Stenografický zápis Ustavující konference Svazu čs. výtvarných umělců, konané ve dnech 27. a 28. října 1956 v Praze*, s. 14/4ž + 15/1.

Znovu ji musíme vztáhnout ke Svazu československých výtvarných umělců, který totiž jako jediný v kooperaci s Českým fondem výtvarných umění vydával časopisy, které v praxi měly vliv na směřování výtvarné diskuse a naplňování úkolů stranického aparátu (Ideologického oddělení ÚV KSČ).

Způsob, jakým byli aktuálně teoretici a kritici ve Svazu organizováni, se nepropisoval přímo do obsahu daných časopisů. Vliv na jejich angažovanost a spokojenost nicméně mělo jejich zapojení do Ústředního výboru a Předsednictva SČSVU, protože tam mohli formulovat svoje požadavky. Na pravidelných schůzích Předsednictva a ÚV SČSVU podávali zprávy ze sekce, měli též zástupce v předsednictvu, ale nepřinášeli zásadní témata k diskusi. Z toho se zdá, že nešlo pouze o možnost participace na aktivitách vedení Svazu, ale také o celkové nastavení diskusní atmosféry. Nelze mluvit o zákonitém lineárním vývoji, jednalo se spíše o proces, který v určitých momentech gradoval a jindy se posouval pomaleji. Obecně ale můžeme říci, že se do diskusí od roku 1964, ať už na II. sjezdu SČSVU anebo posléze v rámci debat na schůzích ÚV SČSVU či na Předsednictvu, už nedostávalo téma „úkolů pro kritiku“ či „vztah teorie a praxe“ jako takové, ale daleko častěji otázka podstaty kritiky a teorie. Jako by šlo o posun od chápání teorie, jakožto pasivní role naplňující ideologické cíle, směrem k naplňování ideových cílů samotnou praxí, tedy jisté internalizování socialistických cílů, a diskuse na teoretické rovině se tak mohla přesunout k otázkám podstaty a cílů kritiky jako praxe, jež je závislá jak na teorii,¹³³ tak i na umělecké praxi. Ještě trochu později, koncem roku 1965 se pak začíná řešit též konkrétní pozice a podoba teorie jako samostatného intelektuálního žánru.

II/3.3_Sekce teoretiků zasahuje

Ačkoliv kompletní zápisy ze zasedání sekce teoretiků se nepodařilo zatím vytřídit (respektive zjistit, zda vůbec jsou dochovány) z dosud nezpracovaného fondu SČSVU uloženého v Národním archivu, některé informace je možné dohledat z jiných zdrojů. Z nich lze poskládat alespoň přibližný pohled na fungování orgánu, který zajišťoval kritikům a teoretikům vlastní platformu, skrze níž mohli zasahovat do dění ve Svazu, jakožto nejdůležitější instituce pro soudobé umění.

¹³³ Bartlová, *Dějiny českých dějin umění*, s. 115.

V zápisu ze schůze sekce konané dne 9. listopadu 1963 najdeme stručnou podobu diskuse nad výstavním plánem pro rok 1964, který zřejmě měla sekce projednávat a komentovat (schválení však náleželo předsednictvu). Výstavní plány sestavovali zřejmě podle zápisu sami vedoucí komisaři a komisařky výstavních síní ve správě Svazu. Zde konkrétně bylo jednáno o deseti pražských galeriích: Alšova síň, Galerie čs. spisovatele, Galerie Václava Špály, Galerie na Karlově náměstí, Hollar, Kabinet architektury a UP, Mánes, Galerie Mladá fronta, Nová síň, Obecní dům, Staroměstská radnice.¹³⁴ Komentář teoretiků – na schůzi byli přítomni Miroslav Míčko, Jiří Kotalík, Jan Krofta, Jaromír Uždil a Václav Formánek – konstatoval, že dramaturgický plán trpí chaosem. Výběr vystavujících – protože výstavy v té době byly buďto samostatné či dvojvýstavy anebo skupinové, kde ale každý vystavující byl sám za sebe či jako část dané tvůrčí skupiny, kdežto tematické výstavy nehistorického charakteru se objevují až ve druhé polovině šedesátých let – se podle komentujících často opakoval a neposkytoval různorodost. Teoretici tak navrhovali například: „Doporučuje se uspořádat v Mánesu v r. 1964 soubornou výstavu Fr. Muziky ve spolupráci s NG a vypustit z plánu všechny dílčí a drobné Muzikovy výstavy roztroušené po malých síních.“¹³⁵ A dále pak:

„Doporučuje se uspořádat v roce 1964 jednu výstavu nefigurativního umění v nejkvalitnějších polohách, a to nejlépe v tomto složení: Medek, Koblasa, Piesen, Istler a Balcar. Tuto výstavu uspořádat buďto ve Voršilské ulici nebo v Obecním domě. Naproti tomu škrtnout z plánu výstav všechny akce, v nichž se mechanicky opakují jména těchto autorů.“¹³⁶

Vyplývá z toho, že *Výstava D*, již kurátorovali společně František Šmejkal, Jan Kříž, Dalibor Veselý a Bohumír Mráz a jež proběhla na přelomu března a dubna roku 1964 v Nové síni (ve Voršilské ulici 3),¹³⁷ byla předem schválená, ne-li přímo vymyšlená vedením sekce teoretiků. Cenzurní zákaz výstavy tedy pro ně zřejmě opravdu mohl znamenat jisté překvapení. Ostatně zřejmě i proto se dochoval zápis ze schůze, kde zmíněné rozhodnutí bylo posvěceno kolektivně. Při pohledu z druhé strany pak můžeme též konstatovat určité odtržení teoretiků od reality výtvarného života, jež

¹³⁴ AHMP, f. SČVU, k. 10, *Zápis schůze sekce teoretiků dne 9. listopadu 1963*, s. 4–6.

¹³⁵ AHMP, f. SČVU, k. 10, *Zápis schůze sekce teoretiků dne 9. listopadu 1963*, s. 3.

¹³⁶ *Ibid.*, s. 3.

¹³⁷ Srov. Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Dagmar Svatošová, *Výstava jako médium*, Praha: AVU 2020, s. 300, 303–304.

jim bylo posléze vyčítáno vedením Svazu na II. sjezdu SČSVU. Za *Výstavu D* tak nakonec byli potrestáni „pouze“ vystavující, a to tak, že byla výstava nepřístupná veřejnosti, katalog nesměl vyjít a nadále nebylo možné zmiňovat akci v biografiích vystavujících umělců. Teoretici ani členové komise postihováni nebyli a celkově se jednalo o spíše výjimečný zásah, jak jsme viděli v předchozí kapitole.

Zmínění teoretici na sekční poradě také upozorňovali na fakt, že výstavy, aby dobře fungovaly, neměly by zahrnovat příliš mnoho autorů/děl, protože se stávají nepřehlednými. To lze spojit především se zvykem pořádání přehledových velkoobjemových výstav v Jízdárně Pražského hradu, jež byly rámovány nejčastěji k určitému výročí komunistické minulosti. Snaha vyhnout se tomuto formátu výstav značila určitou vlastní snahu uplatnit profesní názor.

Tato epizoda ukazuje, jak vlastně sami členové Svazu, teoretici a kritikové, uvažovali o výtvarném dění, že se snažili uplatňovat především ambice, co se týče koncepčnosti a přehlednosti na výtvarné scéně, uvědomovali si dobře vlastní privilegium a chtěli do výtvarného provozu aktivně zasahovat. Ostatně ve vedení sekce teoretiků seděl též ředitel Národní galerie Jan Krofta a druhý nejmocnější muž (nejen) šedesátých let a Kroftův nástupce, Jiří Kotalík, což také ukazuje, jakou důležitost sami členové práci v sekci přikládali. Z praktického hlediska to také dovoľovalo alespoň promýšlet možnou koordinaci společných aktivit.

„Doporučuje se konečně realizovat v roce 1964 v Jízdárně Pražského hradu ve spolupráci s NG výstavu našeho umění let třicátých, jako třetí část cyklu velkých retrospektivních výstav, jehož dva díly /zakladatelé české moderního umění a Léta dvacátá/ byly již uspořádány. Národní galerie je připravena nést náklady spojené s touto výstavou.“¹³⁸

Tento požadavek můžeme naopak spojit s upravenou reprízou výstavy *Imaginativní malířství*, kterou po intervenci prezidenta ČSSR Antonína Novotného zavřel krajský výbor KSČ. Lehce upravená pak byla otevřena v letních (záměrně marginálních) měsících v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze pod názvem *K výtvarné problematice let třicátých*. Výzkum kolem výstavy *Imaginativní malířství* ukázal, že to nebylo plánováno, nicméně právě zúžení zaměření na třicátá léta, a především

¹³⁸ AHMP, f. SČVU, k. 10, *Zápis schůze sekce teoretiků dne 9. listopadu 1963*, s. 3.

zobecnění v názvu evidentně pomohlo výstavu realizovat, ačkoliv recenze na ni vyjít nesměly.¹³⁹ Zásadní roli zde pravděpodobně hrál Jiří Kotalík, který byl jak v komisi schvalující výstavní plány, tak i mezi vyjednávači umožnění reprízy Šmejkalovy výstavy v Praze.

3.4. Kritika a teorie umění jako věda

Pokud sledujeme vývoj pozice teoretiků a kritiků ve Svazu, a naopak vliv Svazu na jejich práci, je třeba označit rok 1964, respektive II. sjezd SČSVU v prosinci toho roku, za zlomový „milník“. Ani tento moment nicméně nebyl náhodný a výsledná podoba Ústředního výboru SČSVU byla umožněna tím, že stranická skupina Svazu před samotným Sjezdem souhlasila se změnou na kandidátce do ústředního výboru, kterou předem schválilo také ÚV KSČ.¹⁴⁰ Hlavní orgán strany musel předem udělit povolení, jež však svůj krok odkládalo jako reakci na „Poslání a stav kulturních časopisů“ a Sjezd se naopak konal v komplikovanější politické situaci koncem roku 1964. Výsledkem povolení stavidel kontroly byla zprvu menší, postupně stále silnější autonomie Svazu, zejména tedy jeho vedení. Jeho nový předseda, malíř, karikaturista, diplomat a příležitostně i kritik Adolf Hoffmeister byl navíc mužem s velkým osobním kouzlem a charismatem, které uměl využívat v dané chvíli k politickým cílům (tedy jinými slovy využíval nástroje osvojené v diplomatických službách i ve svazové politice).¹⁴¹

Do nově zvoleného předsednictva (volili mezi sebou členové ÚV SČSVU) se navíc dostalo nebývalé množství aktivních kritiků, což však ne všichni považovali za dobrý nápad. Byl to znovu Chalupický, kdo zpětně považoval tento krok za chybu s tím, že „něco není správného v tom, jakou pozici zaujímá kritika a teorie u nás dnes. Tak tomu nikdy nebylo, spolky nikdy neovládali kritici a teoretici“.¹⁴² Sám ovšem v předsednictvu Svazu zasedl a aktivně se dalších pět let podílel na jeho fungování a směřování, tedy po dobu, kdy měl pocit, že může něco ovlivnit.¹⁴³

¹³⁹ Bartlová, *Dějiny českých dějin umění*, s. 320–321.

¹⁴⁰ Bartlová, *Dějiny českých dějin umění*, s. 169; Lomová – Šima, „Sjezd svazu československých výtvarných umělců“, zejm. s. 538–542.

¹⁴¹ Lomová – Šima, „Sjezd svazu československých výtvarných umělců“, s. 532–533.

¹⁴² AMHP, f. SČVU, k. 4, *Zápis diskuse Celostátní konference SČSVU, konané 12. – 13. 1966, Jindřich Chalupický*, s. 15/22–15.

¹⁴³ AHMP, f. SČVU, k. 12, *Zápis z jednání předsednictva 9. 1. 1969, Rezignace Jindřicha Chalupického, dopis z 31. 12. 1968*.

Hlavní referát na II. sjezdu SČSVU měl sochař Josef Malejovský, v němž se vyjádřil mimo jiné právě k situaci kritiky. Připomněl úkoly, které kritika a teorie dostaly na Celostátní konferenci o kritice 1961, a to zejména vzhledem k „výchově kritiků“, zatím se ale podle něj „nic nestalo“. Tím odůvodnil změnu ve struktuře Svazu a rozpuštění sekce.

Rozhodnutí sekci teoretiků jako samostatný orgán Svazu zrušit a „rozpustit“ její zástupce do výborů jednotlivých sekcí UP a MSGR bylo odhlasováno s tím, že zbytek teoretiků může být organizován ve Svazu v rámci samostatné komise teoretiků, která ale nemá stejná práva jako dřívější sekce (např. nemá automatický počet zástupců v ÚV). Bylo „usneseno, aby všichni teoretici zvolení do všech řídicích orgánů Svazu se obírali specifickými otázkami týkajícími se teorie a kritiky“.¹⁴⁴ Takovéto usnesení nepřímě naznačuje snahu čelit tlaku, který byl na vedení SČSVU vyvíjen shora, z Ideologického oddělení ÚV KSČ, aby teorie a kritika držely linii strany. Konkrétně linii kulturní politiky danou XII. sjezdem KSČ, která chápala kulturní média jako hlavní nástroj ideologie, a proto nad nimi měly Svazy více bdít.

Hlavním úkolem teoretiků mělo být rozvíjení marxistické estetiky a teorie umění, jež by pomáhala umělcům nepracovat s ohledem na současný stav světa a nálad ve společnosti, ale naopak s výhledy na lepší socialistickou (posléze i komunistickou) budoucnost. Konkrétně formuloval ideologické úkoly kulturních časopisů, za něž byly zodpovědné právě umělecké svazy (hlavní díl pozornosti v té době už směřoval na Svaz čs. spisovatelů), předseda Ideologického oddělení ÚV KSČ Vladimír Koucký na zasedání ÚV KSČ v prosinci 1963 v reakci na Sjezd spisovatelů. Výsledkem byla jarní „kampaně proti kulturním časopisům“ (viz kapitola o svazových časopisech).

Na samotném sjezdu výtvarníků v prosinci roku 1964 zřejmě byla atmosféra o poznání přátelštější než v předsjezdové diskusi na stránkách *Výtvarné práce*, ačkoliv podle zápisu ze Sjezdu zřejmě místy houstla nejen kvůli nepoměru mezi kouřícími soudruhy a větracími možnostmi sálu hotelu International. Malejovský zde v projevu shrnul vlastní nechuť řešit ideologické otázky příliš razantně, zřejmě i kvůli náladě v sále, která předznamenávala změny. Podle něj „[i]deologické problémy výtvarného umění, výtvarné teorie a kritiky nelze (...) řešit bez přihlédnutí k souvislosti, která je spojuje s problematikou ekonomickou a

¹⁴⁴ AHMP, f. SČVU, k. 3, *Zápis diskuse ze sjezdu SČSVU 8. 12. 1964.*

organizační“.¹⁴⁵ Předseda SČSVU tím naznačil, že chápe, že dosavadní nedostatek financí a celkově špatná kondice hospodářství, jež teprve nabíhalo na Novou ekonomickou soustavu,¹⁴⁶ jsou důležitým faktorem, který ovlivňuje veškerou svazovou akceschopnost. Zároveň s tím, jak se státu postupně dařilo překonat hospodářskou krizi z počátku šedesátých let, měl i Svaz více financí (ač pozdější diskuse kolem platů redaktorů časopisů ukazují, že to nebylo nikdy dost)¹⁴⁷ například i na podporu ve formě stipendií, omezeně, ale přesto stále více na zvaní zahraničních hostů, pořádání bohaté nabídky výstav atd. Spolu s tím mohli kritici vyjždět do zahraničí skrze stipendia a příspěvky Svazu (v zahraničních valutách) na důležité akce typu *Benátského bienále*, pařížských výstav, *Documenta* apod., čímž si udržovali povědomí o dění v zahraničí. Částečně se tak dělo pod hlavičkou AICA, částečně jako součást agendy časopisů.

A svoje akce měl i samotný Svaz. Příkladem může být moskevské sympozium o teorii a kritice, konané v roce 1965, kde s příspěvky vystoupili Václav Zykmond, Marian Váross, Jindřich Chalupecký, a mimo to do Moskvy jeli vytvářet kontakty dobré pro časopisy i Jiří Padrta (za *Výtvarnou práci*) a Miroslav Lamač (za *Výtvarné umění*). Podle zprávy, kterou posléze sepsali, šlo o živou diskusi, která měla vést k utužení vztahů mezi Svazem československých a sovětských výtvarných umělců. (podrobněji viz kapitola Metakritika)

Pokud bychom se pokusili popsat, co přineslo rozpuštění samostatné sekce, nabízí se otázka, jak se toto členění projevilo například v samotných textech a zda těsnější spolupráce nesla plody? Ideologické řízení kritické práce postupně sláblo a čím dál více byla role Svazu pro kritiky a teoretiky chápána jako sociální a profesní podpora oblasti, která je důležitou součástí prostředí pro uměleckou tvorbu. Spolu s tím můžeme sledovat nárůst vlivu myšlenkových proudů mezi stranickými intelektuály, které považovaly umění za zcela zásadní nástroj přeměny společnosti. Nikoliv už ve smyslu jejího řízení, jak je chápal ještě socialistický realismus jakožto přežitek avantgard, ale jako nástroj ke kultivaci a podpoře kreativní (dobovým slovníkem *tvůrčí*) činnosti ve společnosti, případně i na rovině samotných jednotlivců. I mezi

¹⁴⁵ AHMP, f. SČVU, k.3, *Zápis diskuse ze sjezdu SČSVU 8. 12. 1964.*

¹⁴⁶ Jan Rychlík, *Československo v období socialismu 1945–1989*, s. 170–171.

¹⁴⁷ AHMP, f. SČVU, k. 12, *Dopis Miroslava Lamače Presidiu Svazu, ze dne 3. 12. 1968.*

svazovými teoretiky můžeme vidět dva proudy tohoto směřování: marxistické humanisty, kteří kladli důraz na jednotlivce a jeho setkání s dílem, a (méně početnou) skupinu zastánců technooptimistické vize pokroku.¹⁴⁸ Tato relativně komplexní filozoficko-společenská otázka bývá v dějinách umění zjednodušována na dvě polohy, které se v šedesátých letech prosadily zásadněji, a to i na stránkách časopisů: totiž poloha lyrické abstrakce, ale i nové figurace či Šmejkalovy „imaginativní“ polohy umění a na druhé straně tzv. „konstruktivní tendence“ skupiny Křižovatka, Hilmarův a Dobešův op-art, kybernetické a neokonstruktivistické umění Zdeňka Sýkory. Zjednodušující dělení uměleckých výstupů po formální stránce, vyvolává dojem, že se jednalo o striktně oddělené skupiny. Různé odpovědi na otázku směřování společnosti v budoucnosti a způsobu řešení jejích problémů (návrat k člověku vs. technika) sice měly své skupiny umělců i teoretických obhájců, ale dělení na straně kritiků nebylo nijak výlučné a ani na rovině Svazu a jeho fungování se takové dělení neodráží.

Nový způsob začlenění teoretiků a kritiků do struktury Svazu v rámci jednotlivých sekcí, a tedy „blíž výtvarníkům“, však sledoval ideu posílení určité míry specializace teoretiků vzhledem k jednotlivých zájmovým skupinám uvnitř Svazu. Zde se znovu jakoby odděluje pozice teoretiků a kritiků, stále ale platí, že se obě role v konkrétních osobnostech mísí.

A ačkoliv teoretici podali před sjezdem v roce 1968 žádost o opětovné zřízení vlastní sekce, která by jim dovolila řešit jejich vlastní profesní záležitosti a problémy, postavila se proti nim následně právě sekce MSGR, tedy sekce aktivních umělců a umělekyn s tím, že si zřízení samostatné sekce nepřejí.¹⁴⁹ Výsledkem měl být kompromis, který by zahrnoval několik teoretiků jako členů ÚV SČSVU, kteří by řešili profesní záležitosti a zbytek by byl podle libosti zařazen v jednotlivých sekcích, kde by jednak pomáhali s diskusí a jednak by mohli přímo spolupracovat s výtvarníky a jejich skupinami.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Srov. Mervart – Růžička, *Rehabilitovat Marxe!*, s. 31–32.

¹⁴⁹ AHMP, f. SČVU, k. 12, *Zápis ze schůze Předsednictva ÚV SČSVU, ze dne 6. 3. 1969.*

¹⁵⁰ AHMP, f. SČVU, k. 20, *Zápis z jednání ÚV SČSVU, ze dne 12. 12. 1968, Luděk Novák, s.1-9/11.*

II/3.5_Od ideové role k roli koncepční a obsahové

Podrobnou zprávu o fungování komise teoretiků sepsal pro potřeby III. sjezdu SČSVU 1969 jako revize aktivit „mezi sjezdy“ Jiří Šetlík.¹⁵¹ V třináctistránkovém dokumentu „Zpráva o činnosti teoretické komise SČSVU v letech 1965–1968“ vypočítává například členy, jichž bylo zpočátku 24, aktivních však – jak Šetlík poznamenává – nakonec byla jen polovina: Luděk Novák, Jindřich Chalupecký, Karel Hetteš, Albert Kotal, Miroslav Lamač, Miroslav Míčko, Emanuel Poche, Jiří Šetlík, J. Šmíd, Eva Petrová, Jaromír Zemina, Václav Zykmund. Komise teoretiků byla určena pro ty, kteří se zabývají současným uměním, ale cíleně nebyla uzavřena ani historikům umění či teoretikům užitého umění a architektury (nicméně z těch, kteří se současnému umění vlastně nevěnovali, se v ní nakonec v této době organizovali jen dva kunsthistorici: Albert Kotal a Emanuel Poche), ačkoliv ve Svazu bylo celkově historiků umění zřejmě více.

Komise si zvolila trojčlenné vedení, jehož členové se měli po roce střídát v roli předsedy: Luděk Novák (1965), Jindřich Chalupecký (1966) a Jiří Šetlík (1967–1968) a Eva Petrová, která Šetlíka zastupovala v době jeho nepřítomnosti (tedy, když byl na stipendijní cestě v USA). Mimo komisi teoretiků spadající pod ÚV SČSVU fungovaly například komise zahraniční, komise výstavní anebo komise restaurátorů.

Ve „Zprávě“ Jiřího Šetlíka čteme:

„Důležitým nástrojem k podpoře teoretické práce se stala stipendijní politika komise. Udělování stipendií bylo zaměřeno na podporu tvůrčí práce, na základě konkrétních úkolů nebo předložených plánů. V posledních dvou letech pak na studijní cesty. Stipendií na podkladě sociálních motivů bylo navrženo poskrovnu. Vedle stipendií doporučila komise řadě teoretiků podpory ve formě půjček.“¹⁵²

Pod kompetence samotné komise teoretiků spadal také úkol navrhnout členy redakčních rad časopisů anebo výstavních rad svazových galerií. Tedy jakýchsi pomocných kolektivních orgánů, jež měly pomáhat v naplňování socialistického

¹⁵¹ NA, f. SČSVU, Jiří Šetlík, *Zpráva o činnosti teoretické komise SČSVU v letech 1965–1968*.

¹⁵² NA, f. SČSVU, Jiří Šetlík, *Zpráva o činnosti teoretické*, s. 2.

boje proti individualismu a měly dohlížet na kvalitu obsahu časopisů a programy galerií. Ludmila Vachtová však například vzpomínala, že se svou výstavní radou Galerie na Karlově náměstí neměla problémy, protože se komise nikdy pořádně nesešla a s odsouhlasením navrženého programu nebyl problém ani u výstavní komise celosvazové.¹⁵³

Vedle toho měla teoretická komise poradní roli také v otázkách výstavní činnosti Svazu, jednalo se o komentování výstavních plánů svazových galerií, ale také o doporučování (prerозdělování) komisařů pro zahraniční a obecně reprezentační výstavy. Veškerá rozhodnutí však muselo schválit Předsednictvo SČSVU.

Svaz měl na starosti také vydávání katalogů a některých knih (monografií) a samozřejmě svazových časopisů. Nakladatelství československých výtvarných umělců bylo formálně organizací spadající pod Český fond výtvarných umění (ČSFVU),¹⁵⁴ obsah ale zajišťoval Svaz. Nakladatelství až do roku 1969 nedisponovalo vlastní tiskárnou (i po nákupu strojů chyběla licence) a samozřejmě bylo také závislé na přidělech papíru. Zařazení NČVU pod Fond dávalo smysl nejen jako finančně náročná aktivita, ale i z hlediska propagace, protože Svaz nedisponoval vlastním propagačním oddělením a distribucí. Návrhy a konkrétní ediční plán sestavovaly však orgány Svazu: Typy vycházely od sekce teoretiků, respektive po jejím rozpuštění ji zastoupila Komise pro tisk a výstavnictví, jejímiž členy byli Jiří Kotálek (předseda komise), Čestmír Kafka, Jan Kotík a Jan Beneda.¹⁵⁵ Nakladatelství od roku 1965 vydávalo až dvě desítky knih ročně. Mezi nimi byly odborné monografie, teoretické knihy, ale i populárně-naučné publikace (komerčně velmi úspěšná byla například edice „Ismy“), ale také měla být doplněna edice ilustrované beletrie a romány o umělcích či paměti a nově také jakási „klubová edice“, která měla mít reprezentační účely jako jakési „knižní dárkové balíčky“.¹⁵⁶

Problémy však činili také sami autoři, když nedodávali včas rukopisy publikací, a to dokonce navzdory již vyplaceným zálohám. Takový příklad můžeme sledovat

¹⁵³ Terezie Nekvindová, „Byla jsem nezřízeně zvědavá – Rozhovor s Ludmilou Vachtovou“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 26/2019, s. 32.

¹⁵⁴ AHMP, f. SČSVU, k. 10, *Materiál k projednání změn ve fungování Českého fondu výtvarných umění, ze dne 15. 1. 1965*, nestr.

¹⁵⁵ AHMP, f. SČVU, k. 10, *Zápis první schůze předsednictva ze dne 15. 12. 1964*, s. 3.

¹⁵⁶ AHMP, f. SČVU, k. 12, *Příloha k zápisu z jednání předsednictva SČSVU ze dne 16. 5. 1968, F. Šejna – V. Laudová – A. Hartmann*.

například ve vyhrocené debatě na Celostátní konferenci v roce 1966, když Josef Císařovský chtěl poukázat na to, že je cenzurována jeho práce a nejsou tištěny jeho texty ve *Výtvarné práci*, kde byl však zároveň členem redakční rady. Jindřich Chalupecký a konkrétněji pak i Jiří Padrta mu oponovali, že nejen, že sám Císařovský na schůzky redakční rady nechodil, a proto byl vyloučen, navíc

„[n]edodal ovšem ani čárku, přes početné urgencye redakce a přes tři stipendia po 800 Kčs, které podle zápisu teoretické sekce na tuto činnost dostal (...) Stejná historie byla i s *Výtvarným uměním*, kterému dluží s. Císařovský od r. 1957 zálohu 650 Kčs na článek o Otokaru Hostinském.“¹⁵⁷

Jistě jde i o osobní averze, nicméně ukazuje se, že novému vedení Svazu na zdaru a kvalitě jimi odvedené práce záleželo víc, než na dokazování kádrového profilu časopisů a publikací, jemuž by Císařovský jako dřívější obhájce socialistického realismu mohl odpovídat lépe. Motivací už však nemělo být splnění plánu práce, jak bychom čekali od situace konce padesátých let, ale rozhodující slovo tu měly finanční odměny, které byly vnímány ve druhé polovině šedesátých let jako nástroj organizace práce.

II/3.6_Ceny Antonína Matějčka

Zároveň Svaz uděloval od roku 1956 Ceny Antonína Matějčka, jež byly určeny především autorům textů o umění za počin nebo i dlouhodobou práci, a to jak historikům umění, tak i teoretikům a teoretičkám. Každý rok se jich mělo udělit až šest a byly spojeny s odměnou ve výši 3000Kčs nebo 5000Kčs.¹⁵⁸ O jejich udělování rozhodovala sekce teoretiků a schvalovalo je předsednictvo SČSVU. V zápisech z jednání předsednictva tak najdeme například informace, že byl oceněn Jiří Kotalík za „ vynikající pravidelné kritiky v časopise *Výtvarná tvorba*“ (1963)¹⁵⁹, Miroslav Lamač za „soustavnou kritickou činnost v *Literárních novinách* se zaměřením na pražskou i mimopražskou činnost“ (1965) a Jindřich Chalupecký za „teoreticko-kritické statě hodnotící současný vývoj umění, které byly publikovány v roce 1964

¹⁵⁷ AHMP, f. SČSVU, k. 4, *Zápis z diskuse Celostátní konference SČSVU, konané 12. a 13. 1966*, s. 15/22-21.

¹⁵⁸ Statut Cen Antonína Matějčka, *Otázky teorie a kritiky*, s. 130. Seznam laureátek a laureátů: Bartlová, *Dějiny českých dějin umění*, s. 201 a 499. Ohledně výše odměn viz jednotlivé odkazy níže.

¹⁵⁹ AHMP, f. SČSVU, k. 10, *Zápis 19. schůze předsednictva SČSVU, konané 19. 9. 1963*, s. 2.

ve *Výtvarné práci a Výtvarném umění*“ (1965)¹⁶⁰ a znovu pak v roce 1967 za „podnětnou diskusní publikaci Umění dnes s přihlédnutím k teoretické aktivitě a organizaci výstavy čs. umění v Západním Berlíně“.¹⁶¹ Mezi oceněnými najdeme i ženy: tak Eva Petrová byla oceněna za monografii o Maxi Ernstovi (1966), o rok později dostala Matějčkovu cenu Anna Fárová za přínos teorii fotografie a za publikaci o Andrém Kertészovi *Umělecká fotografie* a v roce 1968 byla oceněna Ludmila Vachtová za svou monografii o Františku Kupkovi.¹⁶²

V roce 1968 bych schválen nový statut Cen Antonína Matějčka, které měly teď již jen tři kategorie: cena za historii umění, teorii umění a estetiku. Vedle toho pak bylo ještě udělováno několik cen samostatně za kritiku.¹⁶³ Oddělení kritiky od teorie mělo reflektovat publikování knih od soustavné kriticko-publicistické práce. Tento detail ukazuje, že se samostatná kritika vyprofilovala v průběhu šedesátých let do žánru, který sami její autoři a autorky chápali jako odlišný od „teorie“ a blízký přímo publicistice, ačkoliv přesnou definici jednoho nebo druhého žánru nikde nenajdeme.

II/3.7. Dokumentační středisko SČSVU a veřejné aktivity

Mezi kompetence sekce či později komise teoretiků ve Svazu patřilo sledování fungování a spolupráce na náplni tzv. dokumentačního střediska jakožto v podstatě jeho „redakční rada“. Dokumentační středisko mělo být vlastně servisním místem pro teoretiky, výstavní komisaře a částečně i další zájemce a badatele. Mělo archivovat a dokumentovat výstavy a sledovat aktuální dění ve výtvarném umění, zajišťovat fotodokumentaci časopisům, podklady teoretickým pracím, mělo obsahovat knihovnu se zahraniční literaturou a časopisy. Čítárnu se však nikdy nepodařilo realizovat, takže fungovala pouze absenčně, a tedy trochu problematicky. Do roku 1963 sídlilo ve Voršilské ulici a vedla jej Jitka Hamzová,¹⁶⁴ v roce 1964 bylo přestěhováno do stísněnějších prostor Mánesa, jež však měly zaručit lepší dostupnost pro zde sídlící redakce časopisů i svazovou centrálu. Od

¹⁶⁰ AHMP, f. SČVU, k. 11, *Zápis 30. schůze předsednictva SČSVU, konané 16. 11. 1965*, s. 4.

¹⁶¹ AHMP, f. SČVU, k. 11, *Zápis ze schůze sekce teoretiků, konané 28. 4. 1967*.

¹⁶² AHMP, f. SČVU, k. 12, *Zápis 39. schůze předsednictva SČSVU, konané 5. prosince 1968*.

¹⁶³ *Ibid.*, Návrh nového statutu Ceny Antonína Matějčka, s. 9.

¹⁶⁴ Polana Bregantová, „heslo Jitka Hamzová“, in: Luboš Slaviček, (ed.), *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů*, Praha: Academia 2016, s. 377.

roku 1965 jej vedla Hana Volavková (zřejmě pouze něco víc než rok) s tím, že měla sama vypracovat koncepci, ani ona ale nedokázala vybojovat prostředky na zmíněné aktivity.¹⁶⁵ Podle zápisu ze schůze Předsednictva svazu z ledna 1965, která kromě změny zaměření časopisů řešila i dokumentační středisko, měla tato sub-instituce mít dva hlavní směry své aktivity. Jedním byly aktivity směrem k domácí výtvarné scéně: zmíněná archivace dokumentace z výstav (v podobě pořizování kvalitních fotografií k čemuž měl být zaměstnán vlastní fotograf, archivace pozvánek a katalogů, výstřižků z tisku) anebo přípravy a vydání „Slovníku čs. výtvarníků (...) ve spolupráci s Nakladatelstvím ČVU, Ústavem teorie a dějin umění ČSAV, katedrami vysokých škol a jednotlivými galeriemi“.¹⁶⁶ Druhý směr aktivit pak měl mířit do zahraničí: Jednak mělo dokumentační středisko schraňovat informace o zahraničním umění skrze publikace a tisk, jednak

„vydávat 2–4x ročně informace v hlavních světových jazycích o čs. umění, jeho nejvýznamnějších akcí, výstavách, knihách, tyto informace podle možností doprovázené fotografiemi a katalogy, budou zasílány redakcím nejdůležitějších zahraničních revu, galerií, knihovnám atp.“¹⁶⁷

Zároveň pak mělo zajistit vydávání bulletinu o zahraničním umění, s informacemi o nejdůležitějších zahraničních výstavách, knihách a případně i s překlady úryvků. Jeho vydáváním byl pověřen Jiří Padrta. Že se nic z výše popsaného nakonec neuskutečnilo, nám ukazuje, že ambice zůstávaly větší než možnosti – prostorové, finanční i organizační. Zároveň ale také ukazuje, jakou pozici měla teorie v rámci Svazu: Na jednu stranu se jednalo v úvahách úřadujících představitelů Svazu o důležitou oblast, která může přinést zajímavé výsledky, na stranu druhou ale infrastruktura Svazu samotného nebyla natolik stabilní a připravená na větší změny, aby bylo možné přivést tyto úvahy do reality.

Zpětně bylo konstatováno v roce 1966 v rámci hodnocení postupu plnění úkolů od předchozího Sjezdu, i v Šetlíkové zprávě o aktivitách komise teoretiků o dva roky později, že vedle prostorových podmínek (znemožňujících reálné fungování), zůstávalo nevyřešeným problémem také personální fungování střediska. Místo

¹⁶⁵ AHMP, f. SČVU, k. 3, Dokumentační středisko, *Zápis ze schůze předsednictva po II. Sjezdu SČSVU, prosinec 1964*; Srov. Bartlová, *Dějiny českých dějin umění*, s. 117.

¹⁶⁶ AHMP, f. SČVU, k. 10, *Zápis ze schůze Předsednictva SČSVU ze dne 14. ledna 1965*.

¹⁶⁷ *Ibid.*

plánovaných tří zaměstnanců zde byl pouze jeden (zřejmě tedy pozice vedoucí) a mimo to pouze nárazově externí pomocné síly, takže ve fungování byl zmatek. Navíc nebyla vůle naplnit Volavkové koncepci aktivit střediska, s odůvodněním, že nastává přílišný překryv s jinými institucemi.¹⁶⁸ Míněn tím byl zejména asi možný překryv s plánovaným dokumentačním centrem na Ústavu teorie a dějin umění Československé Akademie věd.¹⁶⁹

Pokud by středisko skutečně a dobře fungovalo, jednalo by se o mimořádně užitečný, a právě pro teoretiky a kritiky zajímavý prostor. Je však příznačné, že zatímco můžeme vystopovat projevy dobově pocíťované důležitosti teorie a kritiky (například v šíři diskusí o časopisech anebo množství financí alokovaných na Ceny Antonína Matějčka), jak ostatně popisuje před III. Sjezdem Jiří Šetlík, že si uvědomují představitelé Svazu, že se podílí na „rozmachu našeho umění v posledních letech“. Svaz ale – zejména po reformě financování Svazu v důsledku zařazení do Šikova nového ekonomického systému, nebyl schopen získat dostatek financí na provoz a realizaci vlastních plánů ve fyzicky konkrétním prostoru.¹⁷⁰ Ostatně finance byly tématem stížností teoretiků i v otázce honorářů za teoretické texty či studie do katalogů. Šetlík proto popisuje, jak komise teoretiků detailně analyzovala rozdíly mezi odměnami za jednotlivé typy práce a zároveň i od jednotlivých institucí.

Do náplně činnosti komise teoretiků pak Šetlík řadil také koordinaci jednání a diskusí o tématech týkajících se Národní galerie, otázky kolem legislativy autorského zákona, anebo i „akce k zachování Fantovy budovy nádraží“ při rekonstrukci a dostavbě v roce 1967. Ve výčtu aktivit najdeme vedle udílení Cen Antonína Matějčka a koordinace čs. sekce AICA také „návrhy na občanské i odborné rehabilitace teoretiků postižených neprávem“, jež je datováno obecně na rok 1968 a bylo též součástí předsevzetí formulovaných v Akčním programu SČSVU.¹⁷¹ Aktiv teoretiků skutečně podal Předsednictvu (jež jej mělo tlumočit dále na Ministerstvo kultury) návrh na „odbornou a mravní rehabilitaci“: Vojtěcha Volavky, Václava Mencla, Oldřicha J. Blažíčka, Růženy Vackové, J. Čadka, Josefa Myslivce, Josefa

¹⁶⁸ AHMP, f. SČSVU, *Zápis z Celostátní konference SČSVU konané ve dnech 12 a 13. prosince 1966, Projev Libenského*, nestr.

¹⁶⁹ Bartlová, *Dějiny českých dějin umění*, s. 117.

¹⁷⁰ Binarová, *Svaz výtvarných umělců*, s. 189.

¹⁷¹ „Návrh akčního programu SČSVU“, *Výtvarná práce*, roč. XVI, 1968/9, s. 1 + 3.

Cibulky, Oldřicha Stefana, Emanuela Pocheho a Kamila Novotného.¹⁷² Jiným druhem rehabilitace byla pak série textů Vladimíra Burdy „Přerušený sen Závaše Kalandry“, popisující život a dílo odsouzeného a zavražděného spisovatele (podrobněji viz kapitola časopisy).¹⁷³

Perspektivu roku 1969, kdy Šetlík Zprávu o činnosti teoretické komise psal na podkladě diskusí v komisi, dokresluje závěrečné prohlášení Zprávy v podkapitole „Vývoj a smysl práce teoretiků v SČSVU“, kde čteme:

„Iluze o sjednocování názorů o jakési organizaci, která by mohla koncentrovat, ba dokonce řídit práci teoretiků, patří, doufejme, minulosti. Aktuální je vytvořit v rámci Svazu organizační základnu teoretické práce, která by dovolovala konfrontovat jednotlivá stanoviska, názory [a] postoje, na základě vzájemného respektu umožňovala uplatnění teoretické práce v rámci Svazu a působila iniciativně ve směru teoretické práce vůči presentaci, hodnocení i zkoumání umění, především současného, [a] konečně byla základnou pro obhajobou profese a řešení jejich vnitřních problémů.“¹⁷⁴

Obrat od ideologické organizace směrem k čistě profesní, podpůrné až odborové organizaci, respektive její teoretické sekci, ukazoval, do jaké míry se posunulo přemýšlení o patnáct let staré Chalupěckého otázce „K čemu jsou teoretici na světě?“. Chalupěcký na ni odpověděl v roce 1969, když byl jedním z iniciátorů realizace pomníku Jana Palacha. Sám na zmíněnou otázku navázal, když před IV. sjezdem SČSVU napsal do *Výtvarné práce* článek s názvem „K čemu je Svaz?“. ¹⁷⁵ V něm rozebíral a ostře kritizoval současné vedení za to, že je odtržené od kontaktu se členstvem, ale především kritizoval strukturu Svazu:

„Zdělali jsme Svaz takový, jak byl organizován v padesátých letech k mocenské potřebě oné proslulé ‚převodní páky‘. Měli jsme Svaz rychle předělat, neuvědomili jsme si to, a teď se to mstí. (...) Předsednictvo se nedostalo, aby si ujasnilo, jaká je pozice výtvarného umění a výtvarných umělců v naší společnosti, a co by se mělo v té věci dělat. při konkrétním

¹⁷² AHMP, f. SČVU, k. 12, *Zápis o průběhu aktivu teoretiků ze dne 17. května 1968*.

¹⁷³ Vladimír Burda, „Přerušený sen Závaše Kalandry“, *Výtvarná práce*, roč. XVI, 1968/18, 19, 20–21, 22–23.

¹⁷⁴ NA, f. SČSVU, Jiří Šetlík, *Zpráva o činnosti teoretické*, s. 11.

¹⁷⁵ Jindřich Chalupěcký, „K čemu je Svaz?“, *Výtvarná práce*, roč. XVII, 1969/3–4, s. 11.

rozboru by se tu objevilo množství problémů: jak organizujeme výstavy a s jaký prospěchem, jak vydáváme výtvarnické publikace a periodika a čeho tím dosahujeme (...).“

Chalupecký tu formuloval, co jej vedlo k rezignaci na místo v předsednictvu Svazu (k 31. 12. 1968), ale také to, co se nepodařilo, ačkoliv sám se na dění aktivně podílel. Článek uzavírá titulní otázkou, která nás vrací k té, již formuloval o téměř patnáct let dříve. Oblouk Chalupeckého uvažování ukazuje, jak podstatná vlastně struktura této řídicí organizace byla pro dobové aktéry. Proto je také důležité porovnat, jak tato struktura reálně ovlivňovala teoretiky a jaké dopady měla na jejich práci. Podle toho, co se ukázalo v této kapitole, můžeme uzavřít s tím, že Chalupecký má pravdu pouze z části. Kritiky, kritičky, teoretiky a teoretičky aktuální struktura Svazové organizace určitě ovlivňovala, minimálně stejnou měrou ale podléhaly jejich aktivity (a neaktivity) výkyvům daným proměnlivému financování Svazu z ministerstva a též nastavením kulturní politiky. Nejvíce se to samozřejmě propisovalo do kondice svazových časopisů.

II/4_Československá sekce AICA jako instituce komunikace a koordinace

Mezi infrastrukturami výtvarné kritiky má důležité místo československá sekce mezinárodní asociace výtvarných kritiků l'Association internationale des critiques d'art (dále čs. AICA), a to zejména proto, že zprostředkovávala kontakty se zahraničím. Vztahy byly udržovány nejen se socialistickými státy, ale systematicky a již od počátku šedesátých let také s kritiky z Francie, Itálie a Velké Británie. Samotná AICA je (dodnes) mezinárodní organizací, jež má své předsednictvo a členstvo organizované v národních sekcích, přičemž od osmdesátých let funguje také volná sekce (open section), sdružující kritiky, kteří ve svých státech nemohou z politických důvodů být členy. Taková možnost ale v šedesátých letech neexistovala a AICA potřebovala v socialistickém Československu mít určité institucionální zázemí. Společně s dalšími podobnými organizacemi – AIAP – Mezinárodní asociace výtvarných umělců, INSEA – Mezinárodní společnost pro výtvarnou výchovu, FIAP – Mezinárodní asociace fotografů, AIC – Mezinárodní asociace keramiků – jej našla v záštitě Svazu československých výtvarných umělců. Svaz tak zajišťoval čs. AICA finančně, ale zároveň požadoval určitou kontrolu nad aktivitami.¹⁷⁶ Členství v těchto organizacích se pak řešilo nejčastěji s Ministerstvem školství a kultury (respektive samostatným MK) a zajištění zahraničních akcí, víza apod. řešilo Ministerstvo zahraničí.

Československo bylo jedním ze zakládajících členů asociace kritiků při UNESCO v roce 1947/8. Příímým iniciátorem založení celé organizace pak byl československý diplomat – kulturní atašé u světové organizace ochrany kulturního dědictví a vystudovaný historik umění Mojmir Vaněk. Českoslovenští zástupci se právě v šedesátých a na počátku sedmdesátých let podíleli v roli členů ústředního výboru AICA na řízení mezinárodní organizace. Vrcholem československé aktivity byla sebevědomá nabídka zorganizování 18. výročního zasedání vedení AICA a IX. kongresu AICA v Československu. V září roku 1966 měli čeští kritici příležitost ukázat Prahu, jižní Čechy, Brno a Bratislavu jako prostředí s aktivní kritickou scénou a kulturní politikou orientovanou i na mezinárodní úroveň. Konec zlaté éry

¹⁷⁶ AHMP, f. SČVU, k. 10, *Zápis ze schůze zahraniční komise, ze dne 29. 4. 1965. Svaz slovenských výtvarných umělců žádá o doplnění zástupců do jednotlivých organizací.*

přeshraniční komunikace a zahraniční spolupráce nastal spolu s tzv. „konsolidací“ Svazu československých výtvarných umělců a celé kulturní scény v letech 1970–1971.¹⁷⁷ Svaz nebyl přímo zřizovatelem čs. AICA, proto se dotkly změny v oficiální linii organizace celého výtvarného provozu, tedy včetně kritiků a teoretiků, čs. AICA méně než například časopisů, ale přesto změna politické linie měla zásadní dopad i na tuto profesní organizaci kritiků.

V této kapitole sleduji československou sekci AICA jako instituci: Její aktivity, personální zajištění, rozvoj i roli, již měla v rámci československé výtvarné scény a její kriticko-teoretické části plnit. V jakých hierarchických/mocenských strukturách fungovala československá sekce? Jakou pozici sama profesní organizace deklarovala v rámci československé scény a jaký servis mohla reálně čs. AICA poskytovat tuzemským kritikům a kritičkám? Měla čs. AICA nějakou exekutivní funkci? A konečně mne budou zajímat i výrazné momenty (diskuse, polemiky, akce) týkající se čs. AICA, respektive jejich dopad na velikost členské základny či postavení v rámci hierarchie moci v politickém systému socialistického Československa.

Jelikož byla historie československé sekce AICA nedávno částečně zrekonstruována v diplomové práci Lujzy Kotočové.¹⁷⁸ Vycházím zde z jejích zjištění a budu dále rozvíjet především odpovědi na otázky, které se týkají výše zmíněné vazby AICA na Svaz a fungování jakožto instituce. Druhým podstatným zdrojem informací pro mne byl archiv kritiky v Rennes, kde je uložena také část archivních materiálů samotné AICA International k jednotlivým kongresům, ale též administrativní korespondence.

II/4.1_Neskromné začátky

V rukopisném reportu z roku 1948 popisuje Mojmír Vaněk motivace a okolnosti vzniku nápadu k uspořádání a posléze i realizaci prvního kongresu výtvarných kritiků, z něž v témže roce vznikl nápad na založení l'Association internationale des

¹⁷⁷ Podrobně se konsolidaci věnuje Jan Mervart, např. zde: Jan Mervart, *Kultura v karanténě*, Praha: Lidové noviny 2015, s. 121.

¹⁷⁸ Lujza Kotočová, *IX. Kongres Medzinárodnej asociácie výtvarných kritikov, Praha – Bratislava 1966* [diplomová práce], Praha: UDU FF UK 2019, dostupné na: <http://hdl.handle.net/20.500.11956/110379>, (cit. 1. 5. 2020).

critiques d'art (zkráceně AICA).¹⁷⁹ Mezinárodní organizace sdružující kritiky z mnoha různých zemí (na počátku byli přítomni zástupci třiceti států) byla zřízena pod patronací UNESCO, které bylo založeno v Londýně roku 1945, po válce přesunulo svou centrálu do Paříže, kde se konalo též zmíněné první zasedání hodnotící první rok existence. Vaněk zde působil jako ředitel sekce umění a vyslanec za Československo.¹⁸⁰ V reportu píše, že nápad vzešel z pocitu, který měl po výročním zasedání UNESCO na přelomu let 1946/7, totiž přivést dohromady kritiky celého světa a sdílet s nimi nápady a návrhy na projekty, jež si nová organizace vytkla do svého plánu.¹⁸¹ Vaněk si uvědomoval roli novinářů a kulturních publicistů. Jejich sjednocení a ochranné zastřešení pod křídla nadnárodní organizace dávalo smysl v době překotného poválečného budování nových infrastruktur založených na míru budovaném skrze kulturní porozumění a sdílení. Vaněk byl – jakožto člen sekce výtvarného umění přípravné komise UNESCO¹⁸² – názoru, že je potřeba vytvořit mezinárodní síť pro sdílení informací a dokumentaci umění.

„Po první generální konferenci UNESCO jsem dostal nápad přivést dohromady největší kritiky z celého světa na konferenci, abych jim předložil možnosti různých projektů, aby mi poradili a dali doporučení, a aby vytvořili, pokud možno, mezinárodní asociaci, která by byla zodpovědná nejen za obranu profesních zájmů výtvarných kritiků a umělců, a tedy se stala jakýmsi Syndikátem výtvarných kritiků (a možná i umělců), ale též by úzce spolupracovala s UNESCO, jakožto organizace odborníků.“¹⁸³

Ve zprávě Vaněk ovšem rovnou upozorňuje, že UNESCO nemá dostatek financí, bude proto nutné držet náklady na naprostém minimu a realizovat pouze nejjednodušší

¹⁷⁹ Archiv AICA Rennes, f. 1948, *Mojmír Vaněk, „Rapport sur les relations“*.

¹⁸⁰ Lubomír Slavíček (ed.), *Slovník historiků umění*, s. 1589/1590. Ve *Slovníku* je nicméně chybně uvedeno datum založení AICA, upravila jsem též název Vaňkovy funkce, jež je zde nazvána „velvyslanec rady UNESCO“ – nedohledala jsem historickou strukturu organizace UNESCO, použila jsem tedy obecnější (a pravděpodobnější) variantu názvu jeho funkce.

¹⁸¹ Vzorem mohla československému kulturnímu diplomatovi být o dva roky dříve založená asociace muzeí a galerií, ICOM, jež byla taktéž nejprve zahrnuta pod UNESCO. Oproti tomu mezinárodní profesní organizace pro historiky umění, CIHA (Comité international d'histoire de l'art) byla založena již roku 1863, nicméně k plnému funkčnímu a legislativnímu ustanovení došlo až počátkem šedesátých let, členství zde však bylo kolektivní, reprezentující celý „národní komitét“ daného státu. Srov: Bartlová, *Dějiny českých dějin umění*, s. 191–192; [http://www.ciha.org/sites/default/files/files/Short_History_of_CIHA\(1\).pdf](http://www.ciha.org/sites/default/files/files/Short_History_of_CIHA(1).pdf) (vyhledáno 20. 9. 2020).

¹⁸² Antje Kramer-Mallordy, „The Archives of the International Association of Art Critics, a forward looking history of globalization?“, in: *Critique d'Art* 45/2015, s. 145.

¹⁸³ Archiv AICA Rennes, f. 1948, *Mojmír Vaněk, Rapport sur les relations*, s. 2–3.

akce. První kongres se uskutečnil 21.–28. 6. 1948 v Paříži, právě v sídle mateřské organizace. Celkem se během šesti dní projednalo šest témat, diskusím v rámci dnů předsedali konkrétní přizvaní kritici ze zakládajících zemí. Za Československo se neúčastnil Mojmír Vaněk, který byl po únorovém převratu v Československu suspendován ze služby v Kanceláři prezidenta Beneše na úřednickou pozici ve státní správě a již nemohl zastávat veřejné funkce v zahraničí, ale kritik Václav Nebeský (který žil v Paříži v letech 1923–36 a znal tamní výtvarnou scénu), pedagog a kritik Miroslav Míčko a též sochař a kritik Miloslav Chlupáč (Nebeského student z pražské UPŠ/VŠUP).¹⁸⁴ Ten obdržel příspěvek na cestu skrze redakci *Kulturní politiky*, kde byl již jako student zaměstnán ve výtvarné rubrice, a tamtéž publikoval podrobnou zprávu o průběhu zasedání.¹⁸⁵ Ve svém reportu z cesty akci shrnul slovy:

„Vcelku zabýval se sjezd spíše otázkami praktického a politického rázu, nežli problémy estetického a filozofického charakteru, jaký měla do jisté míry diskuse realismus – abstrakce. To bylo pravděpodobně správné, neboť jen tak mohl kongres dospět k vytvoření konkrétní základny pro mezinárodní spolupráci, kdežto v theoretických otázkách, jak se ukázalo, nebylo možno dosáhnout úplné shody.“¹⁸⁶

Druhý den sjezdu pak byla na programu diskuse o „naléhavém problému autorských práv v různých zemích a předsedal jí V. Nebeský (ČSR)“. Zde se, podle Chlupáčovy zprávy, řešil především požadavek na sjednocení legislativní koncepce autorských práv, jež se týkají reprodukování fotografií děl v katalogích a novinách.

„Dále bylo konstatováno, že to nejsou až na řídke výjimky žijící umělci, kteří působí obtíže s reprodukováním děl, ale že především musea a galerie téměř zabraňují reprodukci v nich uchovaných předmětů. (...) Obrysy smluvního typu, jak se vyrýsovaly na pozadí složité mezinárodní situace [zejména v souvislosti s repatriacemi děl po válce, pozn. AB] jsou zhruba tyto: placení

¹⁸⁴ Kotočová, IX. Kongres AICA, s. 22–23; Srov. Marek Bartelik, *About AICA. Unfolding the Archives of Sir James Johnson Sweeney*, in: The Brooklyn Rail, 16. 5. 2015, dostupné na: http://www.archivesdelacritiquedart.org/uploads/isadg_complement/fichier/78/AICA-Article_Marek_Bartelik.pdf (vyhledáno 3. 5. 2020).

¹⁸⁵ Slavíček (ed.), *Slovník historiků umění*, s. 519–520.

¹⁸⁶ Miroslav Chlupáč, „I. Mezinárodní sjezd výtvarných kritiků v Paříži“, in: *Kulturní politika* roč. III, 1948/44, s. 4.

autorovi za reprodukci jeho výtvarného díla má odpadnout, jde-li o reprodukci, jež je součástí anebo doplňkem odborné kritiky či studie.“¹⁸⁷

Z reportů je patrné, že se českoslovenští kritici přímo účastnili důležitých diskusí o formování profesního diskursu, podle zápisů z jednání však nevyužili příležitosti zasáhnout do diskuse výrazněji a formování oborových pravidel přenechali Nebeský s Chlupáčem jiným. Chlupáč zmiňuje ujednání sjezdu, že všichni účastníci jsou soukromými osobami, nejednají tedy jako zástupci svých státních kulturních politik, což prosazoval James John Sweeney s argumentem, že tím celou akci odpolitizuje. V důsledku pak byla založena nadnárodní sekce.¹⁸⁸ V diskusním bloku věnovaném debatě o abstraktním vs. realistickém zobrazování pak vystoupil Míčko s příspěvkem shrnujícím československé meziválečné umění, nicméně ideologickému pozadí diskutovaného tématu se tak vyhnul.

Vzhledem k tomu, že zvolený místopředseda AICA, Václav Nebeský, zemřel ještě před následujícím sjezdem, byl nahrazen Antonínem Matějčkem, který tak byl zvolen na II. kongresu AICA v roce 1949 sekretářem pro střední Evropu.

II/4.2_Možnosti instituce a členská základna

Vzhledem k neexistenci archivu československé sekce AICA¹⁸⁹ nám budou muset pro rekonstrukci členské základny stačit fragmentární informace, které tuzemská sekce posílala do ústředí. Proces přijímání nových členů byl (a dodnes je) dvojstupňový: Národní sekce nejprve vybraly a odhlasovaly členy (membre adhéree¹⁹⁰), výroční zasedání na mezinárodní úrovni pak muselo ještě schválit členství jednotlivým uchazečům (membre societaire). Základním principem tedy je

¹⁸⁷ *Ibid.* Je úsměvnou pravdou, že tytéž problémy se řeší v praxi kritiky a kulturní publicistiky dodnes.

¹⁸⁸ Kotočová, *IX. Kongres AICA*, s. 27–28.

¹⁸⁹ Podle vzpomínek Vlasty Čihákové-Noshiro, dlouholeté předsedkyně české sekce AICA v porevoluční době (1995–2016?) byl archiv AICA uložen v prostorách Mánesa, kde se aktivní členové měli snad i scházet. Podle slov Čihákové-Noshiro podlehl starší část archivu zkáze při obsazení budovy Mánesa vojsky při okupaci Prahy na podzim roku 1968 a zbytek archivu, stále ještě uložený v kancelářích v Mánesu (skrže personální spříznění s redakcí časopisu *Ateliér*) potom podlehl povodním v roce 2002. Stopy naznačující jiný průběh dosud nebyly nalezeny. Vycházím zde tedy z fragmentů, průpisů a kopií dokumentů uložených v Archivu Národní galerie (ANG), fondu Jiřího Kotalíka, dále v Archiv Critique d'Art (ACA) v Rennes, dostupném částečně i online na webu www.archivesdelacritiquedart.org (vyhledáno 14. 5. 2020).

¹⁹⁰ NA, f. SČSVU, složka AICA – Dokumenty, Záписы, Pošta 1965–89, *Stanovy AICA – Mezinárodní sdružení výtvarných kritiků*, nedat.

schválení členství jednotlivých kandidátů členskou základnou (přítomnými členy a členkami) nejprve na úrovni národní sekce a posléze i mezinárodního komitétu.

Ze zpráv, které zástupci posílali mezinárodnímu vedení sdružení a též informací, které poskytovali Ministerstvu školství a kultury (muselo povolit a poskytnout cizí měnu na převod poplatků do zahraničí ve výši 5 USD za člena a 10 USD celkově za sekci), můžeme dovodit počty členů a jejich jména včetně afiliací.¹⁹¹ Kromě zmíněných zakladatelů Václava Nebeského a Miroslava Míčka, a posléze ještě Antonína Matějčka, mezi členy čs. sekce v období 1948–1955 patřil samozřejmě Jiří Kotalík, který čile komunikoval z pozice místopředsedy národní sekce již od počátku padesátých let.¹⁹² Činnost čs. sekce se od druhé poloviny téhož desetiletí pomalu rozběhla i na mezinárodní úrovni, v roce 1957 pak mohli například Václav Formánek (v té době šéfredaktor *Výtvarné práce*), Miroslav Míčko a Jiří Kotalík vycestovat na kongres do Palerma a Neapole.¹⁹³ Poté se někdo z užšího vedení naší sekce (Kotalík, Ľubor Kára, Miroslav Míčko, Marian Vároš, Jindřich Chalupecký a často několik dalších) účastnil již každé výroční i speciální akce mezinárodní organizace.

Hlavní iniciativy za československou sekci AICA se ujal od roku 1955 Miroslav Míčko, který byl předsedou sekce až do své smrti v roce 1970, spolu s Jiřím Kotalíkem, tajemníkem čs. sekce.¹⁹⁴ Dále jsou mezi členy v padesátých letech jmenováni např. Vojtěch Volavka a Václav V. Štech (od roku 1955), Dušan Šindelář, Václav Formánek, Jaromír Neumann, jež v tomto zřejmě podporovalo Ministerstvo školství a osvěty,¹⁹⁵ protože jako ideologicky důvěryhodní teoretici a kritici (Míčko, Kotalík a poslední tři jmenovaní měli i stranickou legitimaci a funkce) mohli zastupovat Československo navenek.

V roce 1966 už byli mezi členkami a členy čs. sekce AICA hlášeni v kategorii „řádní členové“: Vlastimil Fiala, Václav Formánek, Karel Hetteš, Adolf Hoffmeister, Jindřich

¹⁹¹ NA, f. SČSVU, složka AICA, *Zpráva o činnosti ze dne 26. 11. 1969*.

¹⁹² ANG, f. Jiří Kotalík, K. 135, sl. Dokumentace, témata, AICA – dokumenty, korespondence, 1950–1957

¹⁹³ NA, f. SČSVU, k. AICA 1957, Vojtěch Volavka – Miroslav Míčko, *Zpráva o naší účasti na VI. Mezinárodního svazu výtvarných kritiků / AICA/ v Neapoli a Palermu 16. – 22. IX 1957, ze dne 9. 10. 1957*

¹⁹⁴ ANG, f. Jiří Kotalík, k. 135, sl. Dokumentace, témata, AICA, *Má zpráva o činnosti československé sekce*.

¹⁹⁵ Kotočová, IX. Kongres Medzinárodnej asociácie výtvarných kritikov, s. 34.

Chalupecký, Miroslav Klivar, Dušan Konečný, Jiří Kotalík, Jan Kříž, Miroslav Lamač, Jiří Mašín, Miroslav Míčko, Bohumír Mráz, Jaromír Neumann, Luděk Novák, Jiří Padrta, Eva Petrová, Josef Raban, Jiří Šetlík, Dušan Šindelář, František Šmejkal, Jiří Šmíd, Václav Vilém Štech, Jan Tomeš, Ludmila Vachtová, Vojtěch Volavka, Petr Wittlich, Jaromír Zemina a Václav Zykmond. Ze Slovenska pak Karol Kahoun, Ľubor Kára, Radislav Matuščík, Tomáš Štraus, Ladislav Saučín, Karol Vaculík, Marian Városov, Ludmila Peterajová, v kategorii přispívajících členů pak na seznamu najdeme: Vlastu Čihákovou, Antonína a Petra Hartmannovi, Milenu Lamarovou, Václava Procházku a Zdenku Volavkovou.¹⁹⁶ Z přihlášek je přitom zjevné, že přibližně polovina ze jmenovaných členů vstoupila do AICA v souvislosti s kongresem 1966 v Praze a Bratislavě (tedy těsně před akcí a schválenými členy se stali až v rámci Výročního zasedání s kongresem spojeným, anebo v roce následujícím). To byla doba, kdy byla aktivita tuzemské sekce nejvíce viditelná a bylo zřejmé, že účast může přinést určité výhody jako viditelnost, výjezdy do zahraničí, kontakty se zahraničními kritiky (často i řediteli významných kulturních institucí) anebo prostě i jen pocit přináležitosti k profesnímu, čistě na kritiku zaměřenému spolku. Zároveň se jednalo o aktivní kritiky a kritičky, kteří skutečně psali o výtvarném umění. Instituce si tedy uchovávala určitou oborovou (profesní) exkluzivitu a odbornost, novým členům se ale zároveň nijak nebránila.

II/4.3_Domácí kompetence

Mezi cíli, jež si vytkl Svaz výtvarníků roku 1964, byla prezentace a výměna informací o uměleckém dění v zahraničí a větší spolupráce se Slováky, jejich větší reprezentace na mezinárodních přehlídkách.¹⁹⁷ Československá sekce AICA jako organizace na Svazu nepřímo závislá a vnější ambasador výtvarné kultury byla touto proměnou orientace také poznamenána – a to jak možnostmi participace na dění na mezinárodní úrovni, tak i nárůstem členské základny.

Dalším faktorem, který zřejmě mohl mít vliv na zájem o kritiku a oborovou organizaci, byla vnitřní obměna provedená na II. sjezdu SČSVU v prosinci roku 1964,

¹⁹⁶ NA, f. SČSVU, k. 135, sl. AICA – dokumenty, zápisy, pošta 1965–1989, *AICA – členové čs. sekce*. Jedná se o kompletní seznam.

¹⁹⁷ Binarová, *Svaz výtvarných umělců*, s. 157–158.

kdy ve vedení zasedli též kritici aktivní v AICA: Chalupický, Kára, Míčko, Novák, Šindelář a Városov – obsadili tedy 6 ze 60 pozic v ÚV SČSVU)¹⁹⁸ a předsedou se stal Adolf Hoffmeister, který byl i umělcem (malířem a karikaturistou), ale také psal o umění. Počty členů se udržely víceméně stabilní i v letech následujících. Československá sekce AICA byla aktivní především do konce roku 1969, kdy na seznamu členů najdeme největší počet řádných i přispívajících členů a členek.¹⁹⁹ Zásadní změny nastaly až po roce 1970 v návaznosti na tzv. „konsolidaci“ tvůrčích svazů a kultury celkově. V souvislosti s nutností znovu registrovat stanovy u Ministerstva financí byly též pozdrženy platby poplatků za členství v mezinárodní organizaci.²⁰⁰ Pokus o nápravu kontaktů a splacení dluhu byl podniknut až v roce 1973.²⁰¹

Strukturu členské základny naznačuje zápis ze zasedání sekce teoretiků SČSVU z roku 1976, v němž se dočteme, že u příležitosti návštěvy předsedkyně AICA Wladyslawy Jaworské, členství má být i nadále placeno:

„b) v sekci řádných členů těmto teoretikům: V. Formánek, D. Konečný, J. Kotalík, J. Mašín, D. Šindelář, F. Šmejkal, P. Wittlich; v sekci členů přispívajících: P. Hartmann, V. Procházka;

c) zvážit členství a úhradu příspěvků u: M. Klivar, B. Mráz, J. Neumann, J. Tomeš, J. Zemina a přisp. [M.] Lamarová;

d) nehradit příspěvky za teoretiky: Vl. Fiala, J. Chalupický, J. Kříž, M. Lamač, L. Novák, J. Padrta, E. Petrová, J. Raban, J. Šetlík, J. Šmíd, V. Zykumund, přispívající Ant. Hartmann“²⁰²

Dále pak výčet informuje, že Vlasta Čiháková-Noshiro, Ludmila Vachtová a Zdena Volavková již nejsou členkami československé sekce, protože emigrovaly, a Karel Hetteš, Miroslav Míčko a V. V. Štech proto, že zemřeli. Revize evidentně probíhala po delší době a úroveň komunikace fungovala na zcela jiné úrovni než o deset let dříve.

¹⁹⁸ Kotočová, IX. Kongres Medzinárodnej asociácie výtvarných kritikov, [diplomová práce], s. 46–47; Binarová, Svaz výtvarných umělců, s. 177–178.

¹⁹⁹ NA, f. SČSVU, složka AICA, Seznam členů 1969–70.

²⁰⁰ ANG, f. Jiří Kotalík, k. AICA, Jan Kříž, AICA: proč a jak?

²⁰¹ NA, f. SČSVU, složka AICA – dokumenty, zápisy, pošta 1965–1989, dopis Jiřího Černého Jiřímu Kotalíkovi ze dne 7. června 1973.

²⁰² NA, f. SČSVU, složka AICA, Zápis ze schůze teoretiků – členů SČSVU ze dne 8. listopadu 1976. Výčet zde uvádím pro představu o tom, jaké byly kategorie členství a kdo v nich figuroval. Podrobnější rozbor zařazení členů přesahuje záběr této kapitoly.

Zároveň najdeme poznámku o tom, že je potřeba získat podrobné informace od Svazu slovenských výtvarných umělců – ani zde tedy informovanost nebyla automatická a česká strana neměla přehled o tom, co se děje ve východní části federace, formálně se jednalo o dvě svazové organizace, sekce AICA však byla pouze jedna, „národní“ československá.

Jelikož se jedná o materiál z doby normalizace, je dělení členů jiné, než jaké bylo o dekádu dříve. Zdá se, že však jistou roli hrála skutečně publikační činnost, a nikoliv pouze a jenom kádrování (mezi členy najdeme i osoby z KSČ vyškrtnuté jako Petr Wittlich či Václav Formánek anebo nečleny jako František Šmejkal).²⁰³

Mezi členy a několika členkami AICA (poměr mužů vůči ženám v čs. sekci šedesátých let je cca 9:1) najdeme v podstatě všechny autorky a autory, kteří psali o soudobém umění. Ukazuje to, že profesní organizace byla chápána jako přirozená, nikoliv povinná, ale výběrová součást fungování v rámci kulturního žurnalismu.

II/4.4_Přeshraniční síť

Právě československou sekci AICA můžeme chápat jako článek spojující domácí a zahraniční kritiky a poskytující jim kontakty mimo dosah Svazu. V šedesátých letech pak fungovala především jako platforma pro komunikaci se zahraničím. A to například jako kontaktní bod pro návštěvy kurátorů, funkcionářů AICA International a zahraničních kritiků, který je přesměroval dále, například k Jaromíru Neumannovi jakožto řediteli Ústavu dějin umění, Janu Kroftovi anebo Jiřímu Kotalíkovi jako ředitelům Národní galerie atd., kteří hosty provedli po Praze anebo absolvovali několik návštěv v ateliérech vybraných umělců.²⁰⁴

Zajímavou možností k návštěvám zahraničí a seznámení se se současným uměním byly příležitosti kurátorovat některou z expozic reprezentujících Československo na zahraničních bienále, EXPO apod. I přizvání Československa bylo však závislé na zahraničních kontaktech: mezi ty, které zřejmě mohly mít vzdálenější souvislost s aktivitami AICA, patřilo Kotalíkovo kurátorování čs. expozice na Bienále Sao Paulo, kde byl dlouholetým komisařem naší prezentace, anebo Pařížské bienále mladých,

²⁰³ Milena Bartlová, *Dějiny českých dějin umění*, s. 496-7.

²⁰⁴ ANG, f. Jiří Kotalík k. 135, sl. Dokumentace, témata, AICA 1961–1966, *Svaz čs. výtvarných umělců, Zpráva J. Kotalíka ze dne 15. 9. 1960.*

kde byli českoslovenští kritici několikrát zastoupení i v roli porotců (Kotalík, Hoffmeister, Chalupický).²⁰⁵

Zásadní význam měl pro československé prostředí návrh na organizaci fakultativního výjezdu do Prahy organizovaného v rámci doprovodného programu exkurzí z kongresu ve Varšavě a Krakově v roce 1960. Byla to totiž pro mnoho z našich kritiků jedna z prvních příležitostí setkat se po delší době (anebo vůbec poprvé) se zahraničními kolegyněmi a kolegy a sdílet informace. Valnému shromáždění AICA v Bruselu 1958 to v diskusi navrhl Miroslav Míčko, inspirací mu byl návrh Maria Pedrosy během kongresu v Sao Paulu a Rio de Janeiru, ohledně fakultativní návštěvy nově postavené Brazílie.²⁰⁶ Právě od této akce datujeme bližší kontakty francouzských a britských kritiků (Michel Ragon, Pierre Restany, Raoul-Jean Mouline, Herbert Read, ale též představitelé AICA jako Jacques Lassaigue)²⁰⁷ s Československým prostředím, a to jak s kritiky, tak i s konkrétními umělci. Známý je příklad Pierra Restanyho, který poté dlouho spolupracoval se slovenskými umělci Alexem Mlynárčíkem, Stanem Filkem a dalšími.²⁰⁸ V českém prostředí se pak jednalo především o (někdy dlouhodobé) korespondenční kontakty. Chalupický, Padrta i další si dopisovali s Restanym, Moulinem, Readem a získávali tak informace o výstavách a dění kolem současného umění a snažili se na oplátku informovat o dění za železnou oponou.

Díky posílení autonomie Svazu v roce 1964, si československá sekce troufla začít reálně prosazovat možnost realizace kongresu v Praze a Bratislavě. Hlavními kontaktními osobami zodpovědnými za koordinaci organizace akce byli Miroslav

²⁰⁵ Srov. Terezie Nekvindová, „Svět chce bienále“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 25/2018, s. 9–46.

²⁰⁶ Kotočová, *IX. Kongres Medzinárodnej asociácie výtvarných kritikov*, [diplomová práce], s. 37; Srov. NA, f. SČSVU, k. AICA, s. 1959, Dopis Miroslava Míčka Zahraniční komisi SČSVU, ze dne 22. 12. 1959.

²⁰⁷ Doklady o kontaktech, které přetrvaly často po desetiletí, máme z korespondence, jež je bohužel dostupná pouze zčásti a jednotlivé strany komunikace se nacházejí v archivech na opačných koncích Evropy. Díky postupné digitalizaci se však můžeme seznámit například s korespondencí mezi Jindřichem Chalupickým a Raoulem-Jeanem Moulinem anebo Jiřím Padrtou a Pierrem Restanym, jež jsou uloženy v příslušných fondech Archives de la critique d'art v Rennes (dostupné online: <https://www.archivesdelacritiquedart.org>, vyhledáno 20. 9. 2020). Srov. Juliane Debeusscher, „Dialogues enagagés au travers du rideau de fer: Raoul-Jean Moulin et Jindřich Chalupický – Félix Drouet, „La Nuit du 20 au 21 août 1968“, in: Antje Kramer-Mallordy (ed.), 1968: *La Critique d'art, la politique et le pouvoir*, Rennes: Archives de la critique d'art 2018, s. 148–169.

²⁰⁸ Lada Hubatová-Vacková, „Pierre Restany a české umění v letech 1960–1970: Hledání alternativy Nového realismu“, in: Roman Prahla – Tomáš Winter, *Akta druhého sjezdu historiků umění*, Dolní Břežany: Scriptorium 2007, s. 233–242.

Míčko, Jiří Kotalík a Václav Formánek, Ľubor Kára a Marian Városov (dva posledně jmenovaní zastupovali slovenskou stranu) a celou organizaci dostal na starost (rehabilitovaný) Mojmír Vaněk, pomáhala mu Melanie (Miloslava) Rybárová.²⁰⁹ Na valném shromáždění v Paříži, kde bylo vše definitivně potvrzeno a ujednáno, byly navíc posíleny řady schválených členů AICA o jedenáct dalších kritiků a kritiček (Chalupecký, Fiala, Lamač, Mašín, Novák, Padrta, Pečírka, Petrová, Šetlík, Vaculík, Zykmond), kteří se pak aktivně podíleli na přípravách sjezdu anebo na něm vystoupili s příspěvkem.²¹⁰

Po ročních přípravách se necelé dvě stovky kritiků – z nichž asi 150 bylo ze zahraničí – sešly ve dnech 25.–29. 9. v Praze a 31. 9.–3. 10. 1966 v Bratislavě. Program IX. kongresu AICA zahrnoval též výlet do jižních Čech a zastávku v Brně.

Proces příprav podrobně popsala Lujza Kotočová ve své diplomové práci,²¹¹ nebudu se zde tedy věnovat procesním detailům, místo toho mne bude zajímat, co vlastně tato akce přinesla do československého prostředí.

Z hlediska reprezentace je zajímavé, že zasedání samotné – zřejmě pro lepší kontrolu státních složek, ale též proto, že se konalo pod záštitou Ministerstva školství a kultury – se odehrálo v Černínském paláci v Praze a v Primaciálním paláci v Bratislavě, tedy dvou prostorech vysoké reprezentační hodnoty. Tematické bloky: „Esence výtvarné kritiky“, „funkce výtvarné kritiky“ a „metody a praxe kritikova povolání“ byly doplněné diskusí o současných tendencích v umění. Na tento bod programu pak navazovaly doprovodné výstavy. Starší umění zastupovaly zejména stálá expozice Národní galerie sbírky sochařství od baroka do současnosti – k jejímuž otevření přípravný výbor kongresu AICA Jana Kroftu výslovně pobízel – a taktéž expozice secese a barokního umění v Alšově Jihočeské galerii (na Hluboké), jež kurátoroval Jiří Kotalík. Výraznější zastoupení však mělo současné umění, jež tak mělo být představeno kritikům a kurátorům, kteří se na kongresu sešli. Nejviditelnější výstavou byly *Aktuální tendence českého umění*, jež obsadily Mánes, Novou síň, Galerii Čs. spisovatele i Špálovu galerii, výstava užitého umění v Obecním

²⁰⁹ AHMP, f. SČVU, k. 20, Sl. *Stenografický zápis z jednání ústředního výboru SČSVU, ze dne 20. 10. 1966*; příběh M. Rybárové (nar. 1925) zaznamenal projekt Paměť národa: <https://www.pametnaroda.cz/cs/rybarova-melanie-20160523-0> (cit. 20. 1. 2022).

²¹⁰ Kotočová, *IX. Kongres Medzinárodnej asociácie výtvarných kritikov*, [diplomová práce], s. 49, 51.

²¹¹ Kotočová, *IX. Kongres Medzinárodnej asociácie výtvarných kritikov* [diplomová práce], s. 53–56.

domě a přehlídka tapisérií posledních deseti let v Jízdárně Pražského hradu, které pořádal oficiálně Svaz čs. výtvarných umělců. V Bratislavě pak byla představena *Tvorba strednej a mladšej generácie* ze sbírek SNG, tedy poválečná moderna, dále výstava aktuální tvorby členů slovenské části Svazu, exteriérová přehlídka *Slovenská socha* (repríza výstavy téhož názvu z Liberce, kterou kurátorovaly Hana Seifertová a Ludmila Vachtová)²¹² a pozornost zahraničních kritiků upoutalo také nově ustanovené Trienále naivního umění, probíhající v téže době. Zatímco v Praze se prezentovala především tradice soudobého umění sahající po modernu meziválečnou s důrazem na hledání vývojových linií, v Brně vystavila Eva Petrová úspěšnou *Výstavu mladých* v Domě umění.²¹³ V Bratislavě pak byla představena paralelně konceptuální tvorba zcela současná pod lakonickým názvem *Súčasně slovenské výtvarné umenie* (Výstavní síň SSVU).²¹⁴ Současně se této příležitosti představit se zahraničním kritikům ujal i Alex Mlynárčík, když připravil provokativní legendární *Permanentnou manifestáciu* na pánských záchodcích, jež vzbudila největší zájem zahraničních kritiků, například Restany ji – na rozdíl od českých kritiků – věnoval dost prostoru ve své recenzi v časopisu *Domus* (zájem samozřejmě akce vzbudila i u příslušných složek Státní bezpečnosti a byla vzápětí zakázána).²¹⁵ Ze zahraničních recenzí na tyto výstavy vyplývá, že více zaujalo kritiky slovenské současné umění než to české, obojí ale hodnotí kladně s tím, že se dá bez problémů srovnat se současným západním uměním.

Výstava *Aktuální tendence* však zřejmě mezi českými kritiky vzbudila spíše negativní než rozpačité reflexe.²¹⁶ Její kurátor, Miroslav Míčko, se pak musel na prosincové Celostátní konferenci SČSVU trochu hájit a odůvodňoval neúspěch jednak nedostatečným produkčním zázemím a jednak velkým rozsahem, který nakonec musel v podstatě zvládnout sám. Kritikou pak procházela jak instalace („Valná část soch v Mánesu pak nesmírně utrpěla instalací připomínající trh na

²¹² Terezie Nekvindová, „Rozhovor s Ludmilou Vachtovou: Byla jsem nezřízeně zvědavá“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 26/2019, s. 12.

²¹³ AHMP, f. SČVU, k. 20, *Stenografický zápis z jednání ústředního výboru SČSVU, ze dne 20. 10. 1966*.

²¹⁴ „Výstavy“, *Výtvarná práce*, roč. XIV, 1966/18–19, s. 15.

²¹⁵ Pierre Restany, „Praha“, *Výtvarné umění*, roč. XVI, 1968/1–2, s. 89–90, původně otištěno: *Domus* č. 450, květen/1967; Srov. Ján Kralovič, *Teritórium ulica. Umenia akcie v mestskom priestore v rokoch 1965–1989 na Slovensku*, Bratislava: VŠVU 2014.

²¹⁶ Miroslav Lamač, „Aktuální tendence“, *Výtvarná práce*, roč. XXII, 1966/22, s. 1, 3; AHM, f. SČVU, k. 4, *Stenografický zápis z jednání Celostátní konference 1966, ze dne 13. 12. 1966*.

melouny /v poslední chvíli se totiž ukázalo, že není dostatek soklů/.)²¹⁷, tak výběr děl od jednotlivých zastoupených autorů a zejména jejich řazení do jednotlivých koncepčních celků. Míčko se bránil jednak s humorem, když tvrdil, že je přece „znám jako organizátor katastrof“,²¹⁸ trest si prý už vybral, když si hned po kongresu zlomil nohu a kritiky odrážel s tím, že zahraničním kritikům se výstava líbila. Jak jsem už zmínila, výrazně pozitivnější recenze si vysloužily výstavy na Slovensku, ale mnoho z kritik, které vyšly v samostatném čísle *Výtvarného umění*, zmiňovalo skutečně pozitivně i tuto výstavu. Nicméně roli jistě hrála i určitá neokoukanost československého umění pro zahraniční publikum.²¹⁹

Kongres AICA v Praze a Bratislavě přinesl každopádně čs. sekci uznání ze zahraničí, pozornost, kterou československé prostředí udržovalo ještě několik let poté a také dluh ve výši 80 000 Kčs.²²⁰ Ministerstvo kultury totiž odmítlo dát Svazu na akci více peněz, než přispívalo na sympozia anebo na reprezentaci na zahraničních bienálech. Zájmu zahraničních kritiků využili redakce pro texty, které objednávali od zahraničních kritiků a kritiček pro tuzemské časopisy.

Posledním výrazným vystoupením zástupce čs. AICA v mezinárodním kontextu, byl projev Jindřicha Chalupického na kongresu a valném shromáždění AICA v Bordeaux, konaném tři týdny po invazi vojsk Varšavské smlouvy do Československa, v polovině září 1968. Tématem celého kongresu byla „Kritika a televize“. Inspirativnost televize jakožto nově rozšířeného masmédia, jež vnímali přednášející kritikové jako přínos i hrozbu, bylo vlastně příznačné právě ve spojení s událostmi roku 1968 jak v Paříži na jaře, tak i v srpnu v Praze, které televize zachycovala a dosud nebývalým způsobem šířila.

Spolu s Chalupickým ovšem do Bordeaux jel mj. také Ladislav Saučín, jako zástupce slovenské části národní sekce. Ve zprávě, kterou o výjezdu podal SČSVU, čteme po zdoluhavém popisu cesty vlakem z Bratislavy až do Bordeaux:

„9. IX. 1968 / Pri tejto príležitosti [odbavení prezence, pozn AB] mal so mnou separátny rozhovor p. Lassaigne / poznám sa s ním z kongresu v Bratislave a

²¹⁷ Lamač, „Aktuální tendence“, s. 3

²¹⁸ AHMP, f. SČVU, k. 4, *Stenografický zápis z jednání Celostátní konference 1966, ze dne 13. 12. 1966.*

²¹⁹ *Výtvarné umění*, roč. XVI, 1968/1–2; AHMP, f. SČVU, k. 20, *Stenografický zápis z jednání ústředního výboru SČSVU, ze dne 20. 10. 1966.*

²²⁰ AHMP, f. SČVU, k. 11, *Zápis ze 17. schůze předsednictva SČSVU, ze dne 22. 10. 1966.*

v Rimini/, ktorý chcel vedieť, či československí účastníci majú záujem na nejakom priamom odsúdení sovietskej a s ňou spolčenej invázie, do ČSSR, ktorá sa začala 21. augusta. Povedal som mu, že som ešte nemal možnosť hovoriť s vedúcim čs. delegácie M. Míčkom, ani s nikým z Prahy, ale podľa môjho osobného posúdenia, a to vzhľadom na moskovský protokol, ako aj vzhľadom na skutočnosť, že viaceré z okupujúcich mocností sú zastúpené v AICA, treba postupovať rozumne a umiernené, pravda, nie na účet záujmov sovietskej umeleckej kultúry, ku ktorej sa čs. kritici umenia neprestanú hlásiť. Pán Lassaigue s týmto názorom súhlasil.“²²¹

Dále informoval, že velký aplaus a zájem vzbudil telegram od Jiřího Kotalíka, který na místě nebyl, ale referoval o aktuálním dění. Saučín také komentoval vystoupení Jindřicha Chalupeckého:

„Potom vystupovali vedúci jednotlivých národných sekcií. (...) Ako posledný dostal slovo Chalupecký, ktorý predniesol namiesto správy našej sekcie akési osobné vyznanie o zmysle a poslaní kritiky a umenia na pozadí československých udalostí. (...) Chalupeckého vystúpenie malo veľký ohlas a sám Chalupecký sa stal jednou z najpopulárnejších postáv kongresu.“

Text příspěvku vyšel později jako „Míra věcí“ ve výboru *Tíha doby*.²²² Chalupecký v něm zastává pozici hrdých obhájců svobody s tím, že Čechoslováci „zůstali věrni své vnitřní svobodě“, „odmítli se bát“, „cítili se svobodní a chovali se jako svobodní“ tváří v tvář sovětským tankům. Na konci projevu pak apeloval na přítomné zahraniční kritiky, aby neodmítli pomoci jemu i jeho krajanům, kteří se vrací zpět do Československa, aby jim pomohli bojovat za svobodu. Chalupecký odmítl, že tato „hra o svobodu“ je již prohraná a snažil se mobilizovat zahraniční kontakty k podpoře. Ačkoliv tedy o masmédiích nemluvil přímo, s politickou rolí médií jistě počítal a pokoušel se ji využít. Nicméně pro zahraniční účastníky kongresu AICA zněl Chalupeckého projev jako hrdé vyhlášení odmítnutí se vzdát či podříditi, byť jen v rámci umění. Saučín popisuje, že po Chalupeckém vystoupili ještě zástupci Maďarska a Polska a snažili se „nesměle až nejapně“ s ním polemizovat s tím, že

²²¹ NA, f. SČSVU – AICA, k. 1968, *Správa Ladislava Saučina o XX. valnom zhromaždení AICA v Bordeaux v dňoch 8. – 16. septembra 1968*, s. 2.

²²² Jindřich Chalupecký, *Tíha doby. Stati o časových souvislostech a situacích kultury 1968–1988*, Olomouc: Votobia, 1997, s. 40–42.

v Polsku jsou kritici svobodnější, protože nejsou organizováni ve Svazu umělců, ale jsou samostatní. Saučín poznamenává, že tyto projevy byly přijaty „v medziach medzinárodnej kurtoázie“.²²³ Zprávu uzavírá s tím, že odkazy na Československo byl kongres otevřený a zmínky zazněly i v závěrečném proslovu.

Institucionálním výsledkem bylo, že Československo mělo ve vrcholných orgánech mezinárodní AICA slušné zastoupení: Miroslav Míčko a Jindřich Chalupecký byli v Bordeaux zvoleni do správního výboru AICA, posléze roku 1969 byl na tři roky zvolen Jiří Kotalík místopředsedou AICA (již dříve byl ale ve výkonném výboru v letech 1966–1968) a Marian Váross byl zvolen na valném shromáždění v Kanadě 1970 taktéž do výkonného výboru.²²⁴ Celkový vliv na dění na mezinárodní scéně, stejně jako množství kontaktů, které domácí kritici v té době měli, bylo v porovnání s předchozí i následující dobou enormní.

Zájem francouzských kulturních představitelů o dění ve středu Evropy potvrdilo jedno celé číslo kulturního časopisu *Opus International* věnované československé situaci v kultuře (hudbě, filmu) a zejména umění.²²⁵ Podle textu Géralda Gassiot-Talabota bylo číslo plánováno a sestavováno asi rok, většina textů tak srpnové události reflektuje jen málo. Najdeme tu texty od Jiřího Padrty o konstruktivních tendencích, Vladimír Burda přetiskl část svých úvah o happeningu v Československu, dále tu najdeme několik textů věnovaných tvorbě Jiřího Koláře od Míčka a Lamače, o Jiřím Balcarovi od Chalupeckého, Šimovu tvorbu z československé perspektivy uchopil František Šmejkal, který napsal také delší stat' o tvorbě Jaroslava Vožniaka. Že číslo zarezoňovalo mezi kritiky, potvrzuje například pozvánka k výstavě ve Stockholmu pro Vožniaka, a to v době konání dalšího X. kongresu AICA.²²⁶

Je pravděpodobné, že to byl právě tento projev, spolu s aktivitou předchozích několika let a evidentní snahou o živou komunikaci mezi československou sekcí a

²²³ NA, f. SČSVU – AICA, k. 1968, *Správa Ladislava Saučina*, s. 7.

²²⁴ ANG, f. Jiří Kotalík, k. AICA, s.1971, *Dopis Jiřího Kotalíka Přípravnému výboru Českého svazu výtvarných umělců, ze dne 11. 2. 1971*.

²²⁵ *Opus International*, roč. II, 1968/9; U příležitosti padesáti let od vydání pak vznikl díky Vojtěchu Hlaváčkovi reprint čísla v českém překladu (při zachování původní grafické úpravy včetně dobových reklam) s doplňkem s novými texty českých autorů, reflektujících dobu i oslavované číslo: Vojtěch Hlaváček – Štěpán Soukup (eds.), *Opus International 9 – Reprint 2018*, Praha: Page Five Publishing, 2018.

²²⁶ NA, f. SČSVU – AICA, s. 1968, *Dopis Jaroslava Vožniaka předsednictvu SČSVU, ze dne 29. 6. 1969*

ústředím ve Francii, co zajistilo, že čs. AICA byla shovívavě pokládána za členskou jednotku i v době, kdy byla v normalizační hibernaci a neplatila členské poplatky. Nesamozřejmost toho, že československá sekce nebyla vyřazena, a naopak byly Jiřímu Kotalíkovi (jakožto předsedovi čs. sekce) zasílány informační materiály, zhodnotil ve zpětném ohlédnutí Jan Kříž, který se stal jejím porevolučním předsedou.²²⁷

„Jak francouzská sekce Aicy, tak i pařížský sekretariát byli však tu a tam seznamováni se skutečným stavem věcí a usoudili, že vzhledem k poslání Aicy, není třeba považovat naše členství za přerušené. A není to samozřejmost! To bylo vyjádřeno tím, že členové po celou dobu dostávali z pařížského sekretariátu tiskové informace a byli stále vedeni jako řádní členové.“²²⁸

II/4.5_Koordinace místo kooperace

Když po II. Sjezdu v roce 1964 ve výboru Svazu zasedli jednak sami kritici, jednak liberalizaci naklonění umělci a jen minimum konzervativních funkcionářů,²²⁹ nebylo tedy třeba hledat alternativní cesty k prosazení kritiky, protože se kritici a umělci stali těmi, kteří si do velké míry řídili aktivity profese a oboru. Další podstatnou rovinou závislosti, kromě osobní důvěry a zařizování a administrování zahraničních cest skrze Svaz, byla samozřejmě *závislost* kritiky na svazových časopisech. Ukazuje se tu dosah státní zahraniční a kulturně-osvětové (tedy ideologické) politiky komunistické strany do sféry konkrétních aktivit institucí. Ona nezávislost nespočívala ani ve financování (poplatky za členy AICA převáděl Svaz) a víceméně nevyužité zůstaly i možnosti organizovat vlastní aktivity. Ojedinělými samostatně organizovanými akcemi v šedesátých letech zůstaly jednak návštěvy zahraničních hostů a zejména IX. kongres AICA. Ačkoliv ještě v roce 1971 informoval centrálu AICA ve zprávě za uplynulý rok o tom, že se čs. sekce chystá „podstatnější

²²⁷ ANG, f. Jiří Kotalík, sl. 135 Dokumentace, témata, AICA, Jan KŘÍŽ, *AICA: Proč a jak?*, s. 1.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ Srov. BINAROVÁ, *Svaz výtvarných umělců*, s. 177–178.

rozšíření naší aktivity též ve směru přednáškové a diskusní činnosti v Praze a Bratislavě“, další aktivity již realizovány nebyly.²³⁰

V roce 1975 se potom měla odehrát konference, organizovaná čs. sekci AICA, navazující na domluvenou zápůjčku výstavy děl Františka Kupky z Guggenheimova muzea do NG. Výstava ani konference se přes osobní angažmá Jiřího Kotalíka i ředitele Guggenheimova muzea v New Yorku a československého rodáka Thomase M. Messera v té době v Praze nakonec neuskutečnily.²³¹ Samostatnost československé sekce AICA tak spočívala pouze v možnosti volby zastupujících orgánů a vlastní komunikaci s ústředím AICA. Díky ní tak Jiří Kotalík jakožto předseda čs. sekce dostával v podstatě celou dobu normalizace pozvánky a katalogy z proběhlých kongresů, jichž se však už neúčastnil.²³²

V roce 1976 pak navštívila Československo tehdejší předsedkyně AICA Wladyslawa Jaworska, která se snažila přemluvit místní představitele AICA k pokusu o obnovení aktivit na mezinárodní úrovni.²³³ Z dokumentace a korespondence se ukazuje, že problémem byl fakt, že to muselo být Ministerstvo kultury, které by za čs. sekci zaplatilo členské poplatky (v dolarech), jelikož to právě platby blokovalo, nebyla aktivita obnovena až do konce osmdesátých let, konkrétně do roku 1988.

Ukazuje se tedy, že čs. AICA v šedesátých letech (až příliš) spoléhala na úzké spojení se SČSVU, nebo lépe řečeno na konkrétní osobnosti, které ale v normalizovaném Svazu už neměly místo, funkce, a někdy ani vůbec možnost publikovat. Vše navíc komplikoval fakt, že ačkoliv bylo členství v AICA na mezinárodní úrovni na bázi osobní, v socialistickém Československu byla aktivita v organizaci vázaná na členství ve Svazu. Ačkoliv měla AICA být součástí mezinárodní sítě, a tedy otázkou reprezentace ČSSR navenek, normalizovaný Svaz českých výtvarných umělců ani sama KSČ už neměly zájem na dalších aktivitách, ostatně vzhledem k likvidaci kritických časopisů byla by problematická vůbec samotná existence profesní organizace. Pravdu tak měl, ve zpětném pohledu, skutečně zástupce polského komitétu, který na tento organizační problém upozorňoval Chaluppeckého a

²³⁰ ANG, f. Jiří Kotalík, k. 135, sl. Dokumentace, témata, AICA, *Má práva o činnosti československé sekce*, 1971.

²³¹ Jan Skřivánek, „Druhý život Františka Kupky“, *ArtAntiques*, 2018/10.

²³² Katalogy a programy lze nalézt v ANG f. Jiří Kotalík, k. AICA.

²³³ ANG, f. Jiří Kotalík, k. 135, sl. Dokumentace, témata, AICA – 1976, *Dopis Československé komise pro spolupráci s UNESCO Ministerstvu kultury ČSR, ze dne 2. 4. 1976*.

československou delegaci. Čs. sekce AICA se tak nestala místem rezistence, ale hibernace intelektuální a kritické diskuse o současném umění a oficiálně zaštitěná instituce (sebe)organizace kritiků pozbyla postupně respektu a vůbec akceptovatelnosti ze strany odstavených kritiků. Výrazné napojení československé sekce AICA na Svaz československých výtvarných umělců konstatoval též Jiří Šetlík ve „Zprávě o činnosti sekce teoretiků“ (1968)²³⁴ i text Jana Kříže z počátku roku 1989, kterým shrnuje dvacetiletou hibernaci a vyzývá k obnovení aktivit. Narativ obrození, který provázel obnovení činnosti čs. AICA krátce před revolucí, na počátku roku 1989 a zejména od roku následujícího, již nicméně se Svazem českých výtvarných umělců jakožto oporou nepočítal.²³⁵

Instituce čs. AICA tak může ve zpětném pohledu působit jako prázdná schránka, jež byla pouze dočasně naplňována funkcemi reprezentace československého výtvarného umění v zahraničí. Aspekt výběrovosti členů a členek, který je zdánlivě významný, byl ve skutečnosti v podstatě beze smyslu, víceméně každý, kdo splňoval podmínky profesní aktivity, byl přijat. Hlavním pojícím tmelem čs. AICA byl profesní zájem na tom, posouvat se dál, který však zároveň neumožňoval praktickou funkčnost. Odborové a profesní zájmy, jež měla AICA hájit tak většinou bylo nutné řešit stejně také na půdě Svazu a organizaci kritiků tak zbývala reprezentační a komunikační funkce, nikoliv role iniciátora a inovátora kritické infrastruktury. Sen Mojžíra Vaňka o tom, že tato mezinárodní instituce bude centrem profesní podpory,²³⁶ se tak naplnil pouze částečně.

²³⁴ NA, f. SČSVU, *Zpráva o činnosti teoretické komise SČSVU v letech 1965–1968*, sepsal Jiří Šetlík, *schváleno na schůzi teoretiků 13. 12. 1968*.

²³⁵ ANG, f. Jiří Kotalík, sl. 135 Dokumentace, témata, AICA, *Jan KŘÍŽ, AICA: Proč a jak?*, s. 4.

²³⁶ Kramer-Mallordy, „The Archives of the International Association of Art Critics“, s. 145.

III/1_Svazové časopisy jako platformy kritiky

Cílem této kapitoly je sledování proměn politiky interpretace a reprezentace na stránkách časopisů, které chápu jako prostor, kde lze pozorovat vyrovnávání se samotných kritiků, ať už v roli šéfredaktorů, redaktorů, anebo přispěvatelů, s tím, jak byly nastavené podmínky pro kulturní žurnalistiku jako takovou a kritiku výtvarného umění zvláště.

Pokusím se aplikovat principy kritické analýzy diskursu, jak jsem ji představila v úvodní metodologické kapitole. Přístup spočívá v uchopení kritiky jakožto diskursu tím, že jsou oba založeni v jazyce a utvářeni institucemi, zároveň dotvářeni kontextem, protože je takový diskurs vždy ideologický a historický. Zkoumám tedy konkrétní projevy institucionální projevů, dále roli historie a vlivy politiky na interpretaci umění.

Sleduji proto průniky zmíněných institucí, jinými slovy infrastruktury kritiky, skrze témata, která se v dané době objevovala v textech a souvislost s institucionálním zázemím periodik. Představuji zde tedy kritiku jako projev diskursu, který spolukonstituuje kulturu a společnost, proto že ji chápu jako formu sociální praxe, aktivity. Jako taková je prostředníkem mezi společností a textem (jeho autorkou/autorem).

Časopisy, kterým se zde věnuji, vydával přímo Svaz – nejprve Ústřední svaz čs. výtvarných umělců, posléze Svaz čs. výtvarných umělců. Šéfredaktory a členy redakční/ediční rady jmenovalo předsednictvo Svazu, jež za tyto osoby neslo politickou zodpovědnost. Redaktory a redaktorky sice Svaz schvaloval, jejich výběr však podléhal častěji volbě samotných šéfredaktorů. Žádná žena se nestala šéfredaktorkou časopisu, píše tedy v reálném maskulinu, v redakcích se jich nicméně několik vyskytlo, ať už v pozici sekretářek, nebo stálých redaktorek (viz dále). Jednalo se tedy o zvláštní druh oficiálního mediálního prostoru, který byl zároveň do relativně velké míry závislý na osobnostech, které jej tvořily. Jako prostor veřejný byla média samozřejmě do značné míry řízena shora direktivami a udáváním ideologického směru. Byla kontrolována cenzurou, a přesto se jednalo o prostor, kde docházelo k myšlenkovému vývoji odrážejícímu dobovou dynamiku šedesátých let, zároveň se však také na tomto posunu média sama podílela. Nelze tedy vykládat dynamiku obsahu a formy výtvarných časopisů pouze jednosměrně tak, že by

odrážely dění ve společnosti (jako zrcadlo) nebo nasávaly nálady na výtvarné scéně (jako houba). Snažím se v této a následující kapitole ukázat, že pohyb mezi společností a obsahem stránek sledovaných časopisů byl obousměrný, ačkoliv jistě ne symetrický, vzhledem k výraznému dohledu danému socialistickým uspořádáním společnosti a jeho všech infrastruktur.

Zajímají mne tedy momenty, kdy se, především díky souhře různých okolností či reakcí a protireakcí, u některých textů stalo, že se z hodnoty informativní dostaly k určité míře kvality formativní. Domnívám se, že se jednalo spíše o výjimky, což platí dnes stejně jako v šedesátých letech. V této kapitole sleduji institucionální a částečně i společenské kontexty takových situací. Ptám se, jakým způsobem reagovali kritici a kritičky na nastavení systému socialistické kultury, jak aparát, ale i aktuální vývoj ve Svazu (spolu)určoval, kdo psal a co otiskly svazové časopisy. Kdo mohl interpretovat a jak k interpretacím různí autoři přistupovali?

III/1.1_Počátky časopisů

Po celá šedesátá léta existovaly dva základní časopisy věnované výhradně výtvarnému umění: *Výtvarné umění* (1950–1970) a *Výtvarná práce* (1952–1971). Kromě toho vydával SČSVU ještě časopis *Tvar* (1948–1970), věnovaný užitému umění a uměleckoprůmyslovým otázkám. O výtvarném umění psaly kontinuálně také *Literární noviny* (vycházely v letech 1952–1968, jako *Literární listy* pak v roce 1968), které byly časopisem (novinového formátu) Svazu čs. spisovatelů, orientovaným na širší pojem kultury zahrnující kromě literatury a poezie také film (novinářem a filmovým kritikem působícím v Literárních novinách byl v období šedesátých let Antonín J. Liehm), divadlo (například Sergej Machonin) anebo právě výtvarné umění, o němž do „*Literárek*“ psal především Miroslav Lamač, ale příležitostně i mnoho dalších kritiků a kritiček (Eva Petrová, Jiří Šetlík, Jiří Kotalík, občasné též Jiří Padrta a další).

Výtvarné umění bylo založeno hned v roce 1950 a soustředit se mělo na „díla socialistické výstavby a úkoly výtvarníků z hlediska nové funkce umění ve

společnosti“²³⁷, k čemuž se přihlásil v úvodníku prvního čísla předseda Svazu československých výtvarných umělců (v letech 1949–1952), sochař Václav Jícha.²³⁸ Deklaroval naplňování principů socialistického realismu, když se chce věnovat „umění, které se nechce opožďovat za životem, ale postihovat skutečnost v jejím vývoji“, citoval tehdejšího ministra informací (a kultury) Václava Kopeckého o principech socialistického realismu a úvodník zakončil Jícha s tím, že „aby mohli naši výtvarní umělci splnit své poslání v našem novém životě, povedeme je k poznání učení marxismu-leninismu, které jim umožní chápat souvislosti a smysl společenských jevů“. Zdůrazňování politického rozměru umění se drželo ve *Výtvarném umění* v podstatě až do poloviny padesátých let, šéfredaktorování se po dvou nejistých letech ujal Vlastimil Fiala (ve funkci 1952–1953). Od roku 1954 se vedení časopisu ujal Dušan Šindelář, redaktorem (uváděným však jen v prvních ročnících) byl Jiří Bursík.

Již v prvním čísle roku 1955 najdeme ale například celostránkovou zprávu o tom, že zemřel Henri Matisse, sice bez reprodukce díla, ale zato s kresebným autoportrétem doyena modernistické abstrakce.²³⁹ Na samotné přihlášení se k modernismu a zejména k jeho abstraktnímu pólu však musíme počkat ještě do počátku šedesátých let. Většinu obsahu až do počátku šedesátých let tvořily texty trojího typu: kunsthistorické popularizační studie delšího rozsahu, mezi jejichž témata patřil např. Mikoláš Aleš, Max Švabinský, husitské umění anebo teoretické příspěvky k diskusi o realismu, která se rozvíjela v podstatě po celá padesátá léta zejména právě ve *Výtvarném umění*, ale též v akademickém *Umění*.²⁴⁰ Další skupinou byly texty o soudobém umění, zejména profily sovětských socialistickorealistických malířů, zprávy o soutěžích na pomníky Gottwaldovi a Stalinovi, a další dobové aktuální zprávy. Posledním typem byla rubrika „Poznámky a kritiky“, jež byla zařazena od roku 1953, dříve však existovala pod názvem „Zprávy, informace,

²³⁷ NA f. SČSVU, k. AICA, s. 1949, *Návrh na povolení tisku časopisu Výtvarné umění, Dopis Ministerstvu informací a osvěty ze dne 28. 9. 1949*. V tomto dokumentu byl za šéfredaktora navržen František Kaláb, malíř a redaktor brněnského výtvarného časopisu Blok, který však náhle zemřel 4. 12. 1950, v tirážích prvního ročníku VU je tedy jako předseda redakční rady uváděn přímo Václav Jícha, ve druhém ročníku pak Vladimír Šolta, tedy předsedové SČSVU. Slaviček (ed.), *Slovník historiků umění*, s. 588.

²³⁸ Václav Jícha, „Na novou cestu“, *Výtvarné umění*, roč. 1, 1950/1, s. 1; krátce o Jíchovi např. Alois Micka, *Umění mezi sjezdy*, [disertační práce], obhájeno 2019 na FF UK, s. 47.

²³⁹ Red., „Zemřel Henri Matisse“, *Výtvarné umění*, roč. 5, 1955/1, s. 43.

²⁴⁰ Podrobněji k diskusi v dějinách umění: Bartlová, *Dějiny českých dějin umění*, s. 296–300.

aktuality“. Jednalo se o krátké zprávy o aktuálním dění – o výstavách, jubileích, knihách apod. Psali je autoři, které posléze najdeme v letech šedesátých jako etablované kritiky. Vedle Adolfa Hoffmeistera či Jiřího Kotalíka, tam najdeme též jména mladších autorů jako Miroslav Lamač, Miroslav Míčko, Dušan Šindelář, Marian Váross, z nichž někteří byli teprve na prahu kariéry.

Výtvarné umění bylo zaměřené na nepříliš aktuální, umírněně teoretické (myšleno nikoliv filozofující, ale spíše nadčasově orientované) texty, s notnou dávkou ideologického obsahu, mezi nimiž se tu a tam objevily informace o aktuálnějším dění. Ještě do poloviny padesátých let se také ve *Výtvarném umění* vyskytují zkrácené přetisky oficiálních proslovů a prohlášení ze sjezdů KSČ, zasedání Ústředního výboru ve věci ideologie a umění anebo zprávy o pokroku sovětské komunistické strany v prosazování socialistického realismu. Právě ty se pak přesunuly do *Výtvarné práce*. Ve druhé polovině padesátých let pak *Výtvarné umění* drželo v podstatě stabilně charakter obsahu míchaného z umírněně teoretických textů („Slovo ke krajinářství“ a „Umělci o barvě“, VP 1956/6), ale též progresivnějších témat (Lamačův seriál „Moderní umění“, VP 1956/5 + 6), které pak vzbudily další zájem. Například zmíněné Lamačovy texty můžeme, spolu s textem „Padesát let od první výstavy Osmy“ (VP 1957/15) chápat jako jistou přípravu na výstavu *Zakladatelé českého moderního umění* (1957, DUMB), již připravil spolu s Jiřím Padrtou.

Celkově se popsaná struktura *Výtvarného umění* v podstatě do poloviny šedesátých let výrazněji nezměnila, na rozdíl od obsahu (a časopisy *Tvar* a slovenský *Výtvarný život* vypadaly graficky i strukturou v podstatě identicky).

Výtvarná práce vznikla o dva roky později než *Výtvarné umění*, první (dvoj)číslo vyšlo 31. 10. 1952 s redakční radou, v níž byli Marie Benešová, Antonín Drábek, Stanislav Kovář, Josef Liesler, Miroslav Míčko, Jaroslav Otčenášek a Jan Smetana, tajemníkem redakce byl v té době Miroslav Lamač. V úvodníku bylo zaměření *Výtvarné práce* charakterizováno právě skrze vymezení se vůči *Výtvarnému umění*, *Architektuře*, *Tvaru* a *Hollaru* s tím, že tyto časopisy

„mají každý své speciálně vymezené pole a (...) pro svůj odborný a reprezentativní charakter i pro delší intervaly ve svém vycházení, nemohou držet ruku na neklidném pulsu aktualit. *Výtvarná práce*, jak už její název

napovídá, chce si hlavně všímat pracovního ruchu všedního dne, chce být zrcadlem citlivě zaznamenávajícím, co se děje ve všech oborech našeho výtvarného života; chce být tribunou živé výměny názorů, diskusí a kritiky.“²⁴¹

Tomu skutečně odpovídala struktura textů, které byly publikovány původně na čtyřech, posléze osmi stranách, od roku 1955 pak na deseti a od roku 1956 dokonce trvale na dvanácti stranách velkého formátu. Jednalo se o směs „aktualit“, jako byla výročí osobností, vypsání soutěže na pomníkové realizace, anebo přehled výstav. Najdeme tu ale i krátké recenze na výstavy. Mezi nimi také Chalupeckého „Za svět lidštější“, jež je nadšenou reportáží (spíše než recenzí) z návštěvy veletrhu EXPO 58 v Bruselu a patří mezi jeho nejživelněji napsané texty. Ale publikovaly se tu také texty pseudoteoretické, jako například Lamačův esej „Jaro v umění výtvarném“ (9/1954), kde popisoval výhradně jen výskyt ikonografie jara v soudobém umění. Jiným případem byly texty zdůrazňující ideologickou linii umění, jako „Socialistický charakter našeho umění“ (15/1958) od sochaře Bohumila Dvorského, který vyvolal polemickou diskusi. Na Dvorského reagoval Václav Zymund s článkem „O úkolech současné kritiky“, kde se vymezuje proti příliš generalizujícímu odsouzení celé kritiky za neschopnost několika jedinců.²⁴² Zymund volá po rozlišování kvalitních a nekvalitních kritiků na základě textů, ne ideologicky poplatných názorů, „je to v podstatě boj za neustále se prohlubující poznání“, uzavírá svůj polemický text. Ani Zymund ale nevystoupil jakkoliv proti socialistickému realismu a podpora (obecně) realistického zobrazování zde měla pevné postavení, a to přesto, že časopis *Výtvarná práce* vedl až do ledna roku 1958 Miroslav Lamač, kterého jinak spojujeme spíše s vedením *Výtvarného umění* od roku 1965, tedy v podobě otevřenější a nejvíce na aktuální dění zaměřené (a jen lehce konzervativní), anebo liberální podobou psaní o umění v *Literárních novinách*. V padesátých letech se nicméně moc nesnažil orientovat časopis od oslavy socialistického realismu a strany směrem k samotnému umění. *Výtvarná práce* se nicméně nikdy nevěnovala politickým komentářům, pouze přinášela informace o usneseních ÚV KSČ. Lamačův příklad ukazuje proměny jak na osobní, tak i na obecně kulturní rovině, které obě určovaly podobu časopisů. Například Jiří Padrta naopak pracoval v redakci *Výtvarné práce*

²⁴¹ Miroslav Míčko, „Výtvarná práce“, *Výtvarná práce*, roč. 1, 1952/1–2, s. 1.

²⁴² Václav Zymund, „O úkolech současné kritiky“, *Výtvarná práce*, roč. VI, 1958/16, s. 1 + 2.

s malou přestávkou v roce 1965, v podstatě celou dobu: Od roku 1953 do posledního čísla vydaného roku 1971. Je zde tedy možné konstatovat také určitou žurnalistickou rovinu práce v redakci, která se tolik neměnila a již Padrta zřejmě měl rád jakožto profesi.

Podstatnou roli ve *Výtvarné práci* hrály v padesátých letech texty informující o prohlášeníh ÚV KSČ, usneseníh Svazu, motivující k volbám do Národní fronty anebo úryvky projevů předních komunistů i členů Ústředního svazu československých výtvarných umělců z různých slavnostních ceremoniálů, shromáždění atp. Právě tento charakter textů zde vydržel a postupně se *Výtvarná práce* stala základním „orgánem Svazu československých výtvarných umělců“ (od 1956), který plnil roli informačního kanálu pro všechny, kteří chtěli sledovat aktuální dění jak na úrovni stranických rozhodnutí, tak i třeba „Zpráv ze světa“. Rubriku plnily kratičké, jedno- až dvouvěťé informace o dění ve světových centrech jako Moskva, Leningrad, Varšava, Amsterdam, Curych, Paříž anebo New York, vycházející většinou ve formátu výpisek z dobového tisku.

Od roku 1957 najdeme ve *Výtvarné práci* publikovaný kreslený humor, který časopis provázel téměř v každém čísle až skoro do konce. Kupříkladu karikaturista s pseudonymem „Mose“ nakreslil malíře, který na plátno obtahuje podobu svého kolegy z profilu, a titulek hlásá „záruka realismu“. Kreslený humor jako takový byl dynamickou a zajímavou kapitolou v bojích o svobodné umělecké a obecně kreativní vyjádření, někdy poměrně ostrou satirou, která balancovala na hraně novinářiny a umění, respektive postihu či akceptování intencí tvorby. Ve *Výtvarné práci* najdeme však z většiny spíše krotké náměty, ačkoliv i kreslířský pseudonym Hád'ák (Miroslav Lid'ák a Pavel Hanuš) tu publikoval v šedesátých letech některé své provokativnější obrázky, za něž nesl následky v podobě soudu.²⁴³

V únoru 1958 převzal vedení *Výtvarné práce* estetik Václav Formánek, který působil jako šéfredaktor až do konce roku 1964 (kdy jej vystřídal Jiří Šetlík, viz dále). Formánek byl té doby vedoucím Odboru výtvarné kultury na ministerstvu školství a kultury, s publikováním nebo provozem časopisu či novin tedy do té doby neměl přímé zkušenosti. Již dříve ale několik článků publikoval ve *Výtvarném umění*, kam

²⁴³ Podrobněji k tomuto tématu: Pavel Ryška, *Karikaturisti. Polylegran a obrazový humor 60. let*, Praha – Brno: Paseka – FaVU 2018.

jeho profil a způsob psaní docela dobře zapadal, zejména v rámci teoretického uvažování o realismu či rozsáhlými texty na téma „problému slohu“.

Výtvarná práce tak splňovala roli hlavního „orgánu“ Svazu čs. výtvarných umělců: metaforicky řečeno to byl orgán životně důležitý, ačkoliv ze strany vedení Svazu se mu dostávalo střídavě zájmu a pokusů o vylepšení. Dovoloval a umožňoval posilovat autonomii, kterou si Svaz začal od počátku šedesátých let uvědomovat a kterou se postupně se naučil i využívat. *Výtvarná práce*, víc než *Výtvarné umění* (či *Tvar*), dovolovala posouvat hranice vlastního obsahu k sice pomalému, ale v letech 1960–1964 neustálému uvolňování dogmatickým řízením staženého výtvarného umění.

Oba časopisy byly vydávány přímo Svazem čs. výtvarných umění. Ten také vyřizoval praktické věci, jako byla registrace periodika. Až do roku 1965/66 například byla svazová periodika vedena v kategorii zájmových časopisů – stejně jako například *Mateřídouška* –, a nikoliv jako „periodický tisk“, pod nějž spadaly například *Literární noviny*.²⁴⁴ Svaz ani jeho Nakladatelství čs. výtvarných umělců, jež patřilo pod Český fond výtvarných umění, nicméně neměly vlastní tiskárnu a musely tak využívat jiné stroje. Pro novinový formát *Výtvarné práce* to byla nejčastěji pražská Tiskárna Rudého práva, v případě *Výtvarného umění*, které si drželo magazínový formát, pak byly využívány např. pražské Tiskárny Polygrafia n. p. Od počátku také bylo jasné, že *Výtvarná práce* vycházela v nákladu dosahujícím 10 000 výtisků jednou za čtrnáct dní, *Výtvarného umění* pak bylo měsíčně vydáno v počtu od 2100 výtisků (v počátcích až 5000 ks, než byly založeny oba další časopisy) až po 3400 výtisků ve druhé polovině let šedesátých. Vidíme tedy, že *Výtvarná práce* byla nejen míněna jako spotřebnější (formátem, periodicitou i nákladem), ale též v jistém ohledu důležitější z hlediska masovosti rozšíření i záběru témat. Tedy jakožto páteční informační nástroj Svazu československých výtvarných umělců. *Výtvarné umění* proti tomu mělo funkci „representační“. Mělo poskytovat solidnější ideologicky správný obraz o tom, co řeší soudobá teorie umění, částečně i soudobí umělci a umělkyně. *Výtvarné umění* netisklo v podstatě polemiky, ale ani experimentálnější texty. Stabilita, která byla podtržena dlouhou výrobní lhůtou – cca dva až tři měsíce od odevzdání textů –, předurčovala *Výtvarné umění* k pomalejší reflexi změn ve

²⁴⁴ AHMP, f. SČVU, k. 10, Zápis z 15. schůze předsednictva SČSVU, Zpráva o rozšíření *Výtvarné práce* a úpravě ceny.

společnosti, kulturní politice i samotném umění a soustředění se na nadčasová témata. *Výtvarná práce* proti tomu vycházela relativně svižně – jakožto čtrnáctideník však (nejen po celá šedesátá léta) také trpěla dlouhými výrobními lhůtami, jež dosahovaly běžně čtyř až pěti týdnů.²⁴⁵

III/1.2_Od budování socialismu k zájmu o vlastní prezentaci

Pokud bychom sledovali tematické mezníky v diskusích o výtvarném umění, pak jistě podstatnou roli má tzv. diskuse o realismu, jež probíhala už od poloviny padesátých let v souvislosti s direktivou socialistického realismu. Směr pro tvorbu i její teoretický a historický doprovod určovalo Ideologické oddělení ÚV KSČ. Rozvíjeli a reprodukovali jej pak jeho představitelé, zejména Ladislav Štoll anebo tajemník ÚV KSČ Jiří Hendrych na oficiálních akcích, jakými byly úvodní referát na I. sjezdu Svazu československých výtvarných umělců (1960) anebo Celostátní konference o kritice o rok později. Oficiální stanoviska zněla až do roku 1963 nesmlouvavě a k abstrakci nepřátelsky. Opakuje se tu vymezení abstrakce jakožto formalistické diverze proti realismu, který slouží lidu, a má tedy být realismem socialistickým, jehož hlavním motivem je „práce“ anebo připomínání velkých osobností (různé pomníky a portréty). „Začaly se (...) objevovat názory“, rozčiloval se Štoll z řečnického pultíku na Celostátní konferenci o kritice v roce 1961, „že se má podtrhovat pojem ‚socialistický‘, nikoliv ‚realismus‘“. S tím totiž podle Štolla souvisí i pokusy o rehabilitaci avantgardního umění. Jako příklad uváděl Štoll dvoudílný článek „K otázkám moderního umění“ ve *Výtvarném umění* (1960/1+2) Květoslava Chvatíka.²⁴⁶ Zdůraznil, že Chvatík (jako Mukařovského žák) se stále ještě nevzdal strukturalismu, který nicméně Mukařovský sám již v roce 1951 odsoudil jakožto buržoazní metodu. Pokračuje odmítnutím „mechanického materialismu“ – tedy pojmu, kterým odkazuje na Chvatíkovy technooptimistické zmínky v textu –, který se podle něj též projevuje přílišným estétstvím, kvůli čemuž Chvatík zapomíná, že hlavním motorem pohybu ve společnosti nemá být technika, ale třídní boj. Obloukem se pak vrací k požadavku objektivit, když tvrdí, že kritika musí

²⁴⁵ AHMP, f. SČVU, k. 11, *Zápis z jednání předsednictva dne 3. 3. 1966, Bilance Výtvarné práce.*

²⁴⁶ Ladislav Štoll, *Umění a kritika. Sborník z celostátní konference o současných úkolech socialistické umělecké kritiky*, Praha 1961, s. 36. Podrobněji o této konferenci i názorech na kritiku, jež tam zazněly viz kapitola III/2_Metakritika.

zdůrazňovat v umění rovinu sociální, která je ochranou před formalismem. Pro zmiňování avantgardy v kritikách pak Štoll uznává pouze takový přístup, který by poukázal na škodlivý subjektivismus tehdejších tvůrců. Interpretuje tedy avantgardní meziválečné umění jako sice levicové, ale nevyhovující soudobým požadavkům na socialistický realismus. Vidíme zde tedy odkaz na minulost, která je interpretována pouze skrze soudobá měřítka (jimž nemůže nevyhovět), a to právě proto, aby tato měřítka vynikla jako jediná platná.

Štoll tak docela dobře charakterizoval, o co se Chvatík a mnozí další autoři, publikujících pravidelně ve *Výtvarném umění* snažili: Nikoliv snad popřít důležitost realismu, často ani neobhajovali výslovně abstrakci, ačkoliv by přímé následky za takové prohlášení již zřejmě nenesli, natolik se postupy režimu již změnily. Kritizovaní autoři pouze rozšiřovali pojem realismu za hranice sorely a tématu práce lidu a definovali jej jako umění vztahující se k realitě, jako „určitý sociologický, estetický a noetický typ umělecké tvorby“, jak to definoval Chvatík.²⁴⁷

Jiří Hendrych na I. sjezdu SČSVU v roce 1960 věnoval velkou část projevu oslavě spolupráce mezi architekty a výtvarníky a velké pozornosti se dostalo také otázce podpory užitého umění. Právě v těchto dvou oborech totiž podle Hendrycha spočívá možnost umění přinášet užitek společnosti, neboť „není už přece dávno tajemstvím, že naši pracující už dávno nekupují zboží, které nejen kvalitou, ale i celkovým vzhledem nedopovídá jejich požadavkům a potřebám“.²⁴⁸ Otázka realizace uměleckých děl v investiční výstavbě – tzv. „spolupráce výtvarníků s architekty“ a větší zapojení výtvarníků pro umělecko-průmyslové a tzv. užité umění – byla v následujících pěti letech tématem, které se opakovalo v článcích napříč časopisy. Výsledkem pak byla zmíněná vládní vyhláška č. 355/1965 o povinném podílu na pořízení uměleckých děl z investic v rámci velkých státních stavebních zakázek. Investice do umění byly tématem, kterým SČSVU ukazoval, jak může umění být pro socialistickou společnost užitečné, a zároveň se kolem něj vedly diskuse, které pomohly posunout i samotné psaní o umění, protože skýtaly řadu argumentů pro mnoho různých pohledů. Projevovala se postupně sílící odvaha tisknout i komentáře

²⁴⁷ Květoslav Chvatík, „K otázkám moderního umění“, *Výtvarné umění*, roč. X, 1960/1, s. 13. Článek pokračoval v následujícím čísle *Výtvarného umění*.

²⁴⁸ Jiří Hendrych, „Projev Jiřího Hendrycha“, *Výtvarné umění*, roč. 10, 1960/10, s. 431; kompletní verze: AHMP, f. SČVU, k. 3, *Stenografický zápis ze Sjezdu SČSVU, dne 1. 12. 1960. Projev Jiřího Hendrycha*.

a osobní názory konkrétních osobností (architektů i výtvarných kritiků) na dobové dění, což bylo způsobeno zřejmě i tím, že Svaz byl v pozici, kdy inicioval změnu.²⁴⁹

EXKURZ 1: Abstrakce i realismus

Od roku 1958, kdy ve *Výtvarné práci* Václav Formánek vystřídal Miroslava Lamače, a s celkovou liberalizací, posílenou i úspěchem na EXPO 58, se v časopisech přelévala diskuse o realismu zvolna do diskuse o abstrakci. Posun zdánlivě malý však znamenal nejen přesun těžiště, ale i rozšíření spektra odkazů a informací, které bylo možné se čtenáři a čtenářkami sdílet. Nejde již o debaty rehabilitující cokoliv mimo socialistický realismus, ale diskusi, jejímž cílem bylo nastavit hodnoty v abstraktním umění, které stále víc pronikalo i do (veřejného) prostoru oficiálně povolených výstav a textů.

Jeden z prvních textů o nezobrazivém umění ve sledovaných časopisech, který byl výsledkem několikaměsíčního stipendia Jiřího Padrty v Paříži, otisklo *Výtvarné umění*.²⁵⁰ Padrta v textu „Umění nezobrazující a neobjektivní“ (VU 1957/4 + 5) vysvětloval věcně a čtivě dějiny abstraktního umění před druhou světovou válkou. Ve druhé části, otištěné v následujícím čísle, pak přehledně ukazoval poválečný vývoj. Redakce doplnila perex, v němž vysvětlovala, že pro pochopení toho, co se v umění děje a proč jej kritici i umělci mají odmítnout, je nezbytné znát vývoj a základní souvislosti i tohoto dosud vylučovaného směru umělecké tvorby.²⁵¹ Ospravedlnění dosud zakázaných informací jejich vzdělávacím potenciálem otevřelo dveře k referování o západním uměleckém dění. Dlouhý a hutně zalomený text doplňovalo několik stran s malými (černobílými, tak jako celý časopis kromě obálky) reprodukcemi zásadních příkladů. Padrta v textu argumentuje, že jeho cílem není přilévát olej do ohně debat pro nebo proti, ale poskytnout čtenářům skrze historický nástin „základ k vlastnímu názoru i kritickému soudu“.²⁵² Popisuje

²⁴⁹ Jana Zajoncová, Životní prostředí, humanismus a panelová sídliště šedesátých let, in: Lucie Sřivánková – Rostislav Švácha – Martina Koukalová – Eva Novotná (eds.), *Paneláci 2. Historie sídlišť v českých zemích 1945–1989*, s. 171–172.

²⁵⁰ Srov. Bartlová, *Dějiny českých dějin umění*, s. 299.

²⁵¹ Jiří Padrta, „Umění nezobrazující a neobjektivní“, *Výtvarné umění*, roč. VII, 1957/4, s. 174–181 + 1957/5, s. 214–221; AH/LS [Anděla Horová a Lubomír Slavíček], „Jiří Padrta“, in: Slavíček (ed.), *Slovník historiků umění*, s. 1059–1060.

²⁵² Jiří Padrta, „Umění nezobrazující a neobjektivní“, *Výtvarné umění*, roč. VII, 1957/4, s. 174.

modernistické abstraktní polohy impresionismu, kubismu a Františka Kupky, Mondriana a dalších, cituje přitom především z francouzskojazyčné literatury, již málokdy vůbec komentuje či jakkoliv ideologicky vykládá, neodpustí si ale poznámku, že soudobá americká abstraktní tvorba Marka Tobeyho a Jacksona Pollocka „ztrácí ze zřetele člověka“ a zvedá se proti ní „vlna humanismu“. Celkově však předkládá spíše kunsthistorický přehled a příklady, na něž odkazuje, neměly v našem umění v té době příliš obdoby, snad jen v díle Padrtovy manželky, Ludmily.²⁵³

V čísle *Výtvarného umění*, kde najdeme druhou část Padrtova textu, byl otištěn i esej Evy Petrové „Realismus v diskusi“, kde se snaží v historické perspektivě polemizovat se starším textem Josefa Utitze z *Výtvarného umění*. Vysvětluje přitom, jakých významů nabývá pojem realismus v historické výtvarné tvorbě (zejména 18. a 19. století), komentuje zejména teze Otokara Hostinského (na nějž se Utitz odvolával), do ideologické roviny se ale snaží nedostat.²⁵⁴ Redakce tak vyvažovala jedno druhým a oba příspěvky mířily směrem, který pomohl se o realismu a abstrakci bavit na fundované, co možná fakticky (nejen ideologicky) založené bázi.

Od roku 1962 se pak začínají ve *Výtvarném umění* objevovat teoretické úvahy o umění nejen realistickém. Například text Evy Petrové „Výtvarná fantazie a fantaskno“ (1962/3), kde se věnuje na obecné rovině projevům nadrealismu, fantazijním a magickým projevům v umění napříč dějinami, nikoliv ale v současné tvorbě. Spíše jsou tyto módy abstraktnějšího uvažování a zobrazování osvětlovány a tím legitimovány na příkladech historických – manýrismus, secese, Jan Zrzavý, anebo abstrakce mimoevropské: „pre-kolumbovského umění“ či umění mistrů čínské tušové malby.

Ve *Výtvarné práci* je diskuse o abstrakci častější také až od roku 1963, kde v podstatě vyvrcholí textem „Co je abstrakce“ Jindřicha Chalupeckého. Delší stat' vyplnila většinu prvního čísla ročníku 1964. Chalupecký představuje historii úvah o abstrakci od Georga W. F. Hegela po Wilhelma Worringeru, ale zahrnuje i současnější autory jako Marcela Briona, a dokonce některé „odpůrce abstrakce“. Vysvětluje, že

²⁵³ Ladislav Daněk, *Ludmila Padrtová – Gesto, pohyb, barva*, Západočeská galerie v Plzni, 2013. Padrtové dílo bylo objeveno až zpětně, když se k malování vrátila v polovině devadesátých let.

²⁵⁴ Eva Petrová, „Realismus v diskusi“, *Výtvarné umění*, roč. VII, 1957/5, s. 203–209.

se jedná o dnes již přežitá teorie a vymezuje pozici akademismu, který pro něj představuje opak tvůrčího umění. Přes vývoj v USA a Francii po druhé světové válce pak komentuje dokonce vztah trhu a abstraktního expresionismu. Kriticky se vyjadřuje zároveň k realismu i abstrakci, nikoliv ale z ideologických pozic, činí to s výkladem o akademismu, který v současnosti podle něj vypadá jako „pseudomodernismus“, tedy nápodoba tržně úspěšných děl meziválečného umění. Volá po vědeckém zpracování tématu a po tvrdé kritice, která se nevyčerpá „odzpěvováním antifon ‚toto je abstraktní!‘ – ‚toto je realistické!‘“.²⁵⁵ Chalupický zde zásadně zmiňuje pouze zahraniční umění a teorie, což byl zřejmě bezpečnější terén nejen ve vztahu k domácí výtvarné scéně, ale především vzhledem k cenzuře. Příznačné je také to, že název článku neobsahuje otazník, což čtenářům a čtenářkám říká, že o tom, co je a není abstrakce, se nediskutuje. Z tohoto úhlu pohledu můžeme říci, že byl text Chalupického úspěšný ve svém záměru, z opačné strany pak lze dodat, že přišel v čase, kdy se diskuse o abstrakci už vyčerpala.

A skutečně, po tomto vyčerpávajícím eseji se o abstrakci v podstatě už nediskutuje a debaty se na stránkách *Výtvarné práce* přenášejí k tématům, která zahrnují otázku společnosti a jejího vztahu k umění. Stejně jako u otázky realismu a abstrakce i zde se jedná o reakci na dlouho příliš rigidně ideologicky daný pohled, který je nyní potřeba řádně prodiskutovat, protože se jedná nikoliv o pseudoproblém, ale o reálnou otázku, která intelektuály pálí. Tentokrát na ní odpovídají i filozofové, jako například Karel Kosík a jeho *Dialektika konkrétního* (1963), anebo Roger Garaudy, jehož *Realismus bez břehů* vyšel v českém překladu v roce 1964, ve vztahu k dějinám umění například Arnold Hauser.²⁵⁶

III/1.3. Podpora (a) konfrontace názorů

Na titulní straně *Výtvarné práce* čísla 24/1962 je přetištěna krátká pasáž ze závěrečného usnesení XII. sjezdu KSČ, konaného na začátku prosince 1962. Několik odstavců, které se týkaly umění a ideových otázek, ukazovalo docela dobře, jakým směrem se měla vydat kulturní politika. Strana sice dávala najevo vůli dát větší

²⁵⁵ Jindřich Chalupický, „Co je abstrakce“, *Výtvarná práce* XII, 1/1964, s. 8.

²⁵⁶ Recenze na Garaudyho knihu: Hlč, „Obhajoba realismu“, *Výtvarná práce*, roč. XIII, 1965/1, s. 7–8; recenze na Hauserovu knihu: Jiří Siblík, „Kniha o manýrismu“, *Výtvarná práce*, roč. XIII, 1965/13, s. 9.

prostor diskusi v rámci komunistické kultury, ale zároveň deklarovala, že žádné velké změny nejsou v plánu:

„Rozvoj umění vyžaduje rozhodně skoncovat s tendencemi liberalismu, s vlivy buržoazní ideologie a maloměšťácké psychologie i s projevy přezíravého vztahu k tvořivé práci umělců a s nechutí k novým, odvážným myšlenkám. To vše klade vyšší nároky na úroveň teoretické a kritické práce a na politickou, organizátorskou a ideově tvůrčí činnost všech orgánů a institucí kulturní a umělecké fronty.“²⁵⁷

Důraz kladený na kulturní periodika a jejich úlohu na jednu stranu vlil optimismus do redakcí, na stranu druhou přinesl důsledky o rok později. Výraznější posun než tyto drobné náznaky pozvolného uvolňování (jež však doboví aktéři uměli velmi dobře číst), byl viditelný zejména v literárních časopisech. Počátkem roku 1963 totiž zároveň vrcholila předsjezdová debata Svazu spisovatelů a přinášela postupný, ale radikální obrat ve směřování *Literárních novin*.²⁵⁸ Pointou problémů bylo, že se literáti rozhodli brát usnesení ÚV KSČ vážně a kladli větší nároky na tvůrčí činnost. Ve výtvarných periodicích se takto vyhrocená debata neobjevuje, to ale neznamená, že by výtvarní kritici takové texty nepsali. Pro publikování vyhrocenějších textů opakovaně využívali právě *Literární noviny*.

Miroslav Lamač v nich například publikoval reakci na velmi nevybíravou a povrchně odsuzující recenzi výstavy Jana Koblasa a Mikuláše Medka v Teplicích, otištěnou v časopise *Směr*.²⁵⁹ Recenzent, ústecký pedagog Vadim Ščepichin, v ní útočil na abstraktní formu jakožto podezřelou diverzi a její autory označoval za „esesmany“. Lamač v recenzi výstavy píše, že nejde o nesrozumitelnost, protože „ta ve skutečnosti neexistuje – vždycky je někdo, kdo rozumí. Nejde tedy o nesrozumitelnost, ale o neporozumění“.²⁶⁰ Dále pak vysvětluje, jaký je vztah subjektivně vnímaného světa a jeho sublimace na citlivou plochu obrazu. Redakce doplnila recenzi reprodukcí Medkova obrazu *Senzitivní manifestace*, aby čtenáři měli šanci si přečtené aspoň částečně porovnat s viděným. Lamač tak cíleně

²⁵⁷ „Z usnesení XII. Sjezdu KSČ o hlavních směrech dalšího rozvoje naší socialistické společnosti“, *Výtvarná práce*, roč. 10, 1962/24, s. 1.

²⁵⁸ Mervart, *Naděje a iluze*, s. 82–94.

²⁵⁹ Srov. Pavlína Morganová, Jan Koblasa – Mikuláš Medek. Výstava obrazů z let 1959–1963, in: Morganová – Nekvindová – Svatošová, *Výstava jako médium*, s. 316–319.

²⁶⁰ Miroslav Lamač, „Podnětný čin teplického muzea“, *Literární noviny*, roč. XII, 1963/35, s. 6.

zpevňuje základy postavení abstrakce v československém kulturním prostoru, jež byly založeny teprve čerstvě. Další z reflexí, na výstavu i Ščepichinovu recenzi, vyšla ve *Výtvarné práci* (1963/15–16), tentokrát podepsaná pouhým „red.“ – tedy značkou pro texty připisované redakci (pravděpodobně psaná Jiřím Padrtou, případně Václavem Formánkem). Recenze výstavu chválí jako „skutečnou událost nejen v krajském kulturním měřítku“, přičemž popisuje motivace obou autorů, často však používá ne zcela běžné termíny („Výsledná zjištění o takovém ‚topografickém a geografickém‘ výzkumu hlubokých vrstev osobní afektivity...“). Autor nicméně zmiňuje právě i fakt, že výpravný katalog obsahuje odbornou stat' Šmejkalovu a Linhartové, ale neposkytuje „průměrnému divákovi (...) srozumitelnější formy interpretace a aspoň základní informace k bližší orientaci“.²⁶¹ O výstavě, respektive jejím přijetí veřejností, ale hlavně recenzenty a následně i představiteli Ideologického oddělení ÚV KSČ, se vedla rozsáhlá diskuse i na předsednictvu SČSVU. Shoda panovala nakonec na tom, že sice Ščepichinův text byl urážlivý vůči umělcům a v interpretacích problematický, ale odpovědi pražských kritiků zase mluvily příliš odborným jazykem, takže osvětlení moc nepomohly.²⁶²

Tento drobný, ale výjimečně dobře dokumentovaný incident kolem jedné výstavy naznačuje problém, který je i v dalším vývoji dobře viditelný: Výrazný pragocentrismus, který vytváří situaci, kdy Svaz jako celorepubliková organizace nedokázal dobře komunikovat mimo hlavní centra, což platilo i pro redakce časopisů. Stejný problém ostatně sledujeme ve vztahu ke Zväzu slovenských výtvarných umelcov, jehož zástupci často chyběli u klíčových „celosvazových“ diskusí. Slovenští výtvarníci však měli vlastní časopis *Výtvarný život*, což sloužilo jako odůvodnění, proč ve *Výtvarné práci* najdeme slovenské texty spíše výjimečně. To vše bylo předmětem mnoha diskusí a několika snah situaci řešit, nikdy však tyto snahy nebyly dotaženy zcela, na vině byl podle Šetlíka slovenský svaz. Zástupkyně slovenské scény, Zita Kostrová, kooptovaná do redakce *Výtvarné práce* koncem roku 1965, zůstala přes veškeré sliby a urgency pouze externistkou s paušálem, a nikoliv

²⁶¹ Red., „M. Medek a J. Koblasy v Teplicích“, *Výtvarná práce*, roč. XI, 1963/15–16, s. 1.

²⁶² AHMP, f. SČSVU, k. 10, *Zápis ze schůze předsednictva SČSVU, konané 17. 10. 1963, Informace pro s. Kouckého o výstavě Mikuláše Medka a Jana Koblasy v Teplicích a o výstavě ‚Rychnov 1963‘.*

členkou redakce.²⁶³ Jejího předchůdce ve *Výtvarné práci* Karola Kahouna platil přímo slovenský svaz umělců, avšak s podmínkou, že to je pouze dočasné řešení.

Kvůli nejasným signálům z vedení ÚV KSČ nemohla být ve výsledku spokojená ani jedna strana: jak sami kritici a teoretici (spisovatelé i výtvarní kritici), což můžeme vidět na nárůstu cenzurovaných textů (viz kapitola cenzura), tak ani politici a straničtí ideologové. Ti se rozhodli zakročit již na podzim roku 1963, po projevu Antonína Novotného na zářijovém plenárním zasedání ÚV KSČ, kde se věnoval právě problému liberálního přístupu kulturních časopisů.²⁶⁴ Už na konci téhož roku se tak na plénu ÚV KSČ rozohnil nad stavem kultury a ideologie první tajemník ÚV KSČ a člen ideologické komise Vladimír Koucký, jenž ve svém ostrém projevu vyžadoval reakci.²⁶⁵ Kritizoval, mimo jiné, právě „politizaci“ zaměření kulturních časopisů a opouštění marxistických pozic.

Výslovně si vyžádal také vysvětlení, jak to bylo s výstavou Koblasý a Medka i Lamačovou odpovědí Ščepichinovi. V důsledku pak vznikla zpráva, která měla zhodnotit v podstatě všechny časopisy z hlediska plnění „závazků“ posledního sjezdu komunistické strany. V dubnu 1964 tak byl v *Rudém právu* vydán rozsáhlý dokument s názvem „Poslání a stav kulturních časopisů, rozpracovávající Kouckého teze do stanoviska ústředního výboru KSČ projednaného 17. února Ideologickou komisí ÚV KSČ a 24. března předsednictvem ÚV KSČ“.²⁶⁶ V něm jde především o kritiku kulturních časopisů, které nesledují „linii vytyčenou XII. sjezdem KSČ“, konkrétní provinění pak spočívají podle dokumentu v „bezzásadovosti“, jež se projevuje zejména chybnou interpretací minulosti. Zároveň však bylo kulturním časopisům vytýkáno, že se nevěnují svému oboru, ale tématům, jež nemají nic společného s jejich zaměřením. Právě v tomto bodě byly však výtvarné časopisy, na rozdíl od literárních, poslušnější. Další problém byl Kouckým identifikován s ohledem na rehabilitaci meziválečného modernismu. K tomu se přidalo obvinění z adorace technické revoluce, namísto třídního boje nebo socialistické revoluce. Text

²⁶³ AHMP, f. SČVU, k. 11, *Zápis ze schůze předsednictva SČSVU ze dne 3. 3. 1966*.

²⁶⁴ Mervart, *Naděje a iluze*, s. 99.

²⁶⁵ *Ibid.*, s. 94–95.

²⁶⁶ „Poslání a stav kulturních časopisů. Stanovisko ústředního výboru KSČ“, *Rudé právo*, roč. XXXXIV, 3. 4. 1964, s. 3.

„Poslání“ pak vyzývá k podpoře diskusního formátu, tak aby zazněly vždy oba názory s tím, že redakce pak jistě vyvodí správné důsledky.

První diskuse se ve *Výtvarné práci* nicméně objevily už z kraje roku 1964, tedy ještě před publikováním daného dokumentu kritizujícího přímo kulturní časopisy. První takovou byla „Diskuse k výstavě Umělecké besedy“, tedy výstavě tvůrčí skupiny (obnovené v tradici meziválečného spolku), která probíhala v Mánesu. Redakce ji odůvodnila tak, že – namísto klasických redakčních recenzí nebo pohledu jednotlivce na výstavu, která prý přinesla mnoho otázek díky svému „konfrontačnímu charakteru“ –, bude formát diskuse či kulatého stolu vhodnější. V podstatě tím redakce zároveň odpovídala na problém „individualismu“ zdůrazňovaný právě v oblasti kritiky (nejen výtvarného umění). V dokumentu „Poslání a stav kulturních časopisů“ totiž znovu vyvstal paradox socialistické kultury: Umělecká díla musí mluvit ke společnosti, k lidu, a to v co nejširším měřítku. Kritici pak zodpovídají jak za usměrňování umělců v socialistické tvorbě směrem ke srozumitelnosti, lidovosti témat a reflexi běžných problémů života – přičemž se samozřejmě v čase proměňovalo, co je míněno těmi adekvátními tématy a prostředky –, tak i za vzdělávání publika. Sami umělci ručí za svá díla, stejně jako kritici za svoje texty a jejich vyznění i pochopení čtenáři. Zároveň se jim neustále připomínal a vyčítal individualismus či subjektivismus, tedy formulování vlastního názoru. Takto byla označována díla, která měla narušovat kolektivní směřování od socialismu ke komunismu nějakými osobními pohledy, kritickými otázkami a v obecné rovině čímkoliv, co nebylo odsouhlaseno skrze kolektivní orgány, jako bylo vedení Svazu, respektive Ideologické oddělení ÚV KSČ. Samozřejmě se tato kategorie zneužívala pro označení textů formulujících aktuální, politické, existenciální nebo prostě jen hlubší úvahy o světě kolem. Zároveň se však tato kategorie – právě pro nejasnou hranici a vymezení – postupně posouvala až k akceptování filozofických úvah.²⁶⁷

Výtvarné časopisy reagovaly spíše umírněně a témata s kulturněkritickým potenciálem přibývala v článcích postupně. Velmi rychle se stala radikálnější platformou *Výtvarná práce*, *Výtvarné umění* zůstávalo umírněně konzervativní: Většinu obsahu tvořily texty ze třetiny o historickém umění, další částí byly články

²⁶⁷ Mervart, *Naděje a iluze*, s. 92.

přehledové a postupně k roku 1964 přibývalo profilových textů a recenzí zahraničních knih (zase: nejdříve víc kunsthistorických, ale postupně i některé aktuálnější a teoretické). V té době už bylo jasné, že *Výtvarné umění* má funkci především reprezentativní a víc popularizující (oproti té informativní u *Výtvarné práce*), časopis měl nižší náklad, přesto jeho záběr možného publika sahal dále, než tomu bylo u *Výtvarné práce*. *Výtvarné umění* cílilo na starší generaci především samotných umělců a teoretiků a pro zájemce o umění obecně. Je zajímavé, že právě tímto cílením, které zaznívalo spíše v kritikách, nikoliv jako pozitivní program,²⁶⁸ si časopis vybudoval stabilní pozici, takže se o jeho koncepci nepochybovalo. Zejména to vynikne v porovnání s *Výtvarnou prací*, jejíž zaměření podléhalo mnoha diskusím, na II. sjezdu SČSVU a v následných debatách v rámci předsednictva Svazu.

Kromě diskuse o výstavách totiž probíhala na stránkách *Výtvarné práce* také tzv. „předsjezdová diskuse“ už od jara 1964 (tento formát však pocházel již z počátku šedesátých let, podobná diskuse se vedla na stránkách časopisů před sjezdem v roce 1960). Samotný II. sjezd SČSVU nakonec proběhl až v polovině prosince v Praze a vzhledem k volbě nového ústředního výboru, a především vzhledem ke zmíněné kampani proti kulturním (svazovým) časopisům, která reagovala na diskuse spisovatelů přerůstající v odsouzení cenzury, panovaly v ÚV KSČ obavy z jeho průběhu. Předsjezdová diskuse výtvarníků a teoretiků nicméně tak daleko nešla a kritika se snesla spíše na samotné vedení Svazu, nemířila do politické reprezentace.

Hlavním bodem kritiky v předsjezdové diskusi od jara do podzimu 1964 se staly svazové časopisy a jejich fungování. Ve *Výtvarné práci* vyšel v předstihu před termínem sjezdu jako příloha materiál nazvaný „Současný stav a výhledy v oblasti kultury“, podepsaný předsednictvem SČSVU.²⁶⁹ Ten kladl vinu za neuspokojivý stav ve výtvarném umění právě na teoretiky a kritiku obecně: „Kořeny a důsledky většiny nedostatků se pak nejcitlivěji projeví zejména v oblasti teoretické a kritické práce, ve výstavní politice a v ideově řídící práci SČSVU.“²⁷⁰ Ačkoliv není vysvětleno, jak se v teorii a kritice mohly projevit jak kořeny, tak i důsledky problému, je zřejmé, že právě role, obsah a fungování médií, tedy především tisku (Československá televize

²⁶⁸ AHMP, f. SČSVU, k. 3, *Stenografický zápis ze II. Sjezdu SČSVU 1964*, Jiří Kotalík.

²⁶⁹ Předsednictvo SČSVU, „*Současný stav a výhledy v oblasti výtvarné kultury*“, *Výtvarná práce*, roč. XII, 1964/16–17, s. 1 + příloha.

²⁷⁰ *Ibid.*, s. 7.

a Československý rozhlas neprocházely takovou kritikou, protože byly daleko těsněji kontrolovány oficiálními strukturami, zejména Ideologickou komisí, v této době získaly největší díl pozornosti. Kolem poloviny šedesátých let lze sledovat nárůst sledování tzv. veřejného mínění.²⁷¹ Odpovídal tomu i důraz, který tajemník ÚV KSČ Antonín Novotný ve svém projevu na prosincovém plénu předsednictva ÚV KSČ roku 1963 přidal právě tisku – ostatně i fakt, že tisk, spolu s kulturou, spadal pod Ideologické oddělení ÚV KSČ, respektive pod Ministerstvo školství a kultury.

Nicméně v rámci „objektivity“ i tento materiál připouštěl nedostatky na straně řízení a Svazu. Za jeden z nich je výslovně jmenována i hospodářská krize let 1962–1963 a dále pak dlouhé výrobní lhůty časopisů. Nicméně hlavní část „viny“ je shledána v praxi teorie a kritiky, jak ve své reakci v diskusi na samotném Sjezdu zmínil například Miroslav Míčko s tím, že se v tomto ohledu podle něj role kritiky a teorie přeceňuje, „teoretik není v postavení inženýra, aby projektoval, co pak výtvarník udělá“.²⁷²

V analýze problémů kritiky se mísí jak důvody ideologické, tak i pragmatické, organizační a strukturní. Základní problém podle dokumentu „Současný stav a výhledy v oblasti výtvarné kultury“ spočíval v tom, že v „období kultu osobnosti“ se teorie nerozvíjela, nereagovala dostatečně na aktuální tvorbu, protože ta podlehla dogmatismu a „vulgarizaci“. V důsledku pak „stagnací výtvarné teorie ztratila také kritika pevný vědecký základ“. Problém vidí autoři v „kritických statích o výstavách“, kde se podle nich prosazují trendy a „zjevy“ bez „ohledu na jejich objektivní kvality“. My naopak můžeme za problematické označit, že takové odsouzení nebylo možné v diskusi nijak vyvrátit. Na samotném sjezdu v polovině prosince 1964 se o to nicméně sami kritici pokusili.

Předseda SČSVU Josef Malejovský se v úvodním referátu totiž soustředil znovu na abstraktnější, ale méně ideologické problémy. Nepochybně i proto, že na rozdíl od materiálu zveřejněného ve *Výtvarné práci* zde seděl tváří v tvář ostatním kolegům a kolegyním ze Svazu. Připustil, že základem mnoha problémů je skutečně otázka finanční, zároveň také odmítl, že by měl Svaz řešit problém kritiky na teoretické („vědecké“) úrovni, Svaz, podle něj, může pouze tlačit na zlepšení výchovy a

²⁷¹ Budín, *Sedmá velmoc*, s. 7.

²⁷² AHMP, f. SČVU, k. 3, *Stenografický zápis ze II. Sjezdu SČSVU, 10. 12. 1964, Miroslav Míčko*.

vzdělávání kritiků. Řešením problému malé aktivity teoretiků a kritiků ve Svazu pak má být jiná organizační struktura, respektive zrušení sekce teoretiků a jejich zapojení přímo do sekcí MSGR a UP, s tím, že specifické problémy by měla řešit „komise teoretiků“.²⁷³

Kritici se posléze v diskusi shodli, že je třeba zaúkolovat příští Předsednictvo SČSVU, aby řešilo situaci svazových časopisů. Josef Císařovský dokonce navrhoval, aby vznikl samostatný svaz kritiků – nejen výtvarného umění, ale všech – paralelně k tomu, jak funguje Svaz novinářů. Vzhledem k množství otázek a problémů, které měl Sjezd vyřešit a jejichž výsledkem byla nová struktura Svazu, která měla za cíl vtáhnout členy do aktivních pozic, se tento návrh nedočkal odezvy. Důraz nebo možná spíš víra, že problémy řízení se spraví nikoliv nastavením komunikačních toků a diskuse, ale skrze re-organizaci struktury, naznačuje pokročilost technokratismu, jehož kreativní opozicí (či snad řešením) byla snaha o decentralizaci formulovaná až na Celostátní konferenci SČSVU 1966.²⁷⁴

Nejostřeji se vůči časopisům a jejich obsahu vyjádřil Jiří Kotalík, mj. člen tiskové komise, když dokonce předeslal, že jeho „upřímně míněná kritika není myšlena jako hon na čarodějnice“, aby si připravil půdu pro ostřejší analýzu: Časopis *Tvar* a *Výtvarný život* jsou podle něj vlastně v pořádku, ale:

„*Výtvarné umění* je jen fádním sborníkem různorodých textů a reprodukcí, často bez zásadnějšího postoje a hodnocení. A *Výtvarná práce* jako by jenom propadla rutině, která každý druhý týden vyplňuje určený počet sloupců názorově a kvalitativně nevyrovnaným materiálem, jehož čeština často zadrhává chvatným diktátem do stroje.“²⁷⁵

Proto Kotalík vyslovil souhlas s návrhem, že by se měl časopis *Výtvarná práce* spojit s časopisem *Čs. architekt* (vydávaným Svazem architektů ČSSR), aby tak vzniklo nové periodikum s širším záběrem i čtenářskou základnou. Téma publika a zaměření *Výtvarné práce* se ostatně ještě vrátilo o dva roky později ve větší diskusi, jak ještě uvidíme, v této době jeho kritika příliš reakcí nevyvolala, je ale

²⁷³ AHMP, f. SČVU, k. 3, *Stenografický zápis ze II. Sjezdu SČSVU, 10. 12. 1964.*

²⁷⁴ Binarová, *Svaz výtvarných umělců*, s. 189; Konflikt mezi technokratickým řízením demokratizací (spojenou s decentralizací) v této době popisuje Vítězslav Sommer a kol., *Řídit socialismus jako firmu. Technokratické vládnutí v Československu 1956–1989*, Praha: LNL + USD, 2019, s. 9.

²⁷⁵ AHMP, f. SČVU, k. 3, *Stenografický zápis ze II. Sjezdu SČSVU, 10. 12. 1964, Jiří Kotalík.*

pravděpodobné, že ji prosazoval vytrvale dál. Otázka role časopisů a větší kritičnosti kritiků však již byla nastolena a bylo jisté důležité, že ji pronesl právě prominentní teoretik, jakým Kotalík byl, protože tak měla větší váhu. Ostatně změny, které byly provedeny v redakcích (personální, grafické i další), ihned po II. sjezdu ukázaly, že nereagování na tyto výzvy znamenalo spíše souhlas než ignoraci.

Adolf Hoffmeister posléze připomněl, že není možné mít příliš velké nároky na časopisy, ale ani na samotný Svaz, protože finanční zázemí je dost omezené, stejně jako reálné produkční síly. Zároveň kritizoval také míru kontaktů se zahraničím, a to i ve směru ke kritice a teorii: „Informace, které Svaz má, zmizí nenávratně v dokumentačním středisku, v onom tajuplném hradu v Karpatech ve Voršilské.“²⁷⁶ Hoffmeister, ale i další upozorňováním na nedostatečné vzdělávání kritiků, jejich špatnou informační vybavenost a přístup k informacím hledali aktivně kořeny problému. Zároveň kladli důraz na nutnost vytvořit dobré podmínky pro práci, jak to formuloval již v předsjezdové diskusi na jaře 1964 na stránkách *Výtvarné práce* zástupce ČFVU Jaromír Wíšo:

„Umění samo nelze organizovat a je velmi pochybné, lze-li je řídit tak, aby se řízení nestalo brzdou a překážkou rozvoje. Nesporně však lze řídit a organizovat vznik podmínek nutných k jeho zrodu. Z těchto podmínek je vytvoření nezbytného morálně a kulturně politického klimatu – aspoň uvnitř Svazu – plně v jeho rukách a v rukách jeho členů.“²⁷⁷

Přístup k informacím je základním mocenským nástrojem v každé organizaci a Svaz výtvarníků se v polovině šedesátých let snažil o větší otevřenost a distribuci informací, v čemž navazoval na cestu prošlapanou Svazem spisovatelů.²⁷⁸ Dostupnost informací jak ve věci zahraničního dění, tak i katalogů výstav a dokumentace z domácích akcí mělo zajišťovat dokumentační středisko s knihovnou. Kromě toho měl vycházet i „bulletin“ zahraniční literatury a umění. Obojí bylo dobově považováno za základní servis, který by Svaz měl poskytovat (nejen teoretikům), ale zároveň nevedení Svazu nemělo jasnou představu o tom, jak takový reálný servis provozovat a financovat.²⁷⁹ Nicméně důraz kladený na informování o

²⁷⁶ AHMP, f. SČVU, k. 3, *Stenografický zápis ze II. Sjezdu SČSVU, 10. 12. 1964, Adolf Hoffmeister.*

²⁷⁷ Jaromír Wíšo, „Diskuse ke sjezdu“, *Výtvarná práce*, roč. XII, 1964/4–5, s. 3.

²⁷⁸ Srov. Mervart, *Naděje a iluze*, s. 84 an.

²⁷⁹ AHMP, f. SČVU, k. 10, *Zápis ze schůze předsednictva SČSVU ze dne 14. ledna 1965.*

dění v zahraničí – případně snaha pořádat více výstav zahraničního (zejména západního) umění u nás, jak zněla další z připomínek na Sjezdu – odrážely fakt, že mezi československými teoretiky a kritiky narůstala chuť a sebevědomí zapojovat se do mezinárodní diskuse.

EXKURZ 2: Zahraničí

Překvapivé množství cest členů Svazu na Západ – jednalo se o téměř polovinu z celkového počtu téměř čtyř stovek oficiálně Svazem podpořených cest – ukazuje důraz, jaký Svaz, a tedy sami výtvarníci, přikládali zahraniční vizuální reprezentaci.²⁸⁰ Výstupy v podobě recenzí nebo cestopisných poznámek z těchto cest, případně zahraničních stipendií, pak můžeme najít často právě v podobě textů recenzí ve *Výtvarné práci* a *Výtvarném umění*.

Ve *Výtvarném umění* se však obecně – až do roku 1963, kdy tu najdeme recenzi Evy Petrové na Benátské bienále – o nesovětském současném zahraničním umění dozvídáme spíše formou recenzí na knihy. Výjimkou je již zmíněná Chalupeckého reflexe veletrhu EXPO 58 v Bruselu (VP 1958/13–14). Knižní recenze byly navíc většinou spíše z oboru dějin umění, kdežto sledování teorie soudobého umění formou delších recenzí (nikoliv pouze dvouvěťých zmínek o vyšlých knihách) najdeme v časopisech častěji až po roce 1963.

Texty o zahraničních událostech a výstavách tiskla častěji *Výtvarná práce*. Zastavit se vyplatí jistě u recenze Petra Wittliche na výstavu *documenta 3* v Kasselu (*Výtvarná práce* 1964/14–15), jež je oslavnou ódou na přehlídku soudobé umění. Z textu číší (podobně jako u Chalupeckého textu o EXPO58) zcela upřímná radost, přesto že je též kritický. Wittlich hodnotí výstavu, která po předchozích dvou přehlídkách – z nichž ta první byla zaměřená na modernu, druhá již z části soudobé umění vystavila, ale přednost měla stále historie –, představila současné umění v šíři od Pollocka po Rauschenberga. U nich se Wittlich speciálně zastavuje. Byla to ostatně právě třetí *documenta*, která vešla ve známost skrze prokázanou finanční podporu European Culture Foundation, za níž stál americký Congress for Cultural Freedom, který cíleně subvencoval abstraktní a abstraktně-expresionistické

²⁸⁰ Binarová, *Svaz výtvarných umělců*, s. 357.

západní umění ze zdrojů CIA.²⁸¹ Nadšení, které sdílel i s mnoha jinými návštěvníky, popsal Wittlich právě s ohledem na náklady: „Tyto materiály a organizační předpoklady dělají z třetích Document to, zač jsou považovány: nejobsáhlejší a patrně i nejvýznamnější poválečnou přehlídku moderního a hlavně současného výtvarného umění vůbec“.²⁸² O předchozí výstavě *documenta* v našich časopisech žádnou rozsáhlejší informaci nenajdeme. Té následující přehlídce, *documenta 4* z roku 1968, bylo, společně s *Benátským bienále*, s nímž se termínově sešly, věnováno formou ankety jedno celé číslo *Výtvarného umění* (1968/9–10).

Na poptávku po zahraničním umění odpovídal také Jindřich Chalupecký, který od roku 1964 publikoval nepravidelně ale zato extenzivně právě ve *Výtvarné práci*. Jeho komentářová recenze s názvem *Paříž 1964*, vyšla kvůli délce rozdělená na třikrát.²⁸³ Popisuje v ní několik větších výstav, které se uskutečnily na podzim téhož roku: retrospektivu *Le Surréalisme* v galerii Charpentier, *Salon de Mai* (v Musée d'Art Moderne de la Ville), který ovládl nový realismus a americký pop-art, a výstavu kinetického umění a neokonstruktivismu *Nouvelle tendance* v Muzeu dekorativního umění (Musée des Arts Décoratifs, Louvre). Chalupecký tu obhajuje a vysvětluje jejich některé principy nových směrů soudobého západního umění. Spíše než o čistě informativní nebo naopak kriticky recenzní text se však jedná o poučený autorův komentář k proběhlým výstavám. Je otázka, kolik informací si z textů mohli vzít jeho současníci, kteří výstavy neměli možnost navštívit a umění zmíněných umělců znali jen z několika málo černobílých reprodukcí. Velkou pozornost věnuje Chalupecký setkání s ústředním exponátem výstavy surrealismu, jímž bylo *Velké sklo* (1915–1923) Marcela Duchampa. Přesto, že je Chalupeckému možné vytknout větší míru subjektivního pohledu, však čtenářky a čtenáři získali aspoň částečně informace o soudobém dění v centru moderního a současného umění, v podobě nezkreslené propagandou a kupodivu ani cenzurou.

Dva měsíce po II. sjezdu SČSVU, v únoru 1965, pak jednal Adolf Hoffmeister s ředitelem Čedoku, aby mohl slavnostně příslibit, že pro Svaz získal rezervace na zájezdy do kapitalistických zemí, jmenovitě do „USA, Itálie (Řím, Sicílie), Francie

²⁸¹ MD [Mela Dávila Freire], „European Culture Foundation grant approval for documenta 3, 1964“, in: Raphael Gross (ed.), *documenta. Politics and Art*, Mnichov: Prestel + DHM 2021, kat. č. 118, s. 132.

²⁸² Petr Wittlich, „Documenta III“, *Výtvarná práce*, roč. XII, 1964/16–17, s. 10.

²⁸³ Jindřich Chalupecký, „Paříž 1964“, *Výtvarná práce*, roč. XII, 1964/11–12 + 13 + 14–15 + 16.

(Paříž), Řecka, Anglie a Rakouska“. Zároveň však, dodával Hoffmeister, je nutné počítat s tím, že Čedok již odmítá pořádat tematické zájezdy na velké akce (např. benátské či pařížské bienále apod.).²⁸⁴ Cestování tak napříště bylo možné, avšak pouze formou individuální – oproti dosavadním hromadným zájezdům známým například z návštěv EXPO 58 v Bruselu. Předsednictvo Svazu proto vyzývalo ty, kteří se někam do zahraničí dostanou, aby pak poreferovali ve *Výtvarné práci*.²⁸⁵

„Cestovat je dnes málem nemoc – i když docela příjemná, ba kýžená. A cestovat a diskutovat – to je nová forma této nemoci.“²⁸⁶ Takto uvedl Jiří Šetlík článek, jehož předmětem jsou zápisky ze svazové cesty po Sovětském svazu v rámci poznávacího zájezdu kombinovaného s diskusí organizovanou Sovětským svazem výtvarných umělců na jaře roku 1966. Šetlík však nepopisuje jen Ázerbájdžán, Gruzii a další místa, která navštívili, ale vzpomíná a srovnává to se zážitky s výletem do Itálie, který pro něj byl důležitý, protože šlo o jeho první zahraniční cestou za železnou oponu.

Následující tři ročníky 1966–1968 jsou pro oba časopisy dobou, kdy největší prostor dostávaly kontakty se zahraničím, a to především (ale nejen) se kapitalistickými zeměmi. Československé umění je tu dáváno skutečně do světového kontextu aktuálního dění. Nejen skrze souběh článků o zahraničním a domácím umění, ale stále častěji také v rámci jednotlivých článků: Skrze recenze na výstavy československého umění v zahraničí jako byly přehlídky EXPO 67 v Montrealu, Bienále v Sao Paulu (Lamač ve VP 1967/22 a 23), drobnější výstavy např. čs. grafiky ve Stedelijk Museum apod. Další informace o současném umění v zahraničí podávali kritici, kteří vyjeli na stáže anebo v rámci svých funkcí v mezinárodních organizacích, jako byl výjezd Jana Kotíka na konferenci Mezinárodní asociace umělců (AIAP – Association d'Art Plastique / IAA – International Association of Art) do Tokia, odkud přinesl několik dlouhých textů (VP 1966/25, 26 a 1967/2, 3, 4) psaných jako deník cestovatele a pozorovatele, kde se zaměřuje na běžný život, kulturu i umění. Recenze ze zajímavých výstav Japonského umění pak přinášela občasně Vlasta Čiháková. Formátem seznamujícím s děním v německojazyčných oblastech Evropy přispívali do *Výtvarné práce* také Zdenek Felix a Alexej

²⁸⁴ AHMP, f. SČVU, k. 10, *Zápis – 6. schůze předsednictva SČSVU ze dne 4. února 1965*.

²⁸⁵ Podrobněji k možnostem cestování viz: Jan Rychlík, *Československo v období socialismu*, s. 173.

²⁸⁶ Jiří Šetlík, „Chvála dialogu“, *Výtvarná práce*, roč. XIV, 1966/12, s. 10.

Kusák (VP 1967/5, 7), Milena Lamarová podávala břitké reporty a recenze výstav designu z Londýna a Jiří Šetlík referoval o životě v USA ze svého stipendijního pobytu v New Yorku (VP 1967/24, 25, 26). Zprávy ze Španělska – jichž však bylo za tyto roky do počtu pěti – pak obstarával Pavel Štěpánek. Každopádně v ročníku 1966 a cca do poloviny roku následujícího najdeme ve většině čísel *Výtvarné práce* zahraniční materiál dalece převyšující podíl domácího obsahu. Důvodem, proč *Výtvarná práce* v tomto ohledu byla výrazně progresivnější než *Výtvarné umění*, spočívá zejména ve flexibilitě. Ta se týkala zaprvé grafiky, která poskytovala možnosti různé délky a množství textů, ale i jejich charakteru – ve sledované době například rostlo množství rozhovorů. Za druhé pak byla *Výtvarná práce* více přizpůsobivá díky rychlejší reakční době dané dvoutýdenní periodicitou. Určitě ale hrála svou roli také jiná cílová skupina publika, již byli mladší výtvarníci.

Speciálním formátem textů, které *Výtvarná práce* (a v daleko menší míře) i *Výtvarné umění* tiskly zejména v roce 1966 a 1967, byly recenze a komentáře označené „psáno pro Výtvarnou práci“. Jednalo se o texty zahraničních kritiků a kritiček, které si redakce buďto objednaly přímo – tak tomu bylo v případě pravidelných příspěvků z pera Pierra Restanyho –, anebo nechaly výběr na svých kontaktech. Ty většinou pocházely z okruhu členů a členek AICA, ať už to byli účastníci kongresu v Praze a Bratislavě, anebo některého z dřívějších zasedání. Mezi nimi najdeme italského marxistického kritika a politika Gulio Carlo Argana (VU 1968/9–10), francouzského teoretika architektury Michela Ragona (VP 1966/18–19), nizozemskou kritičku umění Magdu von Emde-Boas (VP 1966/9, 10, 21, ad.) anebo britského estetika s „českými“ kořeny Jeana Paula Hodina (VP 1966/5, 7, 11, ad.). Zdaleka nejčastějším přispěvatelem byl každopádně Pierre Restany, jehož vazby na Slovensko a přátelství s Alexem Mlynářčíkem a dalšími (dopisoval si například dlouho s Jiřím Padrťou)²⁸⁷, jej zřejmě motivovaly ke snaze informovat československé přátele o dění ve Francii. Restany naopak zřejmě vnímal československé prostředí jako pole k uplatnění vlastních umělecko-kritických ambicí.²⁸⁸ Jeho technooptimistický pohled na vývoj umění pak souzněl s domácí proklamací vědecko-technické revoluce, fascinací kybernetikou a kosmickými úspěchy lidstva.

²⁸⁷ Félix Drouet, „Na nuit...“ in: *1968: La Critique d'Art, La Politique et le Pouvoir*, Rennes: PRISME 2018, s. 164.

²⁸⁸ Lada Hubatová-Vacková, „Pierre Restany a české umění v letech 1960–1970“, s. 233–242.

Zdenek Felix zmiňuje ve vzpomínkách na fungování redakce, že zahraničním kritikům nebylo možné vyplácet honorář v cizí měně, byl tedy vyplacen v československých korunách a například Pierre Restany tak trávil v Československu čas právě i za takto vydělané finance.²⁸⁹ Bohužel se mi nepodařilo zjistit, kolik mohl být honorář za jeden text, nicméně Restany psal do československých časopisů relativně často v letech 1965–1967, takže si lze představit, že jednou za čas tu mohl strávit příjemný čas.

Četnost textů od zahraničních autorů anebo o zahraničním umění se postupně kupodivu snižovala směrem k roku 1968, ačkoliv společenská situace by napovídala opačnému trendu. Jedním z podstatných důvodů mohly být finanční problémy *Výtvarné práce* (viz dále) a Svazu jako celku, dalším nabyté sebevědomí, že je československá scéna výtvarného umění skutečně součástí „globální vesnice“, jak ji v té době prosazoval Marshall McLuhan.²⁹⁰ Zároveň už kritici sami jezdili častěji do zahraničí a získávali tak lepší přehled v tom, o čem psát a jak si stojí tuzemské umění k tomu co viděli za železnou oponou.

III/1.4_Je růst udržitelný?

„Vážené soudružky a vážení soudruzi, dovoluji mi, abych vnesl do našeho sněmování trochu zdravého pesimismu. Dnes nebo zítra zvolíme nový výbor a uložíme mu, aby splnil několik úkolů, jako to bývá v pohádkách. A na příštím sjezdu výtvarných umělců budeme tento výbor kárat za to, že uložené úkoly nesplnil. Taková jsou pravidla hry. Každý nový výbor má ve svém rodném listu už od začátku Černého Petra. Vznášíme všechny oprávněné požadavky na nový výbor, ukládáme mu velké úkoly, aby je splnil, položme si ale raději otázku, zda na to budeme mít sílu, čas a peníze.

Osobně pochybuji, že se všecko naráz v radost obrátí a že uložené úkoly nový výbor splní, protože jsem přesvědčen, že dokud se nezmění od základu svízelná hospodářská situace republiky, nesplní žádný výbor uložené úkoly

²⁸⁹ Marika Svobodová, Rozhovor se Zdenkem Felixem: Šedesátá léta v redakci *Výtvarné práce*, in: Lenka Dolanová (ed.), *Nejedna rodina: Jirousovi, Padrtovi, Ságlovi* [katalog výstavy], Humpolec: Nadační fond 8smička 2020, s. 170–1.

²⁹⁰ Ján Šmok, „K McLuhanismu“, *Výtvarná práce*, roč. XVI, 1968/24, s.; Marshall McLuhan, „Média jako přetvořitel“, přel. J. Mrázová, *Výtvarná práce*, roč. XVII, 1969/8–9, s. 4.

ani na 50 %, při sebelepší vůli to nebude v jeho silách. Takový je výhled do naší bezprostřední budoucnosti. To je, soudruzi, realismus – to je dokonce socialistický realismus.“²⁹¹

Takto varoval Adolf Hoffmeister delegáty II. sjezdu SČSVU, kteří jej ještě týž den vybrali do čela celého Svazu, navzdory předem připravené a Ideologickou komisí ÚV KSČ schválené kandidátní listině.²⁹² Závěrečné usnesení Sjezdu se k situaci ve svazových časopisech, které se staly terčem diskusí, jež však přehlušily debaty o novém nastavení svazové organizace a struktury (viz zrušení Sekce teoretiků a nahrazení systémem komisí), vyjadřuje pouze dost obecně. Ukládá novému výboru, aby se pokusil najít řešení pro fungování tiskového střediska, které by zahrnovalo jak nakladatelství, tak časopisy a veškerou ediční činnost včetně vydávání reprodukcí a pohlednic.

„Neméně důležitým úkolem je rozšířit a zkvalitnit personální obsazení svazových časopisů a celkového vybavení redakcí. Přitom Sjezd svazu čs. výtvarných umělců doporučuje, aby vedle existujících měsíčníků byl vytvořen celostátní týdeník či čtrnáctideník s filiální slovenskou redakcí, který by se věnoval architektuře, umění a výtvarné kultuře v celém rozsahu jejich problémů. Ukládá se ústřednímu výboru Svazu čs. výtvarných umělců, aby připravil koncepci v dohodě se Svazem architektů.“²⁹³

Předsednictvo pak v prvních měsících roku 1965 připravilo personální změny v redakcích *Výtvarného umění* i *Výtvarné práce*. Na pozici šéfredaktora *Výtvarného umění* byl jmenován Luděk Novák, redakci pak měli tvořit Miroslav Lamač, který do té doby byl redaktorem *Výtvarné práce* a záhy se stal šéfredaktorem *Výtvarného umění*, a Jitka Hamzová, dosavadní pracovnice dokumentačního střediska SČSVU a překladatelka z francouzštiny. Redakci doplnila Hana Walterová na pozici sekretářky a korektorky. Redakční radu pak podle údaje v tiráži měli tvořit: Alois Fišárek, Bohuslav Fuchs, Ladislav Guderna, Karel Hladík, Květoslav Chvatík, Václav

²⁹¹ AHMP, f. SČVU, k. 3, *Stenografický zápis ze II. sjezdu SČSVU, ze dne 10. 12. 1964*, s. 15/1.

²⁹² Srov. Johana Lomová – Karel Šima, Sjezd Svazu československých výtvarných umělců v roce 1964. Poznámky k úspěšnosti performance. in: Johana Lomová – Jindřich Vybíral, *Umění a revoluce*, Praha: UMPRUM 2018, 513–542.

²⁹³ Usnesení sjezdu Svazu čs. výtvarných umělců, *Výtvarná práce* 1964/22, s. 1+2.

Janoušek, Čestmír Kafka, Albert Kutal, Miroslav Míčko, Arnošt Paderlík, Vladimír Preclík, Zdeněk Sklenář a Marian Váross za Slovensko. Jak vidíme, složení redakce i jejího poradního orgánu (který reálně příliš moci neměl) bylo politicky vyvážené (Chvatík i Paderlík) a převážně konzervativní (Václav Janoušek, Bohuslav Fuchs), a jak vidíme, čistě mužské.

Výtvarnou práci vedl nově Jiří Šetlík (do té doby působící v Národní galerii), redaktory měli být jmenováni Zdeněk Felix a Alexej Kusák. Kusák však v tiráži mezi pracovníky redakce nefiguroval a až teprve na konci října přibude mezi jmenovanými členy redakce Jiří Padrta. Ten měl mezitím zřejmě za úkol pokusit se o zřízení vydávání bulletinu se zahraniční literaturou, který ale nikdy vycházet nezačal. Speciálně je také v tiráži uváděno jméno „slovenského referenta“ Karola Kahouna. Redakční radu pak dle tiráže tvořili: Josef Císařovský, Jindřich Chalupický, František Jiroudek, Rudolf Prokop, Jiří Rathouský, Zbyněk Sekal, Jan Smetana, Karel Souček, J. Tichý, Olbram Zoubek, Václav Zykmond. Výslovně je též uváděna „tajemnice redakce Antonie Černá“. Časopis *Tvar* zůstal personálně beze změn – po celou dobu jej vedl Josef Raban s redaktorkou Lucií Kouteckou a redakčním fotografem Jindřichem Otto.

Změnilo se ale víc než jen složení redakcí, respektive jaký dopadl měly tyto změny na obsah samotných časopisů?

Rozsáhlé diskuse, které vedli členové předsednictva na schůzích v první polovině roku 1965 vedly k několika překvapivým návrhům: *Výtvarná práce* je příliš úzce zaměřená, a tedy by mělo být řešením ji sloučit společně s časopisem *Čs. architekt*, to však zřejmě zkrachovalo, protože se v zápisech od března dále tento nápad neobjevuje. Dalším řešením mělo být koncipovat *Výtvarnou práci* nově jako časopis „magazínového typu“, který by byl šířeji zaměřen a sledoval také divadlo, film a literaturu (zřejmě po vzoru *Literárních novin* nebo *Kulturného života* (progresivního časopisu svazu slovenských spisovatelů), ale bez politické roviny) pod novým názvem *Výtvarné noviny*.²⁹⁴ Tato ambice vydržela jen do podzimu, protože převážil názor, že by to mohlo mít vliv na množství předplatitelů, a tak už v září Šetlík žádal předsednictvo o schválení možnosti nechat původní název s tím, že rozšíření o dvě tiskové strany, jež budou věnovány obsahu dodávanému slovenskou částí redakce,

²⁹⁴ AHMP, f. SČVU, k. 10, *Zápis z 18. schůze předsednictva SČSVU ze dne 20. 6. 1965.*

by mělo být realizované od nového roku 1966. Velkým problémem se ukázalo financování, zejména *Výtvarné práce*, k němuž se ještě vrátím.

Co se podařilo uskutečnit bylo zavedení inzerce (ta ve *Výtvarné práci* vycházela již na konci padesátých let) jakožto dvousloupcového prostoru pro inzerování služeb a informací spjatých s obsahem – tedy pozvánky na výstavy neorganizované Svazem, informace o soutěžích a několik reklam na výtvarné potřeby apod. Problémem, který zůstal, bylo nedostatečné personální zajištění redakce, a tedy chybějící pracovní síla pro řešení a zajišťování inzerce – z tohoto nápadu tak nakonec Jiří Šetlík a předsednictvo ustoupili. Druhou změnou byla nová grafická úprava *Výtvarné práce*. Obě opatření měla mít efekt na prodejnost, čímž se měla snížit vysoká remitenda (cca 2 000 kusů, na což si Pražská novinová služba stěžovala, a Svaz to vytrvale ignoroval).²⁹⁵ *Výtvarná práce* měla nyní náklad 8 700 kusů, pro srovnání uved'me, že *Výtvarné umění* 3 400 ks, *Tvar* 4 300 ks a *Literární listy* v téže době téměř 350 000 ks. U *Výtvarného umění* však o změnách tohoto typu uvažováno nebylo a jediná výtku, jež se v zápisech z první poloviny roku 1965 opakuje zní, že by se časopis měl snažit být více aktuální, a především dohnat periodické zpoždění. To byla jedna ze zásadních připomínek, již předsednictvo – tentokrát ústy samotného předsedy Hoffmeistera – mělo: Zpoždění s vydáváním jednotlivých čísel. Problém byl viděn ve vydávání dvojčísel, jimiž redakce doháněly skluz a hlavní úkol tak zněl: „vydat všechna čísla tohoto ročníku v tomto kalendářním roce“.²⁹⁶ S tímto problémem se časopisy potýkaly dlouhodobě: v roce 1963 musela redakce *Výtvarné práce* sáhnout k sedmi dvojčísłům, o rok později už jen ke čtyřem, za rok 1965, zvládli pouze tři dvojčísla a v následujících letech už se stala opravdu jen výjimkou. Problém se pak vrátil v roce 1968, kdy vlivem invaze vojsk Varšavské smlouvy do Prahy a obsazením redakce sídlící v Mánesu byly posíleny již existující problémy s tiskárnou (viz dále).

Finanční problémy se ukazovaly nejen v obrovském schodku rozpočtu časopisů (vyjma *Tvaru*, který byl zaměřený na užité umění a podle zpráv byl jako jediný časopis rozpočtově na nule nebo v mírném zisku), ale též v otázce platů jeho redaktorů a redaktorek. O těch se začalo diskutovat na speciálním setkání

²⁹⁵ AHMP, f. SČVU, k. 10, *Zápis z 18. schůze předsednictva SČSVU ze dne 20. 6. 1965 – Zpráva o rozšíření Výtvarné práce.*

²⁹⁶ *Ibid.*

předsednictva se šéfredaktory v říjnu 1965 a to v návaznosti na novou „vyhlášku o obsahu pracovních smluv redaktorů, které musí obsahovat povinnost redaktorů psát do svých časopisů určitý počet článků“. Tím si zřejmě Ideologická komise ÚV KSČ chtěla pojistit, že schválení a za časopis zodpovědní lidé budou také tvůrci obsahu, tedy jedno z opatření reagujících na malý ohlas kampaně proti kulturním časopisům a zejména liberalizačnímu až autonomizačnímu vývoji ve Svazu spisovatelů.²⁹⁷ Zároveň se však určitě jednalo o snahu trochu ušetřit na nákladech za honoráře externích autorů. Z dnešního hlediska je zajímavé, že podíváme-li se detailně na platy, nejvíce měli šéfredaktoři: Lamač 2 450 Kčs a Šetlík 2 650 Kčs (VP byl čtrnáctideník), Raban 2 750 Kčs.²⁹⁸ O trochu méně měli redaktoři a nejméně pak redaktorky a sekretářky: red. VU Hamzová 1 700 Kčs, red. *Tvaru* Koutecká 1800 Kčs, sekr. VU Waltrová 1 600 Kčs, sekr. VP Černá 1 500 Kčs. Zcela bezkonkurenčně největší odměny však měl fotograf Karel Kuklík obrázky pro *Výtvarnou práci* a *Výtvarné umění* (kde vycházela také spousta reprodukcí samostatných děl i ze zahraničí, které nefotil) měsíčně 3 600 Kčs, grafici (Kotík, Hegar) měli většinou kolem 1 000 Kčs/měsíc. Jako výsledek pak vidíme v časopisech velmi často, že kmenoví redaktoři a šéfredaktoři jednoho z časopisů publikují často ve druhém ze svazových periodik (kromě jiných textů). Vede mě to k domněnce, že to byla strategie, jak dostat zapláceno za články, jež však nemohly být ve vlastním periodiku, v kombinaci s tím, že česká (ale i slovenská) kritika byla relativně omezeným okruhem stále týchž tváří a jmen.

Celkovou finanční bilanci mělo zlepšit také zvýšení ceny *Výtvarné práce* z 1 Kčs na 2 Kčs za číslo, což bylo povoleno pouze za předpokladu rozšíření rozsahu počtem stran z 12 na 16.²⁹⁹ I zde bylo však upozorňováno na pravděpodobný úbytek předplatitelů a odběratelů, takže se od tohoto nápadu ustoupilo.

Jak je patrné, prosazovat změny nebylo v socialismu jednoduché ani z pozice vedení Svazu. Praktické, materiální a finanční těžkosti se nenechaly okouzlit rozletem svazových soudruhů. Určitý posun je však přesto patrný. A to v obou sledovaných časopisech po stránce obsahové: záběr témat, jejich aktualita a částečně i způsob,

²⁹⁷ Jan Mervart, *Iluze a naděje*, s. 117 an.

²⁹⁸ AHMP, f. SČVU, k. 11, *Zápis ze 30. schůze předsednictva SČSVU, ze dne 16. 11. 1965.*

²⁹⁹ AHMP, f. SČVU, k. 11, *Porada s redaktory svazových časopisů, příloha Zápisu ze 28. schůze předsednictva SČSVU zde dne 4. 11. 1965.*

jímž byly čtenářkám a čtenářům předávány, šly s dobou. Nicméně možnosti dané liberalizací v kultuře, společnosti i politice, souhrnně nazývané Pražské jaro, využívali ve svazu organizovaní výtvarníci jen omezeně a do časopisů *Výtvarné umění* a *Výtvarná práce* se projevy politických názorů a témat v podstatě nedostaly. SČSVU tak nebyl jádrem radikality ani výrazně reformních aktivit, někteří členové se ale angažovali jinde. Tak Chalupecký například publikoval politické komentáře v časopisech mladých spisovatelů *Orientace*, *Listy* anebo *Sešity pro literaturu a diskusi*, a nikoliv v těch výtvarných.³⁰⁰

EXKURZ 3: Grafika a inzerce

Grafická podoba časopisů se v průběhu šedesátých let proměňovala jen málo, nejvýraznější je změna samozřejmě na obálkách, zejména u *Výtvarného umění*. Jeho grafikem byl v padesátých letech Zdeněk Sklenář, posléze od ročníku 1960 jej upravoval Milan Hegar. Zavedl systém, kdy se každým rokem proměňoval font nápisu „Výtvarné umění“ a s každým číslem se také měnila barevnost obálky, takže se jednotlivá čísla dala na první pohled rozeznat. Pouze v ročníku 1963 a 1964 pak byly na obálce vypsány názvy hlavních článků jako inzerce obsahu. Doplněvala je zadní obálka, kde najdeme v bruselském stylu barevně graficky upravenou fotografii (detailu) uměleckého díla nebo designového výrobku. Uvnitř bylo pak členění jednoduché: hlavní texty byly zalomeny na dva sloupce, tzv. Kronika, tedy sekce časopisu, která obsahovala kratší texty (bez obrázků), dále zde byly recenze a výpisková rubrika „Ze zahraničních časopisů“ (občasně též „Z estetických časopisů“), byla zalomena ještě utilitárněji a víc nahusto: tedy na tři sloupce, bez obrázků. Úplně na konci pak bylo vloženo několik stránek s cizojazyčným „resumé“ hlavních textů v ruštině, němčině, francouzštině a angličtině. To bylo tištěné na obyčejném silnějším, hrubém a neběleném papíře. Obrázky a texty byly vždy zalomeny do rigidní mřížky velkého formátu a při volbě obrázků se evidentně počítalo s listováním a čtením popořádku. Ostatně délka a formát (i obsah) textů odpovídaly spíše soustředěnému čtení: delší články měly kolem deseti normostran, některé víc.

³⁰⁰ Některé posléze vydala po jeho smrti Jiřina Hauková ve výboru Jindřich Chalupecký, *Tíha doby*.

Několik čísel *Výtvarného umění* v roce 1966 navrhl a zalomil Jan Kotík, jeho úprava je v jemnostech, zato dobře rozpoznatelná: hravější, méně dodržuje pevně danou mřížku a obrázky jsou velmi citlivě vybrány a uspořádány na stránce. Od čísla 1966/6–7 pak byl časopis svěřen ke grafické úpravě Stanislavu Kolíbalovi, který se podílel hlavně na obálkách a návrhu layoutu, jednotlivá čísla pak sázel Jiří Schmied. Časopis začal sledovat linii čistší, méně nahuštěné sazby, formát i základní rozvržení zrcadla však zůstalo stejné, tak jako i zmíněné dvou- a třísloupcové členění textu. Obrázků nicméně přibýlo a jejich umístění odpovídalo hravějšímu rukopisu grafika a uvolněnější atmosféře celé redakce časopisu.

Je zajímavé, že stejné rozložení a velmi podobnou grafickou úpravu celkově měl jednak *Výtvarný život*, jednak též časopis *Bildende Kunst*, oficiální periodikum východoněmeckého Svazu výtvarných umělců, jež však zůstalo po celá šedesátá léta naprosto konzervativním periodikem. Až překvapivě důsledně držel východoněmecký Svaz výtvarníků časopis odříznutý od soudobého dění, hlavní linií zůstával zejména socialistický realismus, případně realistické zobrazení a ikonografie pracujícího lidu obecně. Výjimkou, v podstatě skutečně jedinečnou, byl kratičký text o výstavě *documenta 3* v Kasselu (*Bildende Kunst* 12/1964) a subversivní tón měl jen text o Ladových ilustracích k vydání *Dobrého vojáka Švejka* (3/1966), v čísle věnovaném tématu karikatury. Zbytek čísla však obsahoval pouze velmi konzervativní kresby, pokud politické, pak s tématem např. „Američané jako fašisté“, kde mají američtí vojáci na sobě hákové kříže atp.

Výtvarná práce byla oproti „magazínu“ *Výtvarné umění* spíše novinami středně velkého formátu, což odpovídalo „spotřebnějšímu“ charakteru rychlejšího rytmu čtrnáctideníku. *Výtvarná práce* pod vedením Miroslava Lamače měla velmi nevýraznou titulní stranu, na níž – jako v novinách klasického typu – jednoduše začínaly nejdůležitější články. Nikoliv však ty nejlákavější z hlediska čtenářstva zaměřeného na umění, ale především ty, které se týkaly jakýchkoliv rozhodnutí Svazu, Strany anebo usnesení ze Sjezdů. Vnitřní mřížka organizující text a obrázky byla však v té době dosti různorodá, roztržštěná a nadpisy uvnitř listu měly každý jiný font i velikost. Od čísla 2/1958, s nástupem Václava Formánka, se začíná v tiráži uvádět i jméno grafika, jímž byl po celou dobu Jaroslav Fišer. Navrhl také nové „logo“, jež pracuje se zkratkou „VP“. Formánek také zavedl do *Výtvarné práce* inzerci:

na běžné spotřební výrobky jako je zubní pasta anebo mýdlo, kulturní aktivity a nejčastěji na Státní spořitelnu a její služby. Reklamy to byly dosti bizarní, alespoň z dnešního pohledu, a byly vysázeny pohromadě ve sloupci na předposlední dvoustraně, kde bývala i tiráž a výčet výstav, tedy jakési „provozní“ stránce periodika. Inzerce vydržela do roku 1964, kdy ji v nové koncepci a s novým logem vystřídal rubrika představující karikaturisty a kreslený humor. Mezi stálce tu patřili členové skupiny Polylegran, Karel Nepraš, Adolf Born, ale velké oblíbenosti se těšili i zahraniční autoři jako Saul Steinberg a představen tu byl i Jean Effel a jeho kresbičky k filmu *Stvoření světa* (1957).³⁰¹

Od té doby se také na obálce objevuje červený akcent, v názvu listu (logo) a některých nadpisech článků, dál v časopise však už barevnost nenajdeme, vše je černobílé. Doprovodné ilustrace pak jsou zalomeny často křížově v rámci mřížky zrcadla, což vytváří jistý dynamický prvek. Velmi často jsou pak v celé *Výtvarné práci* obrázky (v první polovině šedesátých let) tematicky zaměřené k jednomu nebo dvěma článkům čísla, ale rozmístěné jsou na všech stranách, tedy bez přímé souvislosti s konkrétním nejbližším článkem (což někdy vytváří vtipné komentáře, když fotografie architektury s prázdnými areály a sídliště najdeme u textů prohlášení UV SČSVU apod.). Fotografie do obou časopisů dodával po většinu doby jejich existence Karel Kuklík jako víceméně „svazový fotograf“, od poloviny šedesátých let jej pro *Výtvarnou práci* doplňoval Jan Ság. Fotografie však nejsou v listu podepsané, protože se nejednalo o uměleckou tvorbu, u reprodukcí uměleckých děl zase najdeme jen velmi výjimečně vnočení.

Když *Výtvarnou práci* převzal jako vedoucí redakce Jiří Šetlík (od roku 1965) s cílem učinit list atraktivnějším širšímu publiku, domluvil též nový návrh grafické úpravy, tentokrát jej připravil Václav Boštík a čísla pak sázel Aleš Krejča (ve spolupráci s Felixem Šejnou, který jej posléze nahradil, když Krejča emigroval po srpnu 68).³⁰² Navrhli nové „logo“, nebo lépe hlavičku, která poprvé zabírala celou šířku stránky a dominovaly jí číslice daného vydání (např. „6-7/66“) a následoval stručný výčet nejzajímavějších článků v čísle obsažených i s uvedením jejich autorek a autorů. Naznačuje to určitou míru sebevědomé konkurence s dalšími kulturními časopisy a

³⁰¹ Ryška, *Karikaturisti*, zejm. s. 103–114.

³⁰² AHMP, f. SČVU, k. 12. *Zápis ze schůze 1. předsednictva ze dne 9. 1. 1969, Miroslav Klivar informuje.*

zároveň sebedůvěru, již v tomto kulturním poli redakce získala: Název periodika totiž teď (ročníky 1966 a 1967) byl jen velmi nenápadný, nebyl zřejmě potřeba, protože čtenáři byli buďto předplatiteli, anebo zkrátka věděli, co kupují. Poslední tři ročníky měla *Výtvarná práce* jiný logotyp, trochu střízlivější a poprvé za celou dobu historie vydávání časopisu se přiblížil úpravě logotypu *Výtvarného umění*.

III/1.5_Pokrok v mezích rozpočtu a zákona

V důsledku výměny redaktorů a většiny Ústředního výboru SČSVU, jež samozřejmě souvisela s celkovou liberalizací společnosti, se posunul i obsah obou časopisů. Co se týče *Výtvarného umění*, reprezentativního časopisu orientovaného na popularizaci, teorii a historii umění, ten zůstal spíše při zemi a držel konzervativnější linii. A to přesto (nebo možná právě proto), že se vedoucími redaktory stali Luděk Novák a Miroslav Lamač. Ten v pozici zůstal až do konce časopisu (v době kdy Novák onemocněl) a vzhledem ke svému předchozímu angažmá ve *Výtvarné práci* v padesátých letech a následné práci v Literárních novinách, byl podstatnou postavou pro formování kritických platforem časopisů. Spolu s Jiřím Padrtou, redaktorem *Výtvarné práce*, (a Janem Tomešem) pak připravili několik z významných výstav: *Zakladatelé moderního českého umění* (Brno DUMB, 1957) a *Moderní české malířství – léta dvacátá* (1959, Praha Jízdárna PH) a na konci šedesátých let ještě též výstavu *Nová citlivost – Křížovatka s hosté* (1968, Praha).³⁰³ Vidíme, že kombinování pozice komisařů (kurátorů) a kritiků pro ně nepředstavovalo problém konfliktu zájmů.

Výtvarné umění po jeho nástupu i nadále drželo svou původní linii – umírněný pokrok v mezích zákona – samozřejmě s jistou mírou rozvolnění, tak jak se rozvolňovala i pravidla kulturní politiky. Znamenalo to hlavně širší záběr témat – od zahraničních přes kunsthistorické až po překlady západních autorů. Teoretické texty se však držely apolitické linie, kterou vytyčila témata jako vztah umění a společnosti (René Huyghe: „O smyslu umění“, VU 1965/2) anebo teorie barev a znakovosti, často se objevovaly články zhodnocující surrealismus (Eva Petrová: „Dvojí výročí surrealismu“, VU 1965/7), ale také přehledové texty teoretizující a

³⁰³ Srov. *Zakladatelé moderního českého umění*, in: Morganová – Nekvindová – Svatošová, *Výstava jako médium*, s. 236–240; *Nová citlivost*, *ibid.*, s. 416–419.

kategorizující nedávnou tvorbu (Šetlík a L. Novák ve VU 1965/4–5, Javůrková o čs. medailérské tvorbě 1945–65 ve VU 1965/6). Prostor – ačkoliv již nepoměrně menší než dříve – dostávají také stále ještě vysloveně historická témata, zejména surrealismus: ten byl například tématem celého čísla VU 1966/4 pod otázkou „Je po surrealismu ještě možná avantgarda?“, anebo článek „Artificialismus“ Františka Šmejkal z VU 1966/8, či otázka zhodnocení dada, jemuž byla věnována polovina čísla VU 1966/3.

Výraznou a postupnou změnou nicméně byla stále větší konkretizace v člancích nikoliv kritických, ale spíše profilových, představujících jednotlivé umělkyně a umělce (ty násobně častěji) střední generace (o mladších vyšel v podstatě jen článek Zdenka Felixe „Křižovatky mladé generace“, VU 1965/7). To se mělo změnit od ročníku 1966, který přinesl rubriku pohledů do ateliéru (Č. Kafka, Sekal, Preclík, Koblasa, Veselý). Stále však platilo, že *Výtvarné umění* je z podstaty reprezentativní časopis, a tak byl prostor věnován pouze již prosazeným umělcům, dobře známým teoriím a obecně se redakce pod vedením Lamače snažila zaujmout, informovat, ale rozhodně nevyvolávat nějaké diskuse nebo snad polemiky. Stále tu však nenajdeme recenze nebo texty přímo hodnotící výstavy či aktuální dění. O teorii výtvarného umění se, v tomto podání, totiž nediskutuje, protože je vyhrazena pouze těm, kteří mají přehled a postavení, které jejich textům dodávají autoritu, zároveň se tak jedná v podstatě pouze o jeden okruh autorů a česky píšících autorek: Jiří Šetlík, Luděk Novák, Eva Petrová, Ludmila Vachtová, Bohumír Mráz, Dušan Šindelář, Jiří Padrta, Václav Zykmond a Jindřich Chalupecký.

Šéfredaktorem *Výtvarné práce* se stal od února 1965 Jiří Šetlík (do té doby pracující v Národní galerii). Jeho úkol, který vzešel z diskusí předsednictva a delegátů Svazu na II. Sjezdu, byl zdánlivě jednoduchý a z dnešního pohledu zcela oprávněný, přesto zřejmě relativně náročný a zejména nákladný: vytvořit z *Výtvarné práce* časopis, který bude sledovat aktuální dění a reflektovat vše, co výtvarníky a teoretiky sdružené ve Svazu zajímá anebo by zajímat mohlo. Jiří Padrta se pohyboval v kulturní žurnalistice již dlouho – ve *Výtvarné práci* byl již od roku 1953, kdy dokončil svá studia na Pedagogické fakultě, v redakci jej doplnil Zdenek Felix, který obratně psal o soudobém dění, vyhledával všechny možnosti jezdit do zahraničí a vytvářet sítě kontaktů. Oba redaktori také společně kromě časopisu formovali

výtvarnou scénu několika výstavami, které se staly zásadními (zejména *Obraz a písmo*, 1966 v Jihlavě a Kolíně, anebo *Konstruktivní tendence*, 1967 Frankfurt nad Mohanem).³⁰⁴

Ona požadovaná „aktuálnost“ spočívala především v dohánění deficitu pocítovaného mladší a střední generací umělců i teoretiků a kritiků, že na Západě se děje něco zajímavého. Informování o dění v zahraničí tak ve *Výtvarné práci* v ročnících 1965 a zejména 1966 zcela dominovalo. Redakce dokonce využila kontakty navázané skrze AICA a získala občasné přispěvatele. Jindy šlo o překlady anebo zkrácené články ze zahraničního tisku (často francouzských magazínů *Lettre francoise*, *Cimaise* – o což se staral zejména Padrta, Felix pak přispíval tématy spíše německojazyčné oblasti – Západní i Východní Německo, Švýcarsko). Témata byla skutečně aktuální, i dnes je zajímavé si v časopise *Výtvarná práce* z těchto let číst, a vůbec nevadí, že aktualita pominula. Zdenek Felix zpětně popsal práci v redakci jako „velmi kolegiální“, hlavní charakteristikou pak pro něj zůstal obraz konfrontací: „Diskutovalo se o všem“, vzpomíná.³⁰⁵ Stále častěji se tak objevovaly formáty diskuse (např. „O Trase a UB 12“, VP 1964/11+12) případně více recenzí k téže výstavě (*Mladí a nejmladší*, Chalupecký a L. Novák, VP 1965/5), což byl formát, který se příliš neosvědčil a brzy od něj bylo upuštěno, jednak pro nákladnost vzhledem k výslednému účinku a jednak zřejmě pro nedostatek kvalitních příspěvků, respektive ochotných autorů a autorek. *Výtvarná práce* se tak stala skutečně kulturněkritickým periodikem. Stále se však vyhýbala jakýmkoliv politickým tématům – výjimkou byla několikadílná diskuse o ekonomice a zdanění výtvarné práce, respektive o otázce trhu s uměním a daních pro tvůrce.³⁰⁶ *Výtvarná práce* se stále věnovala především umění, designu a architektuře (častým autorem byl František Stránský), od roku 1967 se pak skutečně začaly častěji objevovat texty o filmu (autorem byl Bohuslav Blažek) či scénografii (především Laterna magika a polyekranové scénografie Františka Trösteru).

³⁰⁴ Svobodová, „Rozhovor se Zdenkem Felixem“, s. 172.

³⁰⁵ *Ibid.*, s. 168.

³⁰⁶ Diskuse se účastnili zejména Radoval Selucký a Jan Kotík, např. Radoval Selucký, „K problému ekonomické hodnoty díla“, *Výtvarná práce*, roč. XIII, 1965/8, 1+3; Selucký, „Ještě k ekonomice a umění“, *Výtvarná práce*, roč. XIV, 1966/7; Jan Kotík, „Umění a ekonomie“, *Výtvarná práce* roč. XIII, 1965/16, s. 1, 8–9.

Novinkou, která se objevuje od roku 1965 častěji v obou časopisech je také formát rozhovoru, ačkoliv často spíše formou ankety. Například série „Hovory“ Alexeje Kusáka, který představoval různé umělce (muže): Jiřího Balcara, Jana Koblasu, Mikuláše Medka, ale také například Wolfa Vostella (VP 1966/21) anebo méně známé jako Vladimíra Tesaře, Jiřího Tichého či Miroslava Netíka, skrze sadu jen lehce variovaných otázek.

Prostor dostávaly například také reflexe zahraničních výstav, které představovaly československé umění, což ukazuje na reprezentační funkci časopisu. Sešly se tak recenze (často spíš jejich úryvky) přeložené z francouzštiny reflektující výstavu *Paris – Prague* (VU 1966/9), která proběhla v létě roku 1966 v Musée national d'Art Moderne a ukazovala společně francouzskou sbírku Národní galerie v Praze a dobová díla československých autorů moderny dvacátých a počátku třicátých let. V tutéž dobu probíhala v berlínské Akademie der Künste Chalupěckým připravená výstava *Tschechoslowakische Kunst der Gegenwart*, jejíž pochvalné reflexe byly přetištěny ve *Výtvarné práci* (VP 1966/23). Tam bylo možné naopak vidět výběr soudobých uměleckých děl autorů, které měl Chalupěcký mezi svými oblíbenými: od Lhotáka, Chlupáče, Koláře až po Malicha, Demartiniho a Kmentovou. Zahraniční kritikové byli k výstavě velmi vstřícní, roli v tom mohla hrát jistě i určitá exotika umění za železnou oponou, zároveň je zřejmé, že do češtiny byly přeloženy pouze ty kladné reflexe.

Výrazným, ač na první pohled možná nikoliv podstatným, rozdílem také byl fakt, že se ve *Výtvarné práci* již nedostávalo prostoru prohlášením Svazu na titulní stránce, ale až na dvoustraně předposlední, kde bývala též tiráž. Zato se tu objevovaly pravidelně jednou za měsíc až dva zkrácené podoby zápisu z jednání Předsednictva SČSVU – tedy nikoliv pouze nařízení a ideologické proklamace představitelů ÚV KSČ, ale krátký přehled o řešených tématech, která se týkala všech členů Svazu. Je nutné dodat, že se jedná o detail naopak podstatný, protože ukazuje, jaký vztah chtělo vedení Svazu budovat ke své členské základně. Zároveň tak činilo *Výtvarnou práci* důležitým informačním kanálem, protože přístup k informacím znamená moc. A změnilo se také chápání moci a role médií v pozdních šedesátých letech: směrem k otevřenosti, mnohohlasé diskusi, která však stále ještě měla mít jasnou hierarchii zodpovědnosti, práv i povinností.

Počátkem roku 1967 podal Jiří Šetlík předsednictvu SČSVU zprávu o fungování redakce *Výtvarné práce* a Ladislav Novák pak informace o fungování *Výtvarného umění*.³⁰⁷ Důvodem pro revizi byla zejména finanční situace, kterou probírala jako jeden z hlavních bodů Celostátní konference SČSVU na konci roku 1966. Jednalo se o konferenci „mezi sjezdy“, která měla hodnotit plnění závazků a případně upravit směřování, neměla ale exekutivní funkci, pouze měla kontrolovat plnění úkolů. Časopisy *Výtvarné umění* a *Výtvarná práce* (ta zejména) totiž byly v rekordní ztrátě zvící dnes těžko uvěřitelných 725 000 Kčs.³⁰⁸

Šetlík popsal situaci *Výtvarné práce* v letech 1965–1967 takto:

„Shrnujeme pouze základní konstatování, jehož si je redakce vědoma: že je totiž časopis v určité krajní situaci, která si žádá konkrétního a patrně zásadního řešení.

Za tři uplynulá léta se redakci podařilo dosáhnout pravidelné periodicity, uvést pořádek do struktury listu, rozšířit okruh příspěvateľů a snad i zkvalitnit některé příspěvky a rubriky. To vše při minimálním zajištění pracovními silami a finančními náklady a s minimálně vybavenou administrací. Současně ale zůstává skutečností, že za patnáct let své existence nezměnil časopis podstatně svou koncepci a poslání. Obojí je vázáno na omezený okruh osmi tisíc čtenářů, s víceméně odbornými zájmy a na Svaz čs. výtvarných umělců, jehož členové ho po léta považují jaksí za svůj stavovský časopis.“³⁰⁹

Šetlík zde jasně formuluje přednosti i nevýhody daného nastavení. Chápal, že to, co je jistou ochranou – minimálně finanční, protože veškeré náklady hradil Svaz a za výše zmíněný obří schodek tak ve výsledku nemusel nikdo nést zodpovědnost –, bylo zároveň vnímáno jako omezení.

Východiskem mělo být přebudování na tzv. „časopis magazínového typu“, tedy takový, jaký znali naši kritici ze zahraničí, případně jaký představoval *Kulturný život* (časopis slovenského svazu spisovatelů), tj. orientovaný na aktuální dění,

³⁰⁷ AHMP, f. SČVU, k. 11, *Rozbor časopisů Svazu a Nakladatelství ČSVU, nedat., leden 1967.*

³⁰⁸ AHMP, f. SČVU, k. 11, *Rozbor časopisů a nakladatelství ČSVU, nedat., leden 1967*; Částka 725 000 Kčs odpovídá cca dnešním 9 miliónům korun českých, viz: <https://www.penize.cz/kalkulacky/znehodnoceni-koruny-inflace?#inflace> (cit. 29. 11. 2021).

³⁰⁹ AHMP, f. SČVU, k. 11, *Rozbor časopisů Svazu a Nakladatelství ČSVU, nedat., leden 1967.*

s přesahem do všech dalších kulturních oblastí, včetně poměrného zastoupení informací o filmu, divadlu, literatuře a zejména beletrii, sledování společenských událostí i hudby. Šetlík ostatně dále informuje, že v tomto ohledu již podnikli kroky a redakce domlouvá další přispěvatele z jiných kulturních oborů. Aspoň částečně barevné obrázky na kvalitním papíře vázaném do sešitů (nikoliv v novinovém formátu). Dále navrhuje zaměřit se na odběratele, s tím že by bylo snad možné domluvit s Klubem přátel výtvarného umění, aby jeho členové odebírali *Výtvarnou práci* povinně (platili by ji spolu s členstvím). Další možností by byla „fúze s věstníkem *Panorama*, při zachování inzertních zájmů ČFVU“.

Zprávu o fungování redakce podal i tým *Výtvarného umění*. Luděk Novák v něm za redakci, kterou však reálně i formálně v té době vedl už Miroslav Lamač, zhodnotil, co se podle něj podařilo, představil výčet textů předchozích dvou ročníků a nastínil vývoj. Zmínil například, že ročenku s překlady zahraničních teoretických textů, již slíbili realizovat na Sjezdu 1964, mělo nakonec mít na starosti nakladatelství Odeon. Tedy původně Státní nakladatelství krásné literatury (SNKL), jež se roku 1966 přejmenovalo na Odeon v rámci trendu navazování na slavné předchůdce prvorepublikové levicové avantgardy, v tomto případě odkazy na Karla Teigeho, který byl postupně rehabilitován, např. i vydáním souborných spisů ve trojdílném sborníku).³¹⁰ Odeon se však soustředil především na překlady beletrie a nabídka vydávat bulletin zahraniční teorie umění jim zřejmě nepřišla úplně lákavá, a tak Odeon „v poslední chvíli od návrhu upustil“.³¹¹

Ohledně finanční situace časopisu pak Novák popisuje především vlastní angažmá jakožto „externího šéfredaktora“, protože, jak píše: „Komise pro tisk navrhla mne šéfredaktorem časopisu, bez konzultace se mnou.“ Vzhledem ke svému vytížení a nemoci se nemůže věnovat práci naplno, a tak navrhuje, že je možné mu snížit honorář, či dokonce je ochoten pracovat zadarmo, protože prý chápe složitou finanční situaci Svazu. Při srovnání této zvláštní výpovědi s tirážemi samotných časopisů zjistíme, že Novák je byl uveden v této době jako „předseda redakční rady“, nikoliv jako výkonný šéfredaktor. Tím byl i v tirážích Miroslav Lamač. Novák zároveň komentuje roli redakční rady, již chápe jako důležitý kolektivní řídicí orgán,

³¹⁰ Pavel Janoušek a kol., *Dějiny české literatury 1945–1989. III. 1958–1969*, s. 58 + 62; Srov. Miloš Aulický – Zbyněk Aulický – Olga Hilmerová (eds.), *Karel Teige I, II, III*, Praha: Čs. spisovatel, 1966.

³¹¹ AHMP, f. SČVU, k. 11, *Rozbor časopisů a nakladatelství ČSVU, nedat., 1967*.

v jehož rámci dochází k „lektorování textů“. Novák tím odkazuje na fakt, že za obsah časopisů zodpovídal zřizovatel, tedy Svaz, proto byly oblíbeným řešením dělené zodpovědnosti různé komise a rady (ať už u galerií, nebo u časopisů), které měly skrze kolektivní rozhodování roztržít případný hněv ÚV KSČ. Nicméně žádné zápisy ze schůzí takové redakční rady jsem nenašla a je tedy nemožné jejich fungování rekonstruovat.

Předsednictvo svazu následně (po delší diskusi) schválilo tyto zprávy a též opatření. *Výtvarná práce* má prozatím zůstat v podobě, jaká je, akorát je na místě rozšířit záběr i o další oblasti (film, divadlo...). Zároveň pak oba časopisy mají zavést inzerci, již by bylo možno sanovat některé náklady. Jak ovšem v předchozích diskusích poznamenal sekretář svazu Slovák, reálný zisk by byl dost malý, protože je nutné zároveň platit administraci inzerce.³¹² Ve skutečnosti však inzerce zavedena již nikdy nebyla, důvody, proč se to nestalo, však neznáme a lze tak pouze hádat. Mezi nimi může být nízká lukrativnost časopisů dost úzce profilovaných, nevýhodnost celkové finanční bilance anebo prostě fakt, že se jednalo o další úkol pro redakce, které už tak bojovaly s nedostatkem, nikoliv přebytkem energie a personálního zajištění.

Souběh několika problémů dohromady nicméně časopisy – zejména *Výtvarnou práci* – provázel i nadále. Již 2. ledna 1967 ohlásil Jiří Šetlík v dopise předsednictvu, že na konci roku skončí v pozici šéfredaktora, protože prý je dobré po třech letech vystřídat vedení.³¹³ Je pravděpodobné, že jej vyčerpával rychlý běh redakce, protože *Výtvarná práce* vycházela ve čtrnáctidenním rytmu, a jelikož dohnala zpoždění, byla publikace pravidelná, v podstatě bez dvojčísel. K tomu se navíc přidaly stále přetrvávající problémy s Tiskárnou Rudého práva, která „pro naprosté přetížení“ odmítla *Výtvarnou práci* nadále tisknout, a dlouhotrvající potíže s remitendou u Pražské novinové služby.³¹⁴ Možným řešením měl být podle zápisů z jednání Předsednictva svazu s redaktory časopisů a zástupci Nakladatelství ČSVU také formát „tiskového koncernu“, k realizaci však nikdy nedošlo, ačkoliv se ČFVU dokonce pokusil zajistit tiskárnu.³¹⁵ Jednání byla nejintenzivnější v letech 1967 a

³¹² AHMP, f. SČVU, k. 10, *Porada s redaktory časopisů, říjen 1965*.

³¹³ AHMP, f. SČVU, k. 11, „*Vážení soudruzi*“. *Dopis Jiřího Šetlíka presidiu SČSVU ze dne 2. 1. 1967*.

³¹⁴ AHMP, f. SČVU, k. 12, *Zápis z 28. schůze předsednictva SČSVU, ze dne 28. 9. 1967*.

³¹⁵ Tiskárnu vlastnil formálně Český fond výtvarných umění, nikoliv Svaz, tiskový koncern měl být společný: AHMP, f. SČVU, k. 11, *Zápis ze schůze předsednictva SČSVU, zde dne 4. 5. 1967*.

1968, kdy se vážně diskutovalo, zda by tento tiskový podnik měl být pod vedením Fondu anebo Svazu anebo obou společně a zda by měl být spíše družstvem, anebo akciovou společností s podíly obou subjektů.

Stejně tak vázlo také řešení obsazení pozice šéfredaktora *Výtvarné práce*, které musela sama redakce několikrát urgovat, ačkoliv Šetlík dal své rozhodnutí na vědomí Předsednictvu s dostatečným předstihem. Padaly například názory, že by se měl časopisu ujmout profesionální tým novinářů – ideálně pod vedením Karla Dvořáka z *Literárních novin*.³¹⁶ Nakonec až v polovině prosince 1967 bylo rozhodnuto, že šéfredaktorskou pozici převezme Miroslav Klivar, který v té době opustil pozici v Ideologickém oddělení ÚV KSČ. Jeho jmenování tak lze chápat jako jistou formu „poděkování“ ústředního výboru SČSVU za to, že Klivar nečinil problémy například ve věcech cenzury, protože měl právě jako zástupce svazu v Ideologickém oddělení na starosti konzultaci sporných momentů ve svazovém tisku. Zároveň byl relativně častým přispěvatelem *Výtvarné práce* v podstatě celá šedesátá léta (věnoval se kybernetice, psychologii v umění a dalším vysoce aktuálním tématům). Nenašla jsem informace o žádném případě postihu za problematické texty, v důsledku zásahu cenzorky z Hlavní správy tiskového dohledu, které Klivar posvětil. Otázkou totiž zůstává, proč na místo šéfredaktora nebyl jmenován rovnou Jiří Padrta, který se jím stal, akorát až na začátku roku 1970, tedy v době, která byla víc než nejistá. Můžeme nicméně konstatovat, že agenda a provoz časopisů v letech 1965 až 1968 vyplňovaly relativně velkou část jednání předsednictva a často i diskuse zasedání ÚV SČSVU.

III/1.6_Začátek konce a konec

Miroslav Klivar do redakce přivedl Milenu (Bohumilu) Lamarovou, která se zde věnovala výhradně užitému umění a designu a ve *Výtvarné práci* ostatně publikovala nepravidelně už od poloviny šedesátých let. Již v létě roku 1968 ale odjela Lamarová do Velké Británie na stipendijní pobyt, který posléze prodloužila studiem londýnské Royal College of Arts³¹⁷ a odkud posílala články do své rubriky „Trh marnosti“,

³¹⁶ AHMP, f. SČVU, k. 12, *Zápis ze 24. schůze předsednictva SČSVU, ze dne 16. 11. 1967.*

³¹⁷ Milena Lamarová, medailonek in: Lada Hubatová-Vacková – Martina Pachmanová – Pavla Pečínková (eds.), *Věci a slova, Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–*

případně recenze zahraničních knih. Recenzovala také například *Kde budeme žít zítra* Michela Ragona (orig. 1963, česky vyšlo 1967), kde se vyznává z nedůvěry v dokonalé fungování technicky založené civilizace a skepse k tomu, že futuristicky popsany svět zítřka by byl dobrým místem pro život.³¹⁸ Fyzicky však v redakci zřejmě pravidelně nemohla být přítomná, Klivar proto musel znovu řešit personální zajištění, mimo jiné i proto, že druhý ze stálých redaktorů, Zdenek Felix, odjel na podzim roku 1968 na několikaměsíční pobyt v Západním Německu (Norimberk a poté Düsseldorf) a počátkem roku 1969 získal stipendium ve Švýcarsku. Sám Felix to zpětně komentoval tak, že „od jara, kdy (...) ve Švýcarsku získal stipendium u Haralda Szeemanna a stal se asistentem Kunsthalle v Bernu, kontakty s *Výtvarnou prací* ustaly“.³¹⁹ Klivar proto na přechodnou dobu (původně doufal, že jen do 1. 7. 1969, kdy se oba redaktori měli vrátit) přibral do redakce Vladimíra Burdu a na doporučení Jiřího Padrty ještě také Ivana Jirouse, vedle nich pak ale interně pracoval v redakci Karel Hetteš (jako záskok za Lamarovou).³²⁰

Už na první schůzi po svém nástupu v lednu 1968 představil Klivar novou koncepci časopisu, která stavěla především na využití možnosti plurality názorů – a to až do takové (absurdní) míry, kdy na jednu výstavu mělo psát recenze hned několik kritiků. V jiné podobě pak dostalo několik autorek či autorů možnost vybrat a zrecenzovat různé výstavy, s důrazem na osobní pohled. Tím mělo být získáno „více názorů“, které se občas potkávaly a jindy rozcházely. Dále chtěl Klivar ušetřit apanáž na slovenskou externí redaktorku (v této době jí byla Zita Kostrová) s tím, že „[r]ecenze slovenských výstav a opatrování slovenského materiálu bude zajišťovat redakce tak, že bude nejméně jednou týdně zajíždět na Slovensko“.³²¹ Kromě toho chtěl klást důraz na „domácí i zahraniční zpravodajství jako v Lit. novinách“, recenze užitého umění a architektury (což byly sporné momenty, protože existoval časopis *Čs. architekt*, a dokonce svazový *Tvar*, který se soustředil výhradně na průmyslové a užité umění).

1970, Praha: UMPRUM 2014, s. 532; Kamila Huptychová, *Milena Lamarová a její přínos české teorii designu* [diplomová práce], UMPRUM, obhájeno 2020, s. 13.

³¹⁸ Milena Lamarová, „Ragonovo Kde budeme žít zítra“, *Výtvarná práce* roč. XVI, 1968/2, s. 10.

³¹⁹ Svobodová, „Rozhovor se Zdenkem Felixem“, s. 174.

³²⁰ AHMP, f. SČVU, k. 12, *Zápis z jednání předsednictva SČSVU ze dne 9. 1. 1969.*

³²¹ AHMP, f. SČVU, k. 12, *Zápis z jednání tiskové komise 8. 1. 1968.*

Od počátku roku 1968 však muselo začít předsednictvo Svazu diskutovat o jiných problémech, zejména o federalizaci a novém uspořádání, a na časopisy už nezbývala energie. V rámci otázky o roli tisku a svazových médií to znamenalo především odsunutí problému *Výtvarné práce* na vedlejší kolej a prodlužování nestabilní situace. Což, vzhledem k předchozímu vývoji, kdy naopak členové a členky předsednictva o záležitostech časopisů živě diskutovali a probírali možnosti restrukturalizace časopisů, nebylo ideální a situace se komplikovala. V dubnu až květnu 1969 se předmětem diskusí na schůzích Předsednictva SČSVU stalo formulování vlastního Akčního programu a po jeho schválení před prázdninami roku 1968 se většina předsednictva rozprchla na dovolené.

Událostí, která se produkce a fungování časopisů dotkla výrazně, byla okupace Prahy, respektive obsazení budovy Mánesa. Právě zde totiž sídlily redakce a měly zde uložené všechny rukopisy, doklady a samozřejmě tu sídlil i sekretariát celého Svazu. Na schůzi 27. 8. 1968 byli sice všichni ubezpečeni, že pracovníci sekretariátu kanceláře zamkli a poté opustili prostory, nicméně obavy zcela rozptýleny nebyly.³²² Redakce se pak do svých kanceláří nedostaly asi měsíc, což – podle slov Jiřího Padrtý – mělo samozřejmě za následek přerušení vydávání a vzhledem k všeobecnému chaosu v rámci institucí a povolení k tisku vznikl následný několikaměsíční skluz. Ten měl být dorovnán skrze dvojčísla.³²³

Už 9. 9. 1968 však přišly „Pokyny pro tisk, rozhlas a televizi č.1“, tedy oficiální materiál vydaný Úřadem pro tisk a informace (ÚTIS), nástupce cenzurního úřadu Hlavní správy tiskového dohledu.³²⁴ Ta byla rozpuštěna zákonem projednaným v dubnu a schváleným na konci června, který rušil cenzuru. Její obnovení následovalo jen pár dní po „Pokynech“, 13. 9. 1968. První várka nařízení logicky směřovala k pojmenování srpnových událostí, jež se nesměly používat pojmy „okupant a okupace“, dále „nepublikovat nic, co by vyznělo jako kritika vůči Sovětskému svazu, PLR, NDR, BLR, MLR a komunistických stran v těchto zemích“, respektovat státní tajemství, včetně zahraničně-politické příslušnosti k Varšavské smlouvě a zejména „důkladně ověřovat informace týkající se jednotlivých osob,

³²² AHMP, f. SČVU, k. 12, *Zápis ze schůze předsednictva SČSVU, ze dne 27. 8. 1968.*

³²³ AHMP, f. SČVU, k. 12, *Zápis ze schůze předsednictva SČSVU, ze dne 12. 9. 1968.*

³²⁴ AHMP, f. SČVU, k. 12, *Pokyny pro tisk, rozhlas a televizi č. 1 a 2, ze dne 9. 9. 1968.*

zásobování atd.“³²⁵ Sídla ostatních tvůrčích svazů byla obsazena, respektive uzavřena, až 23. 8. 1968, a jejich vedení mělo tedy více času na vyklizení, kdežto výtvarníci doplatili na sídlo v krásné budově (jež navíc již dlouho, podle občasných poznámek na schůzích předsednictva, potřebovala pořádnou rekonstrukci), jejíž poloha na nábreží se ukázala být strategická. Kvůli tomu nemohli vydávat oficiálně nic a překročení pokynů ze strany časopisů tak nehrozilo. Ze záznamů jednání užšího Předsednictva SČSVU je zřejmé, že po prvotním překvapení a strachu se dostavila touha uplatnit svoje právo na budovu, zodpovědnost vůči rozdělané práci, a ještě nejméně do konce roku 1968 trvala spíše bojovná nálada. Padrta v polovině září deklaroval, že „redakce hodlá nadále sledovat lednový kulturně-politický kurs a důsledně trvat na principech svobodné tvorby a výměny osobních názorů na současné české a slovenské umění“.³²⁶

Padrta na schůzce v polovině září navíc informoval o problémech s tiskárnou, protože všechny byly zřejmě rychle obsazeny. Pořizování vlastní tiskárny v ten okamžik nebylo možné, takže všechny síly byly teď napnuty na vyjednávání dalších možností zajištění tisku.³²⁷ Také personální situace nebyla jednoduchá, protože polovina redakce *Výtvarné práce* byla dlouhodobě v zahraničí (Lamarová, Felix). Ostatně tento problém mělo i samotné Předsednictvo svazu, emigrovali Kotík, Smetana, Rada, mimo vedení Svazu pak jmenujme občasnou přispěvatelku *Výtvarné práce* Vlastu Čihákovou Noshiro, která byla dlouhodobě v Japonsku.

Šéfredaktor *Výtvarné práce*, Miroslav Klivar podal na počátku ledna 1969 Předsednictvu svazu zprávu o stavu časopisu.³²⁸ Vysvětluje v ní, že Tiskárny Rudého práva vypověděly od ledna smlouvy všem šedesáti externím časopisům a hlavním úkolem je tedy teď najít novou tiskárnu, ačkoli „se podařilo zajistit další vycházení *Výtvarné práce* v téže tiskárně“.³²⁹ Dále informoval o personáliích a představil zde i novou koncepci časopisu. Fakt, že Klivar vzal novou situaci jako příležitost ke změně nastavení časopisu, vypovídá o sebevědomí, které měl, a důvěře ve (reformní)

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ AHMP, f. SČVU, k. 12, Zápis ze schůze předsednictva SČSVU, ze dne 12. 9. 1968.

³²⁷ AHMP, f. SČVU, k. 12, Zápis ze schůze předsednictva SČSVU ze dne 30. 10. 1968.

³²⁸ AHMP, f. SČVU, k. 12, Zpráva pro předsednictvo, 9. 1. 1969.

³²⁹ *Ibid.*

stranické vedení. Zároveň však i o náladě, která v té době ve Svazu převládala: Snaha změnit spolu s nejistou situací to, co dosud stagnovalo.

Nově se Klivar chtěl zaměřit na tematicky orientovaná čísla, kde by jednotlivé články aspoň volně navazovaly na ústřední téma a číslo by mělo svého „garanta z řad pracovníků redakce“: jmenoval přitom vztah literatury a umění, realizace v architektuře, připravované číslo o proměnách erotiky anebo „vztah umění a kosmických letů“. Slíbil také obnovení rubriky „Pohledy do ateliéru“, kdy se jedná o kratičký představující text a několik fotografií aktuálních prací daného umělce či umělkyně. Dobrou zprávou byl jistě nárůst počtu odběratelů „zejména v kruzích spisovatelů a divadelních umělců“. Ekonomické aspekty časopisu pak chce Klivar sledovat průběžně po čtvrtletích.

Zlom v uvědomění si jisté trvanlivosti aktuálního stavu, respektive nutnosti rychle se zorientovat a začít nastavovat procesy znovu a jinak, adekvátně dané situaci rychlého „tuhnutí“ liberálně nastaveného programu reformistů, nastal s výměnou na postu generálního tajemníka ÚV KSČ, tedy s odchodem Alexandra Dubčeka v dubnu roku 1969. Koncem dubna probíhal také IV. celostátní sjezd Svazu československých výtvarných umělců, který následoval po sjezdech českého a slovenského Svazu. Právě to byl důvod, proč se Sjezd odehrál až čtyři a půl roku od toho předchozího. Předmětem diskusí na zasedání bylo především schvalování všech podstatných dokumentů (stanovy, složení komisí atp.). Podle zápisu nebyly časopisy na programu nějak významnou položkou diskuse. Luděk Novák zde všechny přítomné nicméně varoval, aby nový ústřední výbor dával dobrý pozor na výdaje časopisů a zejména náklady za tisk. Zároveň informuje, že až do té doby – tedy 24. 4. 1969 – nevyšlo zatím žádné číslo z daného ročníku svazových časopisů a zpoždění tak bude složité dohnat.

K tématu krize časopisu *Výtvarná práce* se Ústřední výbor Svazu vrátil v létě 1969. Novou koncepci zde představuje již nový šéfredaktor Jiří Padrta, oficiálně je nicméně v tiráži v této pozici zapsán až od nového ročníku 1970. Na schůzi předsednictva popsal peripetie s tiskárnou, která podle něj, ač dostala podklady včas, vytiskla do počátku července pouze čtyři čísla *Výtvarné práce*.

„Jsme tedy bez tiskárny a bez naděje sehnat nějakou výrobní kapacitu. Situace vypadá tak, že předsednictvo Svazu spolu s redakcí a nakladatelstvím

Obelisk stáli před problémem buď časopis zrušit, anebo se jej pokusit přebudovat na jinou koncepci. Na minulé schůzi předsednictva se přijala koncepce, která není tak docela nová. Uvažovalo se o ní již delší dobu. Nakladatelství Obelisk projevilo ochotu účastnit se přebudování našeho časopisu do zcela nové polohy. Bude se tedy od ledna 1970 vydávat místo Výtvarné práce nový časopis populárně-vědeckého zaměření, který by se zabýval otázkami životního slohu a vycházel by v nákladu 30 000 výtisků, o 32–48 stranách. Tištěn by byl ofsetem a měl by poněkud lepší technické i personální zajištění, než měla Výtvarná práce.³³⁰

Představou předsednictva Svazu bylo, aby do časopisu nastoupili profesionální novináři, kteří by se zároveň starali i o propagaci a vše kolem. Jako šéfredaktora navrhlo vedení Svazu soudruha Aloise Svobodu. Ten býval redaktorem *Mladého světa* a později kulturně orientovaného časopisu *Politika*, který se oddělil v roce 1968 od *Kulturní tvorby* a vycházel dvakrát ročně, celkem však vyšly pouze dva ročníky. Díky tomu, že se o změně jednalo na schůzi ústředního výboru Svazu, máme zachovaný i záznam následné diskuse. Námitky z pléna ÚV SČSVU směřovaly především k překvapivému záměru trojnásobného nákladu, než jaký měl časopis vydávaný Svazem československých výtvarných umělců dosud. To lze přičítat úvahám vycházejícím z aktuální situace, kdy byly zrušeny *Literární noviny*, *Literární listy* (později *Listy*), *Tvář*, *Plamen*, *Sešity pro mladou literaturu* (později jako *Sešity pro literaturu a diskusi*) a mnoho dalších kulturních časopisů, které se ukázaly jako příliš kritické a novému vedení Komunistické strany Československa se zdály nebezpečné. To na druhé straně však vedlo k uvolnění kapacit některých tiskáren, což dovolilo redakci *Výtvarné práce* doufat v navázání nových smluv.

Předsednictvo SČSVU si nakonec nechalo ještě vypracovat podrobnější návrh od Jiřího Padrty a ten jej představil na schůzi ÚV SČSVU v polovině října 1969. Nový časopis se měl jmenovat *Styl* a měl být „věnovaný celé šíři problémů současné výtvarné kultury a určený širokému okruhu čtenářů“, mělo se jednat o

„čtrnáctideník magazínového typu o 32 stranách / z toho 16 stran tištěných barevným ofsetem a 16 černobílým hlubotiskem/, celkový náklad cca 30 000 výtisků, výše celkových ročních finančních nákladů /zahrnujících výrobu,

³³⁰ AHMP, f. SČVU, k. 21, *Zápis ze schůze Ústředního výboru SČSVU 10. července 1969, Jiří Padrt*.

honoráře, platy zhruba osmičlenné redakce včetně dalších položek/ by byla cca 4,5 miliónu Kč.“³³¹

Styl měl začít vycházet od ledna, ačkoliv již v tu chvíli panovaly obavy, že přípravy budou trvat déle, navíc zde bylo značné finanční riziko, že tak vysoké náklady – jež si měl Svaz dělit s nakladatelstvím Obelisk – nebude reálně zaplatit. Zejména proto, že počet odběratelů nového časopisu, jak opakovaně zaznívalo bude narůstat teprve postupně. Bylo proto nakonec rozhodnuto, že ještě rok nebo dva bude vycházet *Výtvarná práce* v koncepci jako dosud s tím, že je zároveň výhled na přetvoření do zmíněného časopisu magazínového typu. Do té doby ale měla redakce – v novém složení Padrta, Ludmila Vachtová a Vladimír Karfík – za úkol „zpopularizování a zkvalitnění obsahu“.³³²

Konec příběhu svazových výtvarných časopisů už není zaznamenán v usneseních ze schůzí ÚV SČSVU napřímo. V prosinci roku 1969 přišla na předsednictvo Svazu informace, že Ministerstvo kultury od nového roku pozastavuje financování starých tvůrčích svazů, nadále měly být financovány pouze svazy nově registrované. Tímto jednoduchým, ale funkčním nástrojem tak stát a komunistická strana donutily svazy k tzv. konsolidaci, a ačkoliv k finálnímu zákazu aktivity ještě vedlo několik jednání s kompromisy, celkem se tomu již nedalo zabránit.³³³ Anti-reformistickou (v té době ještě není možné mluvit o „normalizaci“, respektive tento termín se používal v jiném významu) politiku prosazujícím a stále posilujícím křídlu KSČ se nepodařilo již zabránit v nastolení nových pravidel a kontrola tvůrčích svazů byla, spolu s kontrolou tisku, prioritou. Otázka, jak se podařilo financovat vycházení obou časopisů onen poslední rok, respektive rok a čtvrt v případě *Výtvarné práce*, možná není tak složitá a záhadná, jak se může zdát. Z části se totiž jednalo o čísla již v podstatě připravená, jež však vlivem zpoždění přišla do tisku až pozdě, z části byly využity poslední finanční rezervy a zbytek (zřejmě ne malý) šel do dluhu, který po sobě Svaz zanechal v enormní výši.³³⁴

³³¹ *Ibid.*; připomeňme, že celkový příspěvek Ministerstva kultury na Svaz činil v roce 1968 asi 5,2 miliónů Kč, bylo tedy zhora nereálné, aby byt' polovinu dával Svaz pouze na časopis.

³³² AHMP, f. SČVU, k. 21, *Zápis ze schůze Ústředního výboru SČSVU 10. července 1969 – Zpráva o stavu příprav vydavatelské změny časopisu Výtvarná práce, nedat.*

³³³ Mervart, *Kultura v karanténě*, s. 114.

³³⁴ AHMP, f. SČVU, k. 21, *Zápis ze schůze ÚV SČVU, ze dne 2. 4. 1970.*

Pokud se podíváme na obsah časopisů v posledních dvou ročnících, tedy v počátečních fázích konsolidace, změna není tak velká. Problémy s tiskárnou a papírem se projevují a redakce *Výtvarné práce* to čtenářům a čtenářkám v polovině roku 1969 přiznala a slíbila nový časopis od počátku roku následujícího. Stále se však setkáváme s relativně velkým množstvím textů o zahraničních výstavách anebo od zahraničních autorů.

Druhou polovinu ročníku 1968 provází *Výtvarnou prací* například dlouhý a podrobný text Vladimíra Burdy „Přerušený sen Závěše Kalandry“. Jedná se o první a velmi podrobný pokus rehabilitovat osobnost levicového spisovatele odsouzeného ve vykonstruovaném procesu spolu s Miladou Horákovou. Tento jedinečný počin byl rozdělen na čtyři díly a vycházel postupně.³³⁵

Vladimír Burda ostatně v posledních ročnících, kdy byl součástí redakce *Výtvarné práce*, výrazně přispíval k obsahu časopisu. Jeho texty jsou živé, často dobře pointované a trefují se do zajímavých aktuálních témat. Pozornost jistě zaslouží jeho polemika s dosavadním pochopením a popsáním „happeningů a events“ od Jindřicha Chalupického. Ve dvojdielném textu „Happening ve smyčce“ a „Exil & utopie“ (15 a 18/1968) vysvětluje živou formou – plnou historek z pobytu členů skupiny Fluxus v Praze – jak tento aktuální trend v umění chápal on, jakožto člen mladší generace, a polemizuje tu s Chalupického textem „Experimentální umění, happeningy, events, dekoláže“ (VP 1966/9). Vzápětí si vysloužil kritickou odpověď členů skupiny Aktual, podepsanou Robertem Wittmannem (VP 22-23/1968). Vyčítá Burdovi, nepochopení principů distance členů skupiny Aktual od „vysokého umění“, zároveň se vymezuje vůči srovnání s Eugenem Brikciusem (jemuž se Burda v úvodním článku také věnoval jako druhému z příkladů „pražských happeningů“). Wittmannova reakce je však velmi toporně argumentovaná, opravuje většinou detaily, jež nebyly podstatné pro Burdovu argumentaci a pro kritiku asi i těžko dostupné. Z odpovědi je cítit především pocit zneuznání a fakt, že Aktual bral svou tvorbu vlastně velmi vážně, ačkoliv tvrdí opak. O několik měsíců později (VP 5-6/1969) odpověděl Wittmannovi a Aktualům, ale trochu i Burdovi, Eugen Brikcius. Čtenáři a čtenářky *Výtvarné práce* tak dostali v Burdových textech – sice ne zcela

³³⁵ Vladimír Burda, „Přerušený sen Závěše Kalandry“, *Výtvarná práce*, roč. XVI, 1968/18, 19, 20–21, 22–23.

přesné v detailech, nicméně velmi zajímavé a živě podané – informace o nejsoučasnejších tendencích v performativním umění. Odpovědi proti tomu byly určeny pouze těm, kteří se již některého z happeningů zúčastnili, anebo alespoň znali jiné akce některého z autorů.

Z požadavku na aktualitu se snažila *Výtvarná práce* neustoupit, dokud to jen šlo. Nicméně tiskové dodací lhůty se protahovaly, a tak i včasné získané texty působily po třech měsících asi trochu unaveně. V mezičase mezi srpnem 1968 a koncem časopisů se odehrálo několik velmi důležitých akcí a výstav jako Duchampova výstava a *Někde něco* ve Špálově galerii, putovní přehlídka amerického poválečného malířství v Mánesu v roce 1969 (jež byla, jak dnes víme velmi problematickou ideologickou hrou studené války), kde byla vystavena díla Andyho Warhola, Jacksona Pollocka, Kennetha Nolanda a dalších.³³⁶ Čerstvým impulzem pro redakci byly vedle poctivých textů Vladimíra Burdy také články Ivana Jirouse (často pod značkou „I.J.“), který nejprve přispíval výpisky ze zahraničních časopisů. Tento zvláštní formát, kdy vlastně čteme skoro recenzi výstavy, jež je napsaná pouze podle katalogu, suploval nedosažitelnost výstav například v MoMA. Postupně však Jirous dostal od (svého bratrance) Jiřího Padrty příležitost sepsat i vlastní texty, zejména o „beatovém festivalu“, a představoval čtenářstvu tvorbu Plastic People of the Universe skrze krátké texty a fotografie.

V posledním čísle *Výtvarného umění* tak najdeme vložený přípis „Předplatitelům *Výtvarného umění* a Tvaru“, který slibuje, že po

„několikaměsíčním přerušení budeme od počátku roku 1972 vydávat pravidelně nový časopis *Výtvarná kultura*, zaměřený na všechny oblasti výtvarné tvorby (malířství, sochařství, grafiku, užité umění, průmyslové výtvarnictví a spolupráci výtvarného umění s architekturou).“

Plánem Svazu českých výtvarných umělců tedy bylo vedle magazínu *Styl* vydávat ještě jeden časopis (namísto dosavadních dvou), jenž měl v zásadě stejnou podobu jako dosavadní *Výtvarné umění*, avšak širší záběr. *Výtvarná kultura* nakonec začala vycházet až o sedm let později, v roce 1977, a ve zcela normalizované podobě,

³³⁶ Srov. Mária Orišková, „Výstavy moderného amerického umenia v Československu počas studenej vojny a ambivalentná agenda kultúrnej diplomacie“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2019/26, s. 44–63.

odpovídající oficiálnímu časopisu té doby. Z bohatého spektra kulturních časopisů šedesátých let nezbylo nic a Svaz českých výtvarných umělců tak od roku 1970/1971 neměl žádnou platformu pro – byť i k režimu nekritickou, ale erudovanou – reflexi výtvarné kultury a umění.

Do velké míry byl tento stav zaviněn nestabilitou – zejména finanční, ale i personální – kterou Svaz ani redakce samy nedokázaly v předešlých letech řešit. Když poté přišla krize, nebylo vlastně ani moc vůle a sil časopisy nějak transformovat a pokusit se o jejich zachování a pokračování, byť v částečné a „konsolidované“ podobě. Byla tak přetržena linie, jež vytvářela, udržovala a šířila výtvarnou kritiku jakožto rovinu institucionální paměti a součást scény živého výtvarného umění a jejího provozu.

III/2_Kritika kritiky – metakritické texty v kontextu šedesátých let

Zajímavými texty otevírajícími možnost zkoumání sebereflexe v kultuře šedesátých let jsou tzv. metakritiky. Jedná se o sebereflexivní texty, nikoliv eseje, ani studie, ale vlastně novinové články typu výtvarných kritik. Jen namísto umění se věnují kritice (výtvarného) umění, kritikům a jejich práci anebo procesu přistupování k dílům. Nejde o hodnocení ostatních textů, ale spíše formulace, jak by podle daného autora či autorky měly kritické texty vypadat, jaké mají plnit cíle a obecně co by osoby, které se kritickou praxí zabývají, měly splňovat stran vzdělání i schopností. Jde mi zde tedy o to, tyto texty nějak kontextualizovat a rozklíčovat, co stálo za jejich podobou, proč vznikaly a zejména proč jich v šedesátých letech najdeme tolik. Je totiž pravdou, že podobných textů z pozdější doby není mnoho.³³⁷ Naopak ve sledovaném období šedesátých let jsem našla takových textů relativně hodně, věnuji se zde jen několika z nich, které považuji za významnější a s potenciálem osvětlit další rovinu výtvarněkritické praxe.

Tato sebe-kritičnost, či sebereflexivita (viz dále), byla pro šedesátá léta, a částečně i konec padesátých, typická jakožto dobový příznak fungování ideologie v intelektuálních stranicky a marxisticky definovaných kruzích. Literární marxistický kritik Terry Eagleton pak tvrdí ve vztahu ke kritice a teorii umění, v jeho případě konkrétně literatury, že sebereflexivita je dobrým znakem nabytého sebevědomí dané oblasti kulturní produkce.³³⁸ Odtud tedy vyvozují, že právě doba šedesátých let, jež tento sebereflexivní přístup implementovala a rozvíjela v celé kulturně-intelektuální oblasti, byla skvělým prostředím pro rozvoj, a do jisté míry i pro rozkvět, výtvarné kritiky. Jak jsem ukázala v úvodní kapitole této práce, není to jediný důvod, proč se kritice dařilo, ale pokud se zaměříme přímo na „subžánr“ metakritiky, pak to bude platit natolik, že je skrze jejich analýzu možné ukázat naopak na specifika výtvarněkritické produkce – zde ve smyslu výtvarného umění i jeho reflexe – ve vztahu k obecně kulturním charakteristikám doby, které Mervart

³³⁷ Pokud se týče kritiky výtvarného umění (nikoliv např. literatury anebo filmu, kde může být situace jiná), existuje sborník z konference Jihomoravské pobočky Svazu českých výtvarných umělců: Bohumil Macák, ed., *Umění a kritika. Sborník příspěvků z brněnského symposia o kritice konaného v červnu 1979*, Brno: Blok, 1980.

³³⁸ Terry Eagleton, *Criticism & Ideology. A study in Marxist Literary Theory*, Londýn – New York: Verso, 2006 [originál 1976], s. 17.

s Růžičkou popisují ve své knize o intelektuálním zázemí a jeho proměnách u stranické inteligence šedesátých let.

Jak se proměňovala představa o tom, jak mají vypadat texty kritik výtvarného umění? V závislosti na jakých událostech a jakých souvislostech? Rámcem mi zde bude analýza kontextu a částečně i rétorického diskursu metakritických textů.

Skrze texty, které se vyjadřovaly k podobě, funkci a otázkám kritických textů, jak definuji metakritiky, se zde dostáváme blíž k otázce změn v chápání místa a role kritiky, jak je chápali samotní její autoři a autorky. Jak jsem ukázala v předchozích kapitolách této práce, není možné mluvit jednoduše o autorské intenci bez toho, aniž bychom počítali také s rolí institucí, které kritikům a kritičkám, ale i umělcům a umělkyním, práci umožňovaly a nastavovaly její pravidla, kontrolovaly výstupy a skrze finanční i informační kanály měly kontrolu a moc nad jejich činností. Přesto byl vždy autor či autorka do zásadní míry původcem obsahu. Cenzura, jak jsem popsala, až na několik výjimek, opravovala spíše marginality. Zároveň chápu aktéry jako samostatné, autonomně rozhodující bytosti, jejichž kroky a výstupy byly směřovány a usměrňovány, ale kteří měli možnost udělat, napsat či formulovat něco jinak. Lze proto, domnívám se, v textech najít takové momenty/části, které bychom snad mohli identifikovat s jejich vlastními názory, a popisují je proto jako jejich vlastní myšlenky o práci kritiků a kritiček.

III/2.1_Sebereflexivita v praxi

Jak jsem ukázala v kapitole metodologického úvodu, o samotné kritice se dá mluvit jen těžko proto, že je typicky komplikovaná a vrstevnatá, co se odkazů a kontextu týče: odkazuje vždy mimo sebe – směrem k posuzovanému dílu či události. Zopakujme jen, že kritiku zde chápeme jako formu interpretace, tedy poznávacího procesu. Zároveň je komunikačním nástrojem realizujícím se v jazyku a spočívajícím ve verbalizaci zážitku s uměleckým dílem, kterou lze sdílet (zde se věnuji textovému a tištěnému formátu) a která má adresáty, byť nemusí být jasné, pro koho *přesně* je text psán. Praxe kritiky spočívá v hledání adekvátního způsobu formulování zážitku z percepce díla i souvislostí, které jej dotváří – právě zde je podstatné, že kritik ví, že se nenachází v pozici nezaujatého pozorovatele, ač se to nejčastěji snaží nedat najevo a celkově se jedná o zcela vědomou a zacílenou aktivitu. Zdůrazňována bývá

také rovina hodnocení, tedy neustálé utváření hierarchie hodnot, této složce kritiky se věnuje podrobněji esteticko-filozofický směr axiologie (nauka o hodnotách), rozvíjený právě v šedesátých letech. Axiologii tak můžeme považovat za pokus definovat expertní teoretické zázemí kritické praxe.

Metakritické texty se váží k podobě kritiky, která se tím pádem stává nesamozřejmým (literárním) tvůrčím útvarem, což odráží jednu z charakteristik šedesátých let: Problematizace dříve ustanovených, anebo aspoň zažitých konceptů kulturního intelektuálního života nabírá síly jak v rámci institucionální infrastruktury (jak jsem popsala v předchozích kapitolách), tak též v intelektuální produkci.³³⁹ Pokud budeme chápat texty spadající do kategorie výtvarné kritiky jakožto projevy určitého druhu autorských subjektů (nejde o pouhé tlumočení ideologie, ale vždy je tu subjektivní přínos), musíme zároveň odlišit dvě polohy: Jednak informační rovinu, která formuluje, pojmenovává, ptá se a zjišťuje, ale též rovinu kreativní, která je originální, zakládá zároveň možnost další umělecké, kritické reakce a je orientována především do budoucnosti. Tato podvojnost sice není nijak výlučná pouze pro kritické texty, právě u nich je však velmi podstatná, protože pomáhá orientovat se v úkolu zabývat se něčím tak těžko uchopitelným, jako je umělecké dílo, a přitom vytvořit smysluplný text.

Jednou z dobových charakteristik šedesátých let je sebereflexivita, již umožnil, jak poukazují Mervart s Růžičkou, stalinistický zvyk „kritiky“, respektive „sebekritiky“, jakožto speciální performativní žánr komunikace, která pomáhala utvrzovat ideologickou nadřazenost a bezvýhradnou loajalitu Stalinovi jakožto ručiteli za pravdu (v obecném smyslu slova).³⁴⁰ Po Stalinově smrti se tento rys obrátil do sebe a jedním z jeho projevů bylo – nejprve neveřejné, posléze již všeobecné – odmítnutí „kultu osobnosti“ a dogmatismu. Chybějící autorita vůdce, který do té doby ručil za výklad reality, padla a byl tak vytvořen prostor (a zároveň nutnost) pro vlastní posuzování reality, byť v mezích ideologie. Tím vznikla také potřeba sebereflexivity, tedy praxe poměřování skutečnosti s ideologií, již Mervart s Růžičkou vykládají

³³⁹ Michal Kopeček, *Hledání ztraceného smyslu revoluce. Zrod a počátky marxistického revizionismu ve střední Evropě 1953–1960*, Praha 2009, s. 36–39.

³⁴⁰ Mervart – Růžička, *Rehabilitovat Marxe!*, s. 16–17.

jakožto základní stavební kámen poststalinismu, který se vyznačoval schopností vidět svou úlohu jako aktivních účastníků dějin.

Pojmem „historicita“ (tedy chápání sebe sama jako aktivního tvůrce dějin) popisují oba historici filozofie proces, který u stranické inteligence vedl přes chápání Komunistické strany jakožto (kolektivního) orgánu, který může měnit svět, je ale složen z jednotlivců, na nichž záleží, až k tomu, že oni sami jako členové KSČ, případně i podřízených organizací, jako byly tvůrčí svazy, mohou zasahovat do tohoto směřování a tím do budoucnosti.³⁴¹ Pokud pro ideologický aparát byly žurnalistika, a s ní i kulturní kritika, důležitými nástroji pro naplňování tohoto ideologického úkolu KSČ, pak sebereflexivita se projevovala v pořádání akcí, které generovaly příležitosti k promýšlení, reflexi a usměrňování kritiky samotné.

Proč jsou pro analýzu role a myšlení o kritice důležité zrovna akce typu sjezdu či konference? Nejde jen o to, že byly důležité obecně pro jakýkoliv pohyb v socialistické společnosti, ale také z nich vycházelo díky koncentraci lidí i myšlenek daleko největší množství meta-materiálu. Zároveň šlo o projevy – v různé míře řízené a usměrňované stranickým aparátem – intelektuální kapacity jejich aktérů. Sjezdy a konference byly tedy událostmi, které pomáhaly ukotvovat status quo, ať už šlo o reprodukci stabilního stavu, či naopak měly být kolektivně posvěceným nástrojem změny, nebo aspoň příležitostí k formulování jejích možných směrů (kongres AICA). V každém případě fungovaly jako určitý katalyzátor změn a byly tím, co zviditelňovalo performativní rovinu diskurzu formujícího kulturní pole produkce skrze instituce. Zároveň se věnují oficiálním akcím, jež byly realizované za podpory některé z mocenských institucí, ať už Svazu nebo jiné části infrastruktury.³⁴²

V rozboru rozlišují dva druhy metakritik: jeden je vázán na projevy přednesené na sjezdech či konferencích, které pořádala buďto přímo KSČ anebo texty, které objednával a veřejně publikoval samotný Svaz československých výtvarných umělců jakožto komunistické straně částečně podřízená organizace. Metakritiky tohoto prvního typu můžeme chápat jako zprostředkovatele mezi vládnoucím,

³⁴¹ *Ibid.*, s. 15.

³⁴² Srov. Bartlová, *Dějiny českých dějin umění*, s. 269.

autoritativním diskursem a interpretacemi umění (*běžnými* kritikami).³⁴³ Druhým typem jsou metakritiky, které psali kritici a kritičky pro účel vnitřní profesní diskuse – v rámci mezinárodního sdružení kritiků AICA (l'Association internationale des critiques d'Art), případně jako příspěvky v rámci diskusí uvnitř Svazu, respektive jeho vlastní sekce či komise teoretiků.

Toto rozlišení slouží k odlišení publika, kterému měly být určeny: zda jím byla široká veřejnost, případně straničtí ideologové, kde má významnější roli deklarace stranických hodnot a kde můžeme sledovat proměny komunikačních strategií směrem zdola nahoru (v hierarchii socialistické organizace kultury), anebo byly metakritické úvahy určené dovnitř profesní komunity a měly sloužit k posunu oboru, a tedy sledujeme proměny komunikačních strategií na více individuální rovině.

III/2.2_Socialistická kritika na hraně šedesátých let

První událostí šedesátých let, která rozvíjela metakritický diskurs, byla celostátní konference *Umění a kritika*, která proběhla v Praze 20.–22. 2. 1961. Organizoval ji Výbor socialistické kultury v souvislosti s definováním role kultury ve státním socialismu po přijetí ústavy Československé socialistické republiky. S vyhlášením dosažení socialismu a plánovaným dosažením úrovně komunismu byly totiž vydány směrnice ÚV KSČ, které se vztahovaly i přímo k umělecké kritice: „Hlavním posláním umělecké kritiky v dané etapě je spoluvytvářet nové, socialistické umění, vykládat je, probíjet mu cestu a střežit jeho vysokou ideovou a uměleckou úroveň.“³⁴⁴ Konference byla naplánována jako jedna z prvních (a nakonec jedna z mála) aktivit Výboru socialistické kultury, který měl být převodovou platformou mezi stranou a postupně stále více autonomními profesně vymezenými tvůrčími Svazy, které byly nakonec ustanoveny jako instituce podřízené ÚV KSČ a financované Ministerstvem školství a kultury. Výbor fungoval pouze pět let (1960–1965) a za SČSVU v něm seděli Bohumil Dubský, Štefan Bednár a Jiří Kotalík. Výboru předsedal kritik, literární historik a člen ÚV KSČ Ladislav

³⁴³ Srov. Andreas, *Vybírat a posuzovat*.

³⁴⁴ Ladislav Štoll, Hlavní referát, in: *Umění a kritika*, Praha 1961, s 15.

Štoll.³⁴⁵ Výbor zorganizoval konferenci, již předcházela „kampaň“ s diskusemi na jednotlivých ústavech a odborných pracovištích, a výsledky těchto diskusí pak měly být prezentovány na společném setkání.³⁴⁶

Konferenci těsně předcházel I. sjezd Svazu čs. výtvarných umělců v prosinci 1960, jehož hlavní referát se také dotkl role kritiky a teorie umění v socialismu, protože byly považovány za významné nástroje ideologického směřování umění.

V příspěvku předsedy SČSVU Bohumíra Dvorského čteme:

„Výtvarnou teorii a kritiku samozřejmě nepovažujeme za mentorujícího vševěda, povolaného známkovat výsledky umělecké praxe, anebo udílet této praxi neomylné recepty. (...) To je přirozeně nesprávné, krátkozraké. Teorie a kritika je tvůrčí práce, která souběžně s uměleckou praxí hledá svými specifickými metodami a prostředky odpovědi na společné otázky. Teorie a praxe si mohou a musí navzájem pomáhat, učit se od sebe navzájem, dopouštět se i omylů; k pevným závěrům, k objevům vývojových zákonitostí současného umění nemohou však dospět jedna bez druhé, nýbrž v těsné vzájemné spolupráci, v závislosti na sobě.“³⁴⁷

Dále se referát zabývá otázkou vzdělávání kritiků a teoretiků, jež je podle autora nedostatečné. Zároveň přiznává, že se této činnosti věnuje většina kritiků (kromě zaměstnanců redakcí) jen jako vedlejší činnosti, což není ideální. Dále se Dvorský soustředil na otázky role teoretiků a kritiků ve Svazu (skrže úkoly pro sekci teoretiků), respektive nutnosti jejich práci koordinovat či snad korigovat směrem k větší spolupráci s výtvarníky. Referát se tak soustředil především na vytvoření dobrých podmínek a předpokladů pro práci a pouze jednoduše konstatoval, že je třeba více a důsledněji věnovat pozornost provázání teorie s praxí, k samotnému obsahu nebo zaměření výtvarných kritik se autor (sám umělec) nevyjadřoval.

Chceme-li sledovat posuny v uvažování o kritice v hierarchii stranické inteligence, je užitečné porovnat způsob, jímž ke kritikům a teoretikům promlouvalo

³⁴⁵ Jiří Knapík – Martin Franc (eds.), *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*, Praha: Academia 2011, s. 1030.

³⁴⁶ Archiv Masarykova ústavu – Archiv Akademie věd, fond ČSAV – ÚTDU, Dopis Jaromíra Neumanna předsedovi ČSAV ze dne 17. 11. 1960, i. č. 2, sig. 01.

³⁴⁷ *Ibid.*

předsednictvo SČSVU³⁴⁸ s tím, jak na zmíněné konferenci Výboru promlouval o (obecně umělecké) kritice Ladislav Štoll o rok později.

Štoll prezentoval (v úvodním i závěrečném) referátu také především ideologické vymezení pozice kritiky v socialismu, ovšem s tím rozdílem, že jej pojímal „úkolově“: Teorie má za úkol udávat směr umění tím, že mu poskytne ideologicky správný historický rámec. Cílem konference O umění a kritice, jakožto oficiální události, bylo prezentovat předem stranou schválené stanovisko, které bude nadále chápáno jako společný program ideologického řízení kritiky – totéž však platilo i pro předcházející Sjezd SČSVU. Právě to, že tato „usnesení“ byla přijata/prezentována na hromadném zasedání, jim mělo dodat autoritu závazného programu, ačkoliv se jednalo spíše o prosazené a vnucené usnesení a jistě s ním mnozí nesouhlasili. Úkolové pojetí, předložené Štollem se rozcházelo s kolektivním pojetím, které definoval Dvorský.

Odtud pak plyne zajímavá pozice výtvarné kritiky (a teorie, jež se tu v ideologické rovině nerozlišují), protože pokud bylo umění chápáno jako ideologický nástroj, kterým je možné ovlivňovat masy – nejen v případě realizací ve veřejném prostoru, ale též na velkých přehlídkách, které navštěvovaly desetitisíce lidí – i jednotlivé skupiny společnosti, bylo potřeba i psaní o výtvarném umění kontrolovat. Kontrola na nižší úrovni měla probíhat skrze spolupráci v kolektivu výtvarníků a umělců, na té vyšší úrovni pak měla zasahovat Strana (skrze neoficiální úřad cenzury). Stranická vládnoucí elita sice dovolovala stále více kritikům a teoretikům (a umělcům a umělkyním) vyjadřovat určitou formu subjektivního uchopení reality za dodržení principů dialektiky, zároveň ale zadávala „úkoly“ a kontrolou jejich plnění si snažila udržet moc nad jakoukoliv aktivitou.

Cenzurou a skrze úkoly také dávali kontroloři najevo, že se jedná o ideologicky důležitý nástroj, a těm, kdo psali, tak přiznávali určitou moc. Přestože byla tato oblast produkce vědění (byť limitovaného do určité míry ideologickými mantinely) sledována v koncepční rovině a cenzurována v konkrétních případech, jednalo se o prostor, jenž samotným kritikům dával určitou možnost formovat vlastní vztah k režimu a společnosti k umění. Chvilí trvalo, než se podařilo toto sevření vnější

³⁴⁸ Úryvek z hlavního referátu byl přetištěn jako titulní článek: „Otázky výtvarné teorie a kritiky“, *Výtvarná práce*, roč. VIII, 1960/25–26, s. 1–3.

kontroly (cenzury) a vnitřní sebekontroly (zvnitřnění ideologie) uvolnit natolik, že bylo možné využít potenciálu, který kritika a kulturní žurnalistika obecně poskytovaly. To se postupně dařilo a od roku 1963 se ve svazových časopisech ukazuje, že kritici a teoretici pochopili tuto možnost a chopili se jí.

Ladislav Štoll v referátu z konference O umění a kritice odkazoval na Marxovo pojetí pozice kritika v komunistické společnosti, kde ji může provozovat každý, a to paralelně vedle jiných činností.³⁴⁹ Štoll zároveň nepopírá specifičnost povolání kritika, ostatně máme teprve socialismus a do komunismu daleko, proto je třeba mít ideologicky uvědomělé kritiky, kteří budou doceňovat realitu a nikoliv sny. V kritice je podle něj třeba zdůrazňovat sociální aspekt oproti estétství a formalismu. To vyčítá Štoll Herbertu Readovi a Dore Ashton, jejichž oceňování díla Jana Kotíka uvádí jako příklad kritiky, která nereflektuje skutečnost.³⁵⁰

V té době, v půlce roku 1961, se začínalo jednat o formulování pozice, která postupně oslabovala moc, kterou Štoll nadále reprezentoval. Přesto, že se pomalu formovaly infrastruktury umožňující „epistemologické zmnožení subjektů“³⁵¹ a etablovaly se postupně i na stranické úrovni, KSČ reagovala alergickým konzervativismem posilujícím diskurs ústředního subjektu zajišťující stabilitu. Svou roli ale sehrávala také hospodářská krize, vyostřování studené války (zpředmětněné stavbou Berlínské zdi téhož roku v létě) a tedy celkově stoupající nejistota, v níž se ukazovalo, že stabilita není ani samozřejmá, ani zdarma.

V příznačné formě tak ve Štollových argumentech můžeme vidět kategorie, které oficiální diskurs (jeho konzervativní proud) považoval za škodlivé, tedy destabilizující (srov. kapitola cenzura): odkazy na meziválečnou levicovou avantgardu, její fungování v kapitalistickém zřízení anebo upřednostňování subjektivních vyjádření nad kolektivní snahou. Jedná se – v typologii – o argument heretický: tedy takový, kdy autoři vědí, jaká je správná linie, přesto však hledají jiné cesty, a to uvnitř samotného autoritativního diskursu. Dalším bodem „obžaloby“ Chvatíka byl poukaz na aplikaci a udržování tradice nemarxistického filozofického

³⁴⁹ Bedřich Engels – Karel Marx, *Německá ideologie*, kap. I.: Feuerbach. Protiklad materialistického a idealistického názoru, <https://www.marxists.org/cestina/marx-engels/1845/011845/ch01.html> (cit. 20. 1. 2022)

³⁵⁰ Ladislav Štoll, Hlavní referát, in: *Umění a kritika*, Praha 1961, s. 56; „at“, „Dilema západní kritiky“, *Výtvarná práce*, roč. IX., 1961/6, s. 4.

³⁵¹ Mervart – Růžička, „Rehabilitovat Marxe!“, s. 18.

směru – strukturalismu. Pokud bychom jej znovu přirovnali k některému z typů argumentů *proti* udržování *statu quo*, pak se jedná o určitý druh odkazu na apokryfní, tedy veřejně zavržené myšlenky vyloučené ze systému.

Na obou zmíněných konferencích vystoupil s příspěvkem o kritice výtvarného umění také Jiří Kotalík. V referátu z konference 1961 upozornil na trojjedinnost teorie, kritiky a historie umění – navzájem se podle něj doplňují, ale každá z disciplín má specifický úhel pohledu. Vidíme tedy, že matení pojmů, které předvedl předseda Výboru, bylo vnímáno samotnými aktéry události a vadilo jim. V protikladu ke Štollovi také vyzdvihl socialistické kvality umění třicátých let s tím, že problémem byl podle pouze něj fakt, že po roce 1945 „se nepostupovalo v navazování na avantgardu důsledně“. Ona nedůslednost tak podle Kotalíka vedla ke zmatení toho, co je vlastním úkolem kritiky a co dějin umění.

Dodejme, že odkaz k nedůslednosti se používal často v diskusi jakožto obranný argument k dění v rámci komunistické strany. Heretické sklony byly omlouvány tím, že ač směr (teorie) byl správný, nedůslednost praxe zmařila dosažení cíle. Odtud je zřejmé, že když Kotalík vytýká teorii umění nedůslednost zpracování tématu při přípravě dvou zásadních výstav meziválečného umění (*Zakladatelé moderního českého umění*, Brno 1957, *České malířství – Dvacátá léta*, Brno 1959), vlastně se snaží říci, že zpracování meziválečného umění je krok správným směrem. K oběma důležitým výstavám se zde ale blíže nevyjadřuje, ačkoliv sám napsal recenzi do *Literárních novin*, jež je spíše pozitivní.³⁵² Oponuje Štollovi s tím, že nejen užité umění podle něj odpovídá požadavkům na zapojení do rozvoje vědy a techniky, ale splňuje to i umění volné.

Ke slovu se dostal i Květoslav Chvatík, který se pokusil bránit Štollově nařčení upozorněním na vytrhávání vět z kontextu. Zastavme se chvilku u tohoto momentu, který ukazuje zacházení s jazykem v době poststalinismu. Ve stalinismu bylo totiž zvykem, že texty Lenina, Stalina a několika dalších autorit, které staly v podstatě kánonem, bylo zvykem citovat právě skrze úryvky a věty vytržené z kontextu. Značilo to jejich až posvátný charakter (neměnnost), kdy jsou to právě oni, kdo nahlédl pravdu, a jejich texty jsou tak nadále jejím zdrojem. Postupně se ale i toto začalo měnit a v šedesátých letech – alespoň v textech o výtvarném umění – už

³⁵² Jiří Kotalík, „O české moderní umění“, *Literární noviny*, roč. VII, 1958/11, s. 1 + 3.

podobné citáty vytržené z kontextů v podstatě najdeme jen v prvních letech desetiletí. Podobné je to i s rétorikou projevů na sjezdech, kde přetrvává praxe, podle níž se oficiální projevy vyznačují velmi podrobným vyjmenováváním detailů, narůstají do neúnosných délek, aby řečníci předešli zkreslování a nepochopení.³⁵³ Citování jakékoliv části se pak stává samostatným projevem a důležitost kontextu mizí. To se ale také velmi rychle mění a v roce 1964 už by takový projev působil ustrnule a zastarale.

Krátce pak promluvil i Jan Mukařovský, který se však disciplinovaně nevěnoval poznámkám, jež na jeho konto v diskusních příspěvcích zazněly, a místo toho shrnul, co se za posledních patnáct let stalo v literární kritice – především z pohledu institucí, jichž byl součástí.

Jak tedy interpretovat setkání, které mělo vyřešit, jakým způsobem může kritika přispět socialistickému režimu? Viděli jsme náznaky otevírání se směrem k umožnění plurality názorů, samozřejmě za podmínek dodržování jádra ideologického komplexu marxismu-leninismu. Zároveň tak jsou patrné i přetrvávající a stále zřetelné části konzervativně stalinské rétoriky zdůrazňující jednotu stabilního celku, v němž má výtvarná kritika roli pouhého zprostředkovatele ideových myšlenek díla, jež zároveň sama formuje skrze výklad minulosti.

III/2.3_Změna kritiky kritikou

Druhou událostí, nebo lépe řečeno sérií událostí, generujících větší množství metakritických textů, byl II. sjezd SČSVU na konci roku 1964. Na rozdíl od toho prvního mu však oficiální reakce předcházely. Změna, již prošla kulturní a intelektuální scéna Československa – na Slovensku přitom měla jinou dynamiku než v české části společného státu³⁵⁴ –, dovolovala stále více svobody v možnostech vyjadřování, aktivit a kontaktů se zahraničím. Ačkoliv stále fungovala cenzura, od roku lehce 1965 oslabovala (po zesílení z předchozího roku). Ačkoliv ÚV KSČ se stále drželo vymáhání uznání své vedoucí úlohy a pozice ústředního orgánu

³⁵³ Za tento postřeh děkuji Petru Andreasovi.

³⁵⁴ Srov. Mervart, *Naděje a iluze*, zejm. kap. II: Přitvrzení kurzu, s. 60–115.

kontrolujícího produkci (intelektuální, uměleckou i hospodářskou), pomalu se formovaly různé alternativní pozice (oficiálním jazykem revizionistické) jak uvnitř strany, tak i mimo její dosah. Jak píše Mervart s Růžičkou, šlo o změny, které postupně uvolňovaly ruce stále více (stranickým) intelektuálům, kteří tak získávali možnost tvořit vlastní unikátní pozici v přítomnosti, již bude možné rozvíjet v budoucnosti.³⁵⁵ Platilo to nejvíce o spisovatelích, jejichž III. sjezd SČSS v roce 1963 vzbudil obavy ideologického aparátu komunistické strany a vyvolal protireakci v podobě „Kampaně proti kulturním časopisům“, na niž pak musely reagovat i ostatní tvůrčí svazy (viz předchozí kapitola).

II. sjezd SČSVU se tak kvůli odkladům ze strany ÚV KSČ konal až v polovině prosince roku 1964. Přišel tak v komplikované době, kdy o vliv soupeřily liberalizační síly zaštiťující se usnesením XII. sjezdu KSČ, který do určité míry naznačil směřování k proměně systému umožňujícího (sebe)reflexivitu a směřování k možnosti vylepšit (tedy utvářet) vlastní budoucnost, s výše popsányi konzervativními dogmatickými pozicemi. Spolu s tím můžeme pozorovat postupující možnost vyjádření plurality názorů, takže za názory liberalizačního/reflexivního tábora už nenásledovaly výraznější postihy (maximálně zbavení funkce). V umění, kritice a teorii to přineslo vlnu diskusí a zájmu o vztah umění a skutečnosti. Ukázkou posunu může být i vydání překladu textů rakouského marxistického estetika Ernsta Fischera (mj. českého rodáka), které podněcovaly kritické myšlení v rámci marxistické estetiky.³⁵⁶ V časopisech se pak posun projevoval v již zmíněném prosazování formátu diskuse (tedy uznáním relevance různých pohledů) a v tvůrčích svazech i možnost vyjednávat si stále větší autonomii, dokud byla založená na respektu autority marxismu (už ne nutně marxismu-leninismu).

Ačkoliv samotný II. sjezd znamenal pro Svaz československých výtvarných umělců zásadní moment proměny jako organizace směřující k liberalizaci, z hlediska metakritiky byla podstatná spíše tzv. předsjezdová diskuse.³⁵⁷ Kvůli zmíněné situaci, jež vyvrcholila publikováním textu „Poslání a stav kulturních časopisů“, se i SČSVU muselo v předsjezdové diskusi věnovat právě otázce časopisů. *Výtvarná*

³⁵⁵ Mervart – Růžička, „*Rehabilitovat Marxe!*“, s. 20.

³⁵⁶ Ernst Fischer, *O nezbytnosti umění*, Praha: Orbis 1962 (originál 1959); Ernst Fischer, *Odcizení, dekadence, realismus*, Praha: Československý spisovatel 1964 (originál 1962).

³⁵⁷ Srov. Lomová – Šima: *Sjezd Svazu československých výtvarných umělců*, s. 513–542.

práce byla zmíněna v několika bodech i ve zmíněném rozboru, a nadto pozornost vyžadoval i vnitřní stav redakcí svazových časopisů (viz kapitola časopisy).

Vedení SČSVU se tak připravilo a ve *Výtvarné práci* s předstihem publikovalo materiál podepsaný předsednictvem SČSVU, s názvem „Současný stav a výhledy v oblasti kultury“.³⁵⁸ Text pojmenovával problémy v oblasti výtvarného umění, nejvážněji byly pak diskutovány problémy ideologické: totiž „ochabující nároky“ na umění, přílišná „liberalizace“.

Text pokračuje odhalováním problémů v kritice obviněním redakce *Výtvarné práce*, jež se podle autorů nedostatečně ideově profiluje.

„Naproti tomu se tu neúměrné pozornosti dostává krátkodechým snahám o modernosti a objevnosti za každou cenu; tím se mnohdy otvírají dveře nezdravým sektářským tendencím a vytváří se atmosféra neplodných zavádějících sporů.“

Dále se ale dočteme, že je „úkolem kritiky výklad a hodnocení současných jevů a tendencí tvůrčích“, zároveň je pak kritikům a teoretikům vytýkána neznalost zahraničních teorií a umění kapitalistických zemí, jež vede k tomu, že

„v kritickém přístupu byla schopna [kritika a teorie] proti argumentaci západních kritiků, kterou ostatně zná jen nedokonale anebo které někdy podléhá, postavit stejně účinnou a ofenzivní argumentaci vlastní“.³⁵⁹

Vedení Svazu tu naznačuje, že psát o zahraničním umění a teorii či kunsthistorii je možné a částečně žádané, ale pouze ve prospěch socialistického umění. Materiál řeší také vztah mezi teorií a kritikou: „Stagnací výtvarné teorie ztratila také kritika pevný vědecký základ“. Za nejslabší texty pak označuje materiál „kritické stati o výstavách, kde se přeceňují proudy a zjevy, bez ohledu na jejich objektivní kvalitu“. Ačkoliv materiál nezmiňuje – na rozdíl od textu ÚV KSČ „Poslání a stav kulturních časopisů“ – konkrétní texty, zde si můžeme domyslet, že se jednalo o narážky na recenze výstavy Jana Koblasy a Mikuláše Medka v Teplicích a tzv. výstavy *Rychnov 63* (viz kapitola časopisy).

„Současný stav a výhledy v oblasti kultury“ vyvolal reakce v redakčním okruhu a na stránkách *Výtvarné práce* (1964/21) byly publikovány komentáře k materiálu

³⁵⁸ Materiál byl vydán jako příloha daného čísla *Výtvarné práce*. Předsednictvo SČSVU, „Současný stav a výhledy v oblasti výtvarné kultury“, *Výtvarná práce*, roč. XII, 1964/16–17.

³⁵⁹ *Ibid.*, s. 9

nesouhlasné. Už tento fakt sám o sobě ukazuje, že v této době byla možnost mít vlastní pohled na svazové ideologické materiály, kritizovat oficiální struktury a jejich pohled na výtvarnou kritiku, pokud byl tento názor prezentován jako subjektivní. Roli v tom zřejmě hrál i fakt, že *Výtvarná práce* byla relativně úzce zaměřená pouze na samotné umění a vyhýbala se obecně politickým tématům, a i tyto kritiky zůstaly argumentačně v rámci výtvarného umění a jeho institucí a nepouštěly se do kritiky kulturní, či dokonce stranické politiky (např. nekritizovaly cenzuru).

Zmíněné reakce na oficiální materiál, jež se věnovaly do značné míry právě otázce kritiky, řadím nicméně pod metakritiky oficiální, protože se jednalo o sledovanou diskusi v otázkách týkajících se celého Svazu a jeho fungování. Na materiál předsednictva SČSVU reagovali Jindřich Chalupecký, Jiří Šetlík a Luděk Novák. Sepsali každý svůj text, zřejmě bez vzájemných konzultací, v mnoha bodech se tak jejich argumenty navzájem velmi blíží.

Všichni tři se k publikovanému dokumentu vyjadřují kriticky. Hlavní výtky směřují vedení Svazu, jež svaluje vinu na teorii a kritiku, což všichni tři autoři odráží s poukazem na to, že jim jako členům teoretické sekce svazu nebyl dán dostatečný prostor a teorie a kritika jsou naopak v rámci svazových aktivit upozad'ovány, tedy na ně není možné klást veškerou vinu. Šetlík se v kratším článku „O teorii a kritice“ věnuje (relativně smířlivěji než oba kolegové) problému chybějící polemiky, která by kritice pomohla tříbit argumenty a kritikům pomohla motivací.³⁶⁰ Vyzdvihuje přitom příklad diskuse o výstavě Umělecké besedy (VP 1964/2) a poznamenává, že „nelze totiž kritikovi brát právo na osobní soud. Teorie i kritika musí mít charakter tvůrčího činu. Tedy i s možností omylů a chyb“ a pokračuje konstatováním, že kritice samozřejmě též chybí „vědecky zdůvodněná kritéria“. Neuvádí ovšem, jak by si je představoval. Poukazuje také na to, že zmíněný dokument, který hází vinu za málo živý stav umění na kritiky a teoretiky, nedoceňuje dostatečně nejen to, „co bylo napsáno a vykonáno“, ale ani fakt, že kritici nemají dobré pracovní podmínky. Od špatného fungování sekce teoretiků a samotných redakcí až po poznámku, že kritici musí kromě psaní kritik také pracovat někde v instituci, čímž pak není jejich kritická aktivita vítaná (např. pracují-li v Národní galerii, jako on sám), a není tedy zajištěna

³⁶⁰ Jiří Šetlík, „O teorii a kritice“, *Výtvarná práce*, roč. XII, 1964/21, s. 8.

jejich sociální situace. Navíc takový stav omezuje jejich nestrannost, a tedy možnosti kritického zhodnocení. Vidíme, že se vrací některé argumenty z čtyři roky starého projevu na I. sjezdu. Zdá se, že Svaz skutečně neřešil situaci kritiků a teoretiků adekvátně ke zlepšující se hospodářské situaci (ostatně na to si kritici stěžovali často, viz kapitola časopisy). Šetlík zároveň poukazuje na to, že ačkoliv svazový materiál kritizuje chybějící dialektický přístup ve výtvarněkritických textech, v rámci samotného dokumentu tento princip není dostatečně uplatněn.

Reakce Jindřicha Chalupického s názvem „Obhajoba kritiky“³⁶¹ je delší text rozdělený na dvě poloviny, který si zaslouží naší podrobnější pozornost. V první části popisuje, jak má kritika podle něj vypadat, respektive co se od ní očekává a zda to může, nebo nemůže naplnit. Dospívá k tomu, že je od ní vždy vyžadováno něco nemožného – vést umělce, anebo vychovávat publikum –, kdežto reálné úkoly jsou bagatelizovány. Místo toho, aby bylo oceňováno, že kritik přistupuje k dílu nepředpojatě a hodnotí jej jako jednotlivinu, a nikoliv jako sérii výrobků jednoho autora, se požaduje naopak vyrovnanost kritiky. Velkou část první poloviny textu zabírá popis toho, jak má vlastně kritik k dílu přistupovat. Hlavní je pro Chalupického pojem „disponibility“, kdy se kritik „dává všanc dílu“, nechá jej promluvit první, aby teprve poté, co naslouchá, promluvil a ptal se díla, a přitom upozorňuje, že učení má být vzájemné.

Chalupecký jako by tu přímo popisoval zmíněné „zmnožení epistemického subjektu“. Je to právě umění a zejména pak výtvarná kritika, která tento aspekt proměny režimu v socialismus s lidskou tváří dobře vystihuje: odteď je již zřejmé, že je možné spoléhat na vlastní zážitek ze setkání s dílem, který se může i rozcházet a diskutovat s cizími prožitky setkání s uměním. Nejde o úplné rozvolnění hodnot a rezignaci na ideologické rámce, ale před polovinou šedesátých let měl dohled probíhat více na rovině nastavení hranic výrazným odchytkám, nikoliv samotné intelektuální diskuse. Pokud kritik či kritička dodrželi aspoň náznak dialektického způsobu argumentace, tedy metody, která napomáhá zviditelňování vícevrstevnatosti uměleckého díla, byl jejich text akceptovatelný, cenzura v této době navíc skutečně řešila už spíše formální detaily (s výjimkami např. propagace

³⁶¹ Jindřich Chalupický, „Obhajoba kritiky“, *Výtvarná práce*, roč. XII, 1964/21, s. 3 + 6. Text ve zkrácené verzi publikován in: Jindřich Chalupický, *Umění dnes*, Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966, s. 47–51.

surrealismu a informelu, viz kapitola o cenzuře) a výtvarná kritika měla v takovémto nastavení ideální podmínky pro rozvoj.

Druhá polovina Chalupického textu pak reaguje daleko příměji na materiál předsednictva Svazu. Kriticky se vyjadřuje k nefunkčnosti sekce teoretiků, již považuje za jediný nástroj, jímž je možné neuspokojivou situaci zlepšit. Upozorňuje také na potřebu navýšení personálního obsazení redakcí obou svazových časopisů o dva stálé redaktory, tak aby byl vedle výroby časopisu čas a prostor přemýšlet obecněji o moderním světě. Současně vysvětluje, že soudobé umění je natolik živé, rozvinuté a rychlé, že sledovat jej, což je kritikova hlavní práce, zabírá mnoho času a energie. Právě proto by měla být funkční sekce teoretiků, která je nejen zázemí pro diskuse, ale též řeší ekonomicko-sociální (profesní a odborové) problémy kritiků a teoretiků.

Když Chalupický vybral tento text do sbírky svých kratších studií a kritik vydaných pod názvem *Umění dnes* v roce 1966, otiskl pouze jeho první, metakritickou část, kde definuje kritiku skrze její nezařaditelnost a neuchopitelnost, kdežto onu druhou, konkrétnější a dobově podmíněnou předsjezdovou diskusí, vynechal.

Chalupický však napsal metakritických textů více, jak ještě ukážu, a je tak možné říci, že se definování podstaty kritiky výtvarného umění věnoval soustavně. Jeho vlastní texty nicméně tomuto schématu odpovídají jen vzdáleně. Sám často nepsal o konkrétních dílech, ale nechával se unášet souvislostmi někdy místně i časově dosti vzdálenými (oblíbené jsou jeho exkurzy do umění pravěku). Proto se kloním k tomu, že metakritické texty není třeba porovnávat s praxí jejich autorů, ale jedná se o samostatný žánr, který je zčásti teoretický, zčásti jde o analýzu aktuálního společenského dění, ale obvykle zůstávají v rovině představ a nezávazného teoretizování, které sice může, ale nemusí brát v potaz realitu vlastní praxe.

Reakce Lud'ka Nováka na oficiální svazový materiál „Současný stav a výhledy v oblasti kultury“ se v textu „Teorie, tvorba a umění“ soustředí na kritiku nefunkčního prostředí ve vztahu teorie k výtvarné tvorbě.³⁶² Umění, argumentuje Novák, nemá a nemůže být kritikou anebo teorií vedeno, naopak sama teorie a kritika má být lépe organizována, tak aby vyhovovala práci kritiků. Novák zároveň

³⁶² Luděk Novák, „Teorie, tvorba a umění“, *Výtvarná práce*, roč. XII, 1964/21, s. 9

systematicky píše nikoliv o kritice, ale o teorii, na několika místech je však otázkou, zda tím nemíní obě oblasti.

Rozebírá otázku údajné stagnace teorie výtvarného umění, již, stejně jako jeho dva kolegové, vysvětluje špatnými profesními podmínkami a požaduje větší citlivost v přístupu k teorii v rámci Svazu, když kritizuje příliš rigidní řízení: „Tvůrčí Svaz nemá tvůrčí teorii a uměleckou tvorbu svazovat, ale spojovat.“ Navrhuje větší volnost vzhledem k řízení časopisů: „Vedle teorie řízení tu je ovšem i řízení teorie. Jistý dojem stagnace vyplývá podle mého soudu z toho, že se preferuje psaní na objednávku před vlastní angažovanou publicistikou.“ Dodává, že jemu se stalo několikrát, že byly jeho spontánně sepsané texty redakcemi odmítnuty. Úhel pohledu, z něž Novák uchopuje problém neuspokojivého stavu kritiky a teorie, nám dovoluje shrnout otázky, které formovaly diskusi o kritice (a teorii) umění v roce 1964. Je zřejmé, že si sami aktéři uvědomovali, že ekonomicko-sociální podmínky a dostatečná infrastruktura jsou pro rozvoj a rozkvět kritiky zásadní. Jen málokterý z metakritických textů se vyjadřoval k obsahové stránce a spíše řešily uspořádání v rámci Svazu a kriticko-teoretické infrastruktury. To bylo samozřejmě dáno i tím, že texty patřily do tzv. předsjezdové diskuse, ale jak je vidět na příkladu Chalupického, koncepční uvažování o práci kritiků jako intelektuálů, zodpovědných za formulaci hodnot v současném umění, probíhalo také.

III/2.4_Moskevské sympozium a oficiální kritika kritiky

Další klastř metakritických textů pak vygenerovalo tzv. Moskevské sympozium. Jednalo se o oficiálně organizovanou akci, jež měla stvrdit přátelství mezi Svazem sovětských výtvarných umělců a Svazem československých výtvarných umělců. Dojednáno bylo na jaře roku 1965 na prvním průzkumném setkání s tím, že samotné sympozium proběhlo pak v listopadu téhož roku (a mělo pokračování ještě o rok později). Oficiální delegaci, jak ukazují zápisy z jednání Předsednictva svazu, tvořili: Adolf Hoffmeister, Jindřich Chalupický, Miloslav Chlupáč, Ladislav Novák, Jiří Dolejš, Karel Hetteš, Čestmír Kafka, Jiří Kotalík, Jiří Kotík, Jiří Šetlík, Miroslav Lamač, Václav Zykmond a za slovenský svaz výtvarníků: Marian Városov, Robert Dúbravec, Lubor Kára, Karol Kahoun, Tomáš Štrauss, František Kautmann a jako svazový

fotograf Karel Kuklík.³⁶³ Paralelně s nimi se do Moskvy vydali ještě zástupci redakcí s úkolem navázat kontakty a sebrat dostatek zajímavého materiálu představujícího sovětské (moskevské) umění.

Chalupecký po příjezdu z jarního plánovacího setkání popisoval v „Příloze k cestovní zprávě o pobytu v SSSR“ některé podrobnosti, jež by nás mohly zajímat spíše z hlediska vztahu dvou Svazů. Chalupecký zmiňuje neshody a snahu o nápravu nepochopení, když např. píše:

„Vedení Svazu výtvarníků SSSR bylo informováno o změnách ve vedení SČSVU; domnívali se však zřejmě, že došlo k převratu a že tendence, které snad dříve ovládaly SČSVU, budou nyní potlačovány. Zdá se, že přijali s určitou úlevou naše vysvětlení, jež jsme formulovali tak, že došlo k rozšíření ideové základny: dřívější opozice byla pojata do vedení a tím se poměry ve Svazu vyjasnily a uklidnily. (...) S menším pochopením se setkával náš názor, že teorie nemůže diktovat vývoj. Diskutovalo se dost o problému kritérií a o vztahu kritiky vůči živému umění. Byl to zvláště s. Sěrov, jenž setrval na názoru, že marx-leninská teorie může a priori rozeznat dobré a špatné a zabránit, aby se lidu nedostaly ‚jedovaté jahůdky‘.“³⁶⁴

Pozastavuje se nad tím, že pro sovětské kolegy mezi tyto „jedovaté jahůdky“ patřila i zcela realistická malba. Naši teoretici a kritici tak aspoň tušili, jaké nastavení na ně bude v Moskvě čekat, nezalekli se však.

Referáty si připravili Václav Zykmund, Jindřich Chalupecký a Marian Váross. Zykmund se ve svém příspěvku soustředil na stručnou historii vztahu umění a socialismu v meziválečné době u levicově orientovaných avantgardistů (zmiňuje Teigeho, což do té doby nebylo úplně běžné) a snaží se zhodnotit chyby i zdařilé momenty. Jinak spíše popisný příspěvek zakončil odvážnou proklamací:

„Žádný problém však není možno s konečnou platností vyřešit, neboť lidské poznání i umělecká tvorba jsou procesy, které nikdy nekončí. Současný stav je možno charakterizovat stručně jako zaujímání pozic, tříbení názorů a

³⁶³ AHMP, f. SČVU, k. 10, *Zápis z jednání předsednictva SČSVU ze dne 6. 9. 1965.*

³⁶⁴ AHMP, f. SČVU, k. 10, *Jindřich Chalupecký, Předsednictvu SČSVU, příloha k cestovní zprávě o pobytu v SSSR 3.–12. 3. 1965, ze dne 17. 3. 1965.*

tvorbu podmínek pro ničím neomezovaný humanizační proces, bez něhož socialismus není socialismem.“³⁶⁵

Chalupeckého hlavní referát *Umění v socialismu* se dochoval pouze ve formě jednotlivých tezí sepsaných v bodech.³⁶⁶ V úvodu si Chalupecký poznamenal, aby nezapomněl říci, že jeho příspěvek vyjadřuje pouze jeho vlastní názor a není stanoviskem Svazu nebo jeho Předsednictva. Následně formuluje teze referátu, v němž obloukem přes svou oblíbenou poznámku o komplikovanosti jakékoliv výpovědi o umění a jeho nepřevoditelnosti do slov, formuluje požadavek neustále obhajovat jak umění, tak i teorii. Socialistickou fází vývoje společnosti označuje za „historickou nutnost“, jež podle něj podmiňovala tvůrčí krize elit a rozvoj vědy a techniky. Aktuálně je podle něj pro socialismus důležitým impulzem osvobozené hnutí koloniálních a polokoloniálních národů, což by mělo odrážet i umění. Evropa se přitom podle Chalupeckého může poučit od neevropských kultur o významu umění pro společnost, který u nás již zmizel. Funkci umění v (socialistické) společnosti pak definuje skrze potřebu zvláštního vztahu k realitě, a to „nanejvýš individuální a zároveň nanejvýš sociální“. Poslední bod pak zní takto:

„Vidět současnost z perspektivy budoucnosti: také současné umění, nutnost odvážného myšlení. Nespoutávat dnešní vývoj umění kategoriemi, jež přejímáme z estetiky starého umění, jako jsou kategorie ‚abstrakce‘, ‚fantastičnost‘, ‚realismus‘. Hledat novou funkci umění v novém životě: dát proto umění všechnu svobodu k budoucnosti.“³⁶⁷

Je patrné, že se jedná pouze o heslovité náznaky argumentů, nicméně formulace, které čteme v Chalupeckého tezích pro referát, ukazují, že českoslovenští kritici a teoretici jeli do Moskvy s optimismem a touhou konstruktivně diskutovat kritéria pro hodnocení a interpretaci soudobého umění.

Poslední z trojice vystupujících s referáty byl zástupce Slovenska, ač člen ústředního výboru Svazu československého, Marian Váross. Jeho teze, taktéž s bodech, k referátu poskytují přehled teoretických, estetických a filozofických východisek

³⁶⁵ AMHP, f. SČVU, k. 10, *Václav Zykmond, Nástin tezí pro referát k moskevskému sympoziu, 1965.*

³⁶⁶ AMHP, f. SČVU, k. 10, *Jindřich Chalupecký, Čs. – sovětské sympozium výtvarníků v Moskvě 1965, Teze úvodního referátu Umění v socialismu, 24. 7. 1965.*

³⁶⁷ *Ibid.*

kritiky.³⁶⁸ Váross popisoval nebezpečí „mechanického materializmu“, jež spočívá v ploché aplikaci materialistických východisek bez ohledu na další problémy, zejména komplikovanější vztah subjektu a objektu, což podle něj vede k dogmatismu. Dále se věnoval důsledkům prací „mladého Marxa“ na umění, tedy chápat tvorbu jakožto „kategóriu pretvárajúcej ľudskej praxe“ zdůrazňující proces humanizace a principy dialektiky i „materiálistického monizmu“.

Pozornost ale věnuje také kritice výtvarného umění, k níž formuluje několik zajímavých argumentů: kritika je podle Várose „činnosť eminentne axiologická“, a proto v aplikaci vyjevuje všechny nedostatky teoretických premis o umění. „Kritika stagnuje, alebo odumiera, keď stráca svoje existenčné podmienky, napríklad keď jej kompetenciu preberajú administratívne zásahy, cenzúra apod.“³⁶⁹ Pro jistotu ještě jednou opakuje jinými slovy, že kritika by měla v socialistické společnosti být „slobodným súťažením o zmysel a hodnotu výtvarnej tvorby“. Uzavírá pak dvěma body, v nichž se snažil přiblížit svou vizi kritiky, založenou na dialektickém přístupu k estetickým normám. Socialistická kritika je, podle Várose, tvořivý, individuálně neopakovatelný čin.

„Kritika nemôže byť mechanickou aplikáciou raz navždy platných estetických noriem. Kritika ako tvorivé zručstvo, nesené talentovanými osobnosťami, môže byť a je spolupútnikom umeleckej tvorby, jej dialektickým protipólom a svedomím. Máme a chceme mať takúto kritiku?“³⁷⁰

Ve všech třech příspěvcích, respektive jejich tezích, vidíme sebevědomí, které jejich autorům dovoľovalo vystupovat proti cenzuře, proti ideologickému diktátu strany, vzývání humanismu a role dialekticky uchopených estetických norem.

III/2.5_Sebereflexivní metakritika

Pro metakritiku v šedesátých letech byl nejvýraznější událostí s potenciálem akcelerace vývoje diskursu Mezinárodní kongres kritiků umění pořádaný organizací AICA, respektive její československou sekcí, který se konal na začátku září 1966

³⁶⁸ AMHP, f. SČVU, k. 10, *Marian Váross, K otázke teórie a kritiky / Tézy/, 1965.*

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ *Ibid.*

v Praze a Bratislavě. Kromě již zmíněných souvislostí (viz kapitola o čs. AICA) se zde můžeme více zaměřit na různé přístupy k metakritice. Příspěvky z této části jsou pak příkladem onoho druhého typu metakritik, které sledovaly samotný obor a posuny v něm.

Tématem IX. kongresu AICA byla totiž přímo „Podstata a funkce výtvarné kritiky“. Samo zaměření tedy odpovídalo stupňující se schopnosti sebereflexe socialistického systému, ačkoliv bylo jistě důsledkem všeobecnému obratu k reflexi v šedesátých letech, vybráno a schváleno bylo totiž mezinárodním shromážděním konaným o rok dříve, navzdory návrhu československé sekce (jež se chtěla zaměřit na kontexty středoevropského umění³⁷¹). Kromě sborníku, který na vydání čekal ještě téměř dva roky (přičemž vyšla pouze francouzskojazyčná verze – anglická varianta, ač slibována, nakonec nikdy nevznikla), byly asi dvě desítky příspěvků domácích i zahraničních kritiků publikovány (v češtině) ve speciálním čísle *Výtvarné práce* (VP 1966/18–19). Výběr textů byl široký, několik zahraničních příspěvků volalo po angažovanosti kritiků a z levicových pozic kritizovalo spojení umění s komerční sférou, respektive dopady na kritiku. Kritizovala se tu nesvoboda médií: „V dnešním Španělsku je možné o umění psát cokoli. A zde je první omezení svobody: je možno psát o umění cokoli, je-li to výhradně o umění...“ (příspěvek Antonia Giméneze Pericáse a Vicenta Aguilery Cerniho).³⁷² Najdeme tu nejen antikapitalistická provolání, ale i úvahy o vztahu kritiky a masových médií („Film a televize v kritice“ od Jürgena Clause) a diskutovala se i otázka masové návštěvnosti muzeí (příspěvek s názvem „Muzeum a styk s masami“ přednesl Palma Bucarelli) a jejich vztah k textům o výstavách. Je zajímavé sledovat záběr témat příspěvků západoevropských kritiček a kritiků, oproti jejich středo a východoevropským kolegyním a kolegům. Tuzemští zástupci se věnovali více obecným problémům a v pojmenování současného světa a jeho proměn trochu tápali, zahraniční přispěvatelé ohledávali témata, hýbající moderní západními společnostmi (masmédia, svoboda slova, přílišný zájem diváků atp.).

Z domácích příspěvků zmiňme několik, na nichž můžeme sledovat proměnu jazyka, jímž se o kritice mluví. Znovu zde vystoupil například Jindřich Chaloupecký s

³⁷¹ Lujza Kotočová, *IX. Kongres medzinárodnej asociácie výtvarných kritikov*, [diplomová práce], s. 52

³⁷² Všechny zmíněné příspěvky byly publikovány in: *Výtvarná práce*, roč. XIV, 18–19/1966.

příspěvkem „Cesta kritiky“.³⁷³ V něm, podobně jako v „Obhajobě kritiky“ před dvěma lety, upozornil na to, že kritika není vědou, a nemůže proto používat vědecké metody, „nespočívá v nezaujaté odbornosti. Kritika je vždy angažovaná“.³⁷⁴

Pojem angažovanosti by si zasloužil více prostoru, než mu zde mohu věnovat, proto tedy jen stručně poukážu na to, že jej Chalupický použil ve významu bližším tomu, jak pojmu rozumíme dnes, než jak jej o pět let dříve použili Ladislav Štoll a Jiří Kotalík na celostátní konferenci o kritice (1961). Tehdy byla „angažovanost“ synonymem sledování stranické linie, jež potřebovala jednotlivce k budování, respektive upevňování socialismu a angažovanost se rovnala významem spíše pojmu loajalita (komunistické straně). V kruhu zahraničních kolegů a kolegyně pak Chalupický použil pojem „angažovaná kritika“ jako synonymum pro zájem o současnost a aktuální dění (na poli umění) a doslova zasahování do dění ve společnosti. „Umění je přece něco aktuálního“, píše doslova Chalupický.³⁷⁵ Kritika pak má podle něj právě tuto aktuálnost odhalovat a popisovat:

„Obvykle bývá pokládána za znalecké posuzování uměleckých děl. Ale kritika nespočívá v nezaujaté odbornosti, kritika je vždy angažovaná. Objevuje, obhazuje, prosazuje umělecké hodnoty. Usiluje o aktivaci funkce umění v moderním světě. V základě kritiky umění je naposled otázka po podstatě umění. Toto tážení po podstatě umění necílí k abstraktní pojmové definici umění. Podstata není nějaká věc skrytá za věcmi. Nedá se definovat. Otázka po podstatě umění je otázkou po tom, co podstatného umění se mnou činí.“³⁷⁶

Eva Petrová, jediná žena, jejíž text byl publikován v češtině ve *Výtvarné práci*, a jedna z mála na kongresu, například ve svém zamyšlení nad kritikou a jejím vztahem k současnosti otevírá otázku kritiky individuality: Jakou roli má pro kritika jeho zařazení v určité generaci oproti vlastnímu myšlení, vlastnímu názoru a originalitě? Z dnešního pohledu můžeme též ocenit její poznámku o tom, že kritika má právo se mýlit, přesto její názor má být brán vážně: „je tu nezadatelné právo na svobodu (...)

³⁷³ Jindřich Chalupický, „Cesty kritiky“, *Výtvarná práce*, roč. XIV, 18–19/1966, s. 8.

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ Chalupický, „Cesta kritiky“, s. 8.

³⁷⁶ *Ibid.*

vedle práva na postoj a názor ze svobody vyplývajících, je tu i právo na omyl a chybu“, píše Petrová na závěr svého příspěvku.³⁷⁷

Úvahy dalších se pak vztahovaly k otázce morálky a etiky kritiky, řešila se problematika vytváření hodnot (vycházejících z axiologických pokusů v estetice – viz dále) ale zaznělo i lokálně orientované kritické zhodnocení československé situace. To prezentoval František Šmejkal ve svém příspěvku s názvem „Podmínky a předpoklady“ a v něm shrnul argumenty, které zazněly již od různých kritiků – od předsjezdové diskuse z roku 1964 po Moskevské sympozium. Zde ale na jednom místě a před mezinárodním publikem mohly mít větší efekt.

S metakritickým příspěvkem vystoupil i Marian Váross, který znovu otevřel otázku vzdělání ideálních mladých kritiků, jež je podle něj kořenem problému, proč je kritiků nedostatek. Nikoliv proto, že by jim chyběl talent – a Váross překvapivě konstatuje zlepšení na rovině „kulturněpolitických“ podmínek kritické práce –, ale proto, že chybí, byť jen jediný, kurz kritiky na dějinách umění. Argumentuje, že kritiku píší zejména mladí autoři, protože při studiu dějin umění dostávají pro psaní málo nástrojů. Proto si, podle Váross, troufnou spíše na psaní kritik soudobého umění než do první vědecké studie, přesto a zároveň právě proto, že mají ještě v kunsthistorickém vzdělání mezery. „Mladí kritici, tiež v dôsledku nedostatočnej fundovanosti, nastupujú často do života s pocitom, že hodno bojovať len za to, čo je nelegálne,“ popichuje mladou generaci dále Váross (jemuž bylo v té době 43 let). Cestu z problému vidí v úpravě studijního kurikula na dějinách umění, s důrazem na historickou úlohu moderny, ale zároveň ideálně i zavedení větší provázanosti s uměleckou praxí, aby mladí nenaletěli tak lehce.³⁷⁸

III/2.6_Axiologie: vědecká teorie hodnot

Otázkou po roli a hierarchii hodnot, jejich systémů a genezi se zabývala oblast, již soudobá teorie umění obohatila estetikou: axiologie. V našem prostředí najdeme několik příkladů, kdy se autoři pokusili vyvinout axiologickou argumentaci na materiálu soudobého umění. Mezi nimi zmiňme především Lud'ka Nováka a

³⁷⁷ Eva Petrová, „Kritika a klíče k současnosti“, *Výtvarná práce*, roč. XIV, 1966/ 18–19, s. 10–11.

³⁷⁸ Marian Váross, „O kritickej pripravenosti“, *Výtvarná práce*, roč. XIV, 1966/18–19, s. 13.

Mariana Városse. Své teorie axiologie publikovali právě až na konci šedesátých let – tedy v době, kdy jinak zájem o metakritiku ustává. Můžeme tedy možná říci, že se právě přetavil do vědeckého systému filozofie hodnot, který vychází z estetiky, což odpovídalo dobové tendenci oceňování odborného pohledu expertů.

Marian Váross publikoval svou knihu *Úvod do axiologie* až v roce 1970, zřejmě ji však sepsal dříve.³⁷⁹ V ní definuje obor spíše abstraktně, jakožto součást estetiky, jakožto „všeobecnú teóriu hodnôt a hodnotenia“. Jeho cílem je odůvodnit, proč by měla i marxistická estetika rozpracovat teorii hodnot a hodnocení (jež chápe jako dvě odlišné oblasti zájmu axiologie), jež je založena z podstaty na ideologické – nikoliv materialistické filozofii. Protože, jak píše Váross, když se zbavíme idealistické roviny, pak žádné hodnoty – v její čistě materialistické rovině – nenajdeme. Ale hodnoty jsou odrazem našich zájmů a potřeb, píše Váross, čímž tedy postihují právě onu rovinu potřebnosti umění pro společnost (protože ta spočívá v rovině vztahu a je tedy znovu nemateriálního charakteru), a proto je důležité je zahrnovat i do marxistických estetik. Hodnotu chápe přitom jako to, co *je*, nikoliv to, co *má být*. Odsud se pak dostává k otázce hodnot morálního či ekonomického druhu a odvozuje z toho souvislost s teorií psychologie osobnosti.

Systematicky se rozpracování axiologie věnoval také Luděk Novák, a to i ve výše zmíněném příspěvku na kongresu AICA, publikovaném pod názvem „Kritika a hodnoty“. V něm najdeme mnoho zajímavých myšlenek, jež jsou rozpracovány sice jen zběžně, ale přesto je významné, že v československém (a dokonce i mezinárodním) prostoru zazněly. Nejprve definuje, co je podle něj axiologická estetika, jež – podle Nováka – sleduje vytváření hodnot v umění, s tím, že chápe tento proces jako neustále probíhající a kritika se na tomto procesu tvorby hodnot podílí, je tedy tvůrčí činností. „Úkolem kritiky není nikdy interpretovat jen jedno umělecké dílo. Stojí tu před obrovskou hierarchií hodnot a dílem jakoby zkoumá povahu možných proměn.“³⁸⁰ Upozorňuje že hodnota, již kritika u uměleckého díla spoluutváří, identifikuje a formuluje slovně, není totožná s nějakým měřítkem či sadou předem připravených postulátů, jimiž se dílo pouze poměřuje. („Měřítko nemohou být přitom vzata z jediného směru ani přenášena z osobnosti na osobnost.

³⁷⁹ Marian Váross, *Úvod do axiológie*, Bratislava: Epoque 1970.

³⁸⁰ Luděk Novák, „Kritika a hodnoty“, *Výtvarná práce*, roč. XIV, 1964/18–19, s. 10.

To bychom měřili chuť cibule chutí šlehačky...“) Ačkoliv ty se na procesu nutně podílejí a každý kritik si podle Nováka vytváří takovou proměnlivou sadu měřítek. „Kritika, jak jsem již uvedl, netvoří z díla hodnotu. Hodnotící soud kritiky není společenským a historickým konstituováním hodnoty. (...) Kritika nemá ani tak hodnotit, jako pracovat s dílem jako hodnotou.“³⁸¹ Novák tu propracovává problematiku hodnot ještě v dalších aspektech, soustředí se na zdůraznění nestability, nebo lépe kritizování jakožto součásti nestále se vyvíjejícího procesu. Takové uchopení bylo možné formulovat zřejmě až v roce 1966, jak jsem ukázala na předchozím materiálu, a blíží se i tomu, jak kritiku chápeme v dnešní době, ačkoliv axiologie již není v kurzu.

Novák se pokusil rozvinout svoje axiologické úvahy i na materiálu starého umění, jímž se zabývá kunsthistorie, a také ve filozofické rovině. Tyto úvahy zde nerozvádím, protože je již rozpracovali jiní.³⁸² Nicméně ze širě publikovaného materiálu k tématu axiologie je zřejmé, že jej doboví aktéři vnímali jako zajímavý směr úvah, který dodá vědecky a filozoficky podloženou argumentaci pro jinak těžko uchopitelnou aktivitu hodnocení a uchopení společnosti i hmotného světa, jenž aplikuje idealistickou filozofii do marxistického materialismu.

III/2.7_Sebereflexivita jako znak doby

Na zmíněných událostech a jimi generovanými intelektuálními příležitostmi, které byly přetaveny do metakritických textů, můžeme vidět proměnu, jíž prošla metakritická diskuse. Poměrně rychlá cesta k subjektivizaci hodnot a zmnožení platných pohledů na umění vedly k tomu, že období druhé poloviny šedesátých let v Československu můžeme považovat za skutečně výjimečné období pro samotnou výtvarnou kritiku. Souvisí to s tím, že jakožto součást publicistiky byla stranickými kulturními ideology vnímána jako důležitý nástroj v udržování kultury v mezích, které na jedné straně podporují kreativitu – tedy sebeutváření společnosti – a na straně druhé drží hranice umění v mezích socialismu skrze cenzuru a hierarchii

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² Luděk Novák, „Axiologie a metoda dějin umění“, *Umění*, roč. XV, 1967/2, s. 202–214; Srov. Bartlová, *Dějiny českých dějin umění*, s. 351–354. Dále také: Luděk Novák, „Mezi axiologií a estetikou“, *Orientace*, roč. I, 5/1966. Anebo přehled: Soňa Dorotíková, *Filosofie hodnot. Problémy lidské existence, poznání a hodnocení*, Praha: Univerzita Karlova, 1998.

řízení kulturních časopisů. Zároveň však cenzura povolovala a tisk (jako celek) byl i směrem k roku 1968 stále významným hráčem (televize ještě nehrála tak masovou úlohu) pro to, co nazýváme utvářením veřejného mínění. Moc kritiky (jakožto komunikačního nástroje a součásti žurnalistiky) připisovaná ideology na počátku desetiletí se tak na jeho konci částečně osamostatnila a začala vytvářet vlastní diskurs. Sebereflexivita tohoto období, spolu s liberalizací kulturních aktivit tak vedly k tomu, že až do roku 1966 najdeme množství metakritických textů, které jsou předmětem živých diskusí.

Naopak od roku 1967 už se tento žánr v časopisech či jinde vyskytuje jen zřídka: Teoretizování o praxi již nebylo tak důležitým tématem. Daleko zajímavější se zdálo porovnávat dění na domácí scéně s tím ze zahraničí, recenzovat zahraniční výstavy, publikace atp.

Metakritické texty autoritativní i subjektivní měly pomoci formulovat, jak vůbec kritika funguje: Jakožto proces (aktivita) mezi praxí a teorií, mezi kreativitou a zprostředkováním má totiž výtvarná kritika nejasné místo a jen těžko (pokud vůbec) definovatelnou podobu. Tento moment nejasnosti se ve třetí třetině šedesátých let již zřejmě saturoval a pozornost se upřela k jiným intelektuálně podnětným tématům. Naznačený vývoj bychom mohli shrnout asi takto: Jedná se o cestu od politiky stranických zájmů, které byly naloženy na uměleckou produkci a jež měla kritika za úkol artikulovat, k otázkám hodnot, které jsou umění i kritice v socialistickém Československu vlastní.

IV_Závěr

Otázku „jak interpretovat interpretaci“ jsem si pokládala od samého počátku práce na tomto tématu. Pojmenování vlastností výtvarněkritických textů a dopady jejich komplikované podstaty (nebo můžeme říci hybridnosti), která nutně musí vstupovat do stanovení metody výzkumu, jsem kromě metodologického úvodu propojila i s poslední kapitolou, která se věnuje dobovým formulacím téhož. Metoda založená na sledování uzlových institucí dané infrastruktury tak dostala finální potvrzení až na konci této práce. Jako přínosné ale vnímám především zjištění, že způsob, jakým bývají výtvarněkritické texty využívány v dějinách umění, je často spíše intuitivní a opomíjí jejich důležitý aspekt, jímž je argumentace. Pokud totiž budeme chápat kritické texty jako součásti komunikační strategie výtvarného umění, pak je jejich argumentační potenciál zásadní součástí jejich charakteristiky. A jak nedávno vyjádřil pregnantně v rozhovoru Václav Bělohradský, argumentaci je možné rozvíjet pouze kolektivně (nebo alespoň ve dvou).³⁸³ V případě výtvarněkritických textů jde o komunikaci mezi kritikem a čtenářem, často navíc obohacenou o třetí rozměr, totiž argumentaci s dílem či jeho autorem (autorkou). Kolektivní sdílení je pro kritiku naprosto zásadní: Kritici sdílí své myšlenky nejdříve s editory a redaktorkami daného periodika, ale samozřejmě cílovými recipienty jsou čtenáři a čtenářky. Někde mezi čtenáři a autorem či autorkou textu otištěného v periodiku reálně vzniká onen kritický diskurs, který zde zkoumám (viz úvodní metodologická kapitola). Zároveň však napsaný text ještě nemusí zaznamenat pochopení u čtenářů, zejména ne nutně v tomtéž významu, jaký mínil autor, stejně jako umělec či umělkyně nemají výhradní právo na definování „významu“ díla. Domnívám se tedy, že samotný fakt materializace vytištěním, či obecně publikováním, je důležitější charakteristikou, než vymezení kritiky na základě přítomnosti „hodnotících“ aspektů.

Zároveň je však důležitou rovinou výtvarné kritiky jistá role paměťového média výtvarného umění. V metodologické kapitole jsem argumentovala, že kritika je důležitým doplňkem dějin umění, není ale pouhým zdrojem informací, je i

³⁸³ Václav Bělohradský, *Interview 24*, ze dne 16.1. 2022, dostupné na: <https://ct24.ceskatelevize.cz/nazory/3428992-zvladne-demokracie-vyresit-klimatickou-krizi-pta-se-belohradsky-lide-podle-nej> (cit. 17.1. 2022)

samostatným tvůrčím žánrem. Tím pádem uchovává nejen informace v podobě obecně zpracovatelných dat, ale též jistou složku emocionálně nabitých informací, které tak v sobě uchovávají jeden z rozměrů paměti situace setkání s uměleckým dílem (účast na performance, návštěva galerie, diskuse v ateliéru). Jedná se o paměť – typově někde mezi sdílenou a osobní³⁸⁴ – což odpovídá charakteru kritiky, která je vždy „mezi“ – například je textem pohybujícím se na škále mezi teoretickým a tvůrčím výkonem. Výtvarněkritické texty jsou tak jedním z médií paměti umění. Tato paměťová role je významnější ve formě sdílené (skrže publikování), ale proto, že kritika je zároveň žurnalistickým žánrem a tedy je „vždy angažovaná“, jak to formuloval Chalupecký, a tedy má významný rozměr politický, je třeba k této paměťové roli přistupovat s obezřetností a kriticky. Jelikož paměť se vždy uchovává nejlépe ve formě institucí, zvolila jsem právě perspektivu institucionálního zázemí, abych se kritice dostala blíže právě jako médiu paměti. Vedle toho pak je z hlediska paměti zajímavý i specifický žánr metakritických textů, protože záznam sebereflexivního uvažování odhalí ještě hlouběji, jak kritika funguje a jak o ní uvažují doboví aktéři.

IV/1_Sledovat infrastruktury kritiky

Rozdělení výzkumu na dvě (propojené) sféry – podmínek a předpokladů – zůstalo možná ve výsledku více v pozadí, než by bylo třeba pro obhájení této koncepce. Pokusím se to tedy napravit zde. Podmínkami míním někdy více, jindy méně vnější aspekty politických rozhodnutí širšího záběru a zejména institucí, které se však nesoustředily primárně na kritiku.

Vývoj kulturní politiky od počátku šedesátých let byl vlastně velmi rychlý: Od fáze, která se teprve vypořádávala s dědictvím socialistického realismu a o zahraničním dění měla jen velmi omezené informace (i ty byly ze zemí nejbližších socialistických sousedů a Sovětského svazu), až k situaci, kdy záběr výstav a obsah kritických periodik odrážel progresivní intelektuální představy zástupců výtvarné scény stačilo několik málo let. Tím se sice rozšířilo spektrum umělecké produkce, které časopisy pokrývaly, nicméně některé problémy zůstaly nedořešené. Například problematika konfliktu zájmů autorů vůči umělcům a institucím, v nichž pracovali,

³⁸⁴ Aleida Assmann, *Prostory vzpomínání. Podoby a proměny kulturní paměti*, Praha: Karolinum, 2018, s. 205.

anebo kvalita reprodukcí, dosud z naprosté většiny černobílých. Možnosti kritiků zasahovat do těchto oblastí byly omezené a času na rozvoj předpokladů kritiky a publicistiky do větší profesionální hloubky, bylo zkrátka málo.

Podobně i cenzurní úřad řešil veškerou tištěnou produkci, nikoliv pouze výtvarněkritické časopisy, a jak jsem ukázala, nepatřila jim určitě hlavní pozornost. Zároveň vůči cenzuře měli redaktoři vyjednávací pozice jen omezené (ačkoliv, jak jsem ukázala, prostor tam byl). Podobně je tomu u role Svazu československých výtvarných umělců, který primárně nebyl určen pro regulaci a koordinaci kritiky, ačkoliv se jednalo o jednu z jeho rolí a funkcí a agenda časopisů odčerpávala velkou část energie i peněz. Z naší perspektivy se tak nabízí možnost sledovat, jak sami výtvarníci ke kritikům a teoretikům přistupovali, jak jim dovolovali vybojovat si prostor a řídit vlastní agendu. Otázka, zda náhodou kapitola o československé sekci AICA nepatří spíše do části věnované vnitřním „předpokladům“ kritiky se mi v průběhu psaní vracela několikrát. Argumentovala jsem dosud vždy tak, že příslušnost k mezinárodní organizaci byla pro československou sekci zásadní. Mezinárodní AICA se totiž řídila jinou dynamikou a určovala si vlastní pravidla fungování. Zde bych tedy jen přidala hledisko vyjednávání: Jednotliví členové totiž nebyli v AICA za Svaz (ať už český nebo slovenský) výtvarníků, ale pouze jako členové a členky Mezinárodního spolku, zařazení v příslušné národní sekci. To jim dávalo jinou pozici než pouze jako zástupcům domácí infrastruktury výtvarného života. Vzhledem k tomu, že v rámci mezinárodního komitétu AICA probíhala právě v roce 1966 jednání o tom, zda například NDR nebo Rumunsko má mít právo na samostatnou sekci,³⁸⁵ je podle mého názoru zařazení mezi vnější infrastruktury správné.

Zkoumáním toho, jak se tyto podmínky propisovaly do kondice základního *předpokladu* výtvarné kritiky – existence publikačních platforem (časopisů) – se zabývá druhá část disertace. Sleduji v ní linii institucionálních vstupů do obsahu časopisů na rovině organizační i obsahové, což přineslo především odpověď na otázku, jakým způsobem se propisovala kulturní politika do jednotlivých textů. Konkrétněji pak zkoumám to, zda takové „propisování“ bylo kreativní a do jaké míry byla forma ponechána na autorech (např. diskuse o abstrakci). Ukázalo se, že i přes

³⁸⁵ AHMP, f. SČVU, k. 20, *Stenografický zápis z jednání ústředního výboru SČSVU, ze dne 20. 10. 1966.*

cenzuru záležela forma vyjádření v podstatné míře na schopnostech autora či autorky. Dále pak jsem zjistila, že i jen pozvolné uvolňování možností informovat o dění v zahraničí vedlo rychle k velkému nárůstu tohoto obsahu v rámci časopisů. A to dokonce do míry, kdy reflexe zahraničního dění převažovala nad texty o československém umění. Posledním, a i pro mne nejvíce překvapivým zjištěním byl rozsah diskusí, které se odehrávaly na úrovni vedení Svazu a řešily přímo koncepce časopisů. Tyto diskuse odhalují na jedné straně ambice růstu a většího dosahu periodik, ale na straně druhé též reálné možnosti Svazu, limitované především financemi.

Při pohledu na celek materiálu zpracovaného v této práci se nabízí uzavřít výklad formulováním jednotlivých infrastruktur výtvarné kritiky a skrze popsání proměny jednotlivých institucí, a tím pádem odpovědět na otázku položenou v úvodu: Co ovlivňovalo podobu a význam výtvarné kritiky v šedesátých letech v Československu (a proč vypadala tak, jak vypadala)?

Jestliže jsem totiž v předchozích odstavcích odpověděla na tuto otázku právě skrze sledování jednotlivých institucí (cenzury, teoretické sekce Svazu československých výtvarných umělců a čs. sekce AICA), pokusím se teď o pohled z většího nadhledu.

Nejmocnější infrastrukturou ovlivňující výtvarnou kritiku byla ta finanční, potom následovala teprve role infrastruktury kontrolní. Infrastruktura přesahující hranice byla též dost silná a důležitá a na financích i dohledu závislá, ale zároveň dosti autonomní. Každou infrastrukturu přitom tvořilo vždy několik vzájemně provázaných (a někdy i hierarchicky uspořádaných) institucí.

Sledování proměn metakritických úvah v textech samotných kritiků a kritiček ukázalo, že kritika se postupně stávala jako obor sebevědomější, v podmínkách Československa však zároveň nemohla tuto fázi rozvíjet déle. Podařilo se mi též nalézt ve zkoumaném materiálu texty, které mě překvapily mírou nasazení jejich autorů a autorek či nadčasovostí.

Ve sledované době se ale ukázal jako zcela zásadní bod protnutí popsanych infrastrukturálních kanálů organizační centrum SČSVU. Byl to právě Svaz, který fungoval jako koordinující centrum ostatních podmínek a zásadně určoval konkrétní podobu předpokladů výtvarné kritiky. Svaz kontroloval možnosti přístupu k publikačnímu prostoru, finanční toky a zasahoval i organizoval většinu dění v oblasti výtvarného umění u nás v té době. Neexistovala podobně vlivná

alternativa – ostatně i Blok tvůrčích skupin byl součástí Svazu – jednalo se o největší oficiálně financovanou a k distribuci finančních prostředků pro výtvarné umění navrženou instituci. Druhou takovou institucí pak byl Český fond výtvarných umění, který plnil funkci socialistického podniku na řešení prodeje i materiální základny umění. Obě instituce sice byly zároveň podřízené centrální vládě komunistické stany, ale ve druhé polovině šedesátých let nabývaly značné autonomie ve své expertní oblasti působnosti. Kombinace přísné hierarchie a zároveň stále větší svobody diskutovat i na nižších úrovních důležité otázky (viz kapitola sekce a komise teoretiků SČSVU), které se týkaly výtvarné kritiky, umění ale částečně i zahraniční reprezentace státu (viz AICA), byla pro mne překvapivým zjištěním v rámci výzkumu.

Dalším překvapením pro mě bylo fungování československé sekce AICA. Odhalila se mi postupně ona nepřímá, ale silná závislost na Svazu a jeho strukturách, která přesně odpovídala nejisté pozici, kterou kritika má. V kombinaci se spoléháním na konkrétní osobnosti a opomenutí budování vlastního infrastrukturního zázemí nakonec znamenalo, že čs. AICA sice „přežila“ konec sekce teoretiků v SČSVU, ale jen za cenu patnáctileté hibernace. Fascinovala mě také profesionalita a míra nadšení, které jednotliví aktéři (podle archivních dokumentů) projevovali v rámci přípravy a realizace, vyčnívala zejména organizačně nejnáročnější akce celého desetiletí, tedy mezinárodního kongresu AICA v Praze a Bratislavě. Akce se zároveň konala v době, kdy vrcholilo období relativně dostatečných finančních prostředků, jež Svaz měl a mohl dát na periodika a další akce spojené s výstavami i kritikou výtvarného umění. O rok později se již začalo řešit naopak svízelné zadlužení a z problémů, které mělo na časopisy fatální dopad. Dosavadní stabilita vycházejících periodik byla ohrožena stále více narušovaná – zejména to platilo u *Výtvarné práce*. Ta se však v mezidobí stala v podstatě nejdůležitějším (tedy nejvíce vyhovovala nárokům zrychlující se doby) periodikem o výtvarném umění druhé poloviny šedesátých let, a proto její kolísání mělo větší váhu a vliv i na ostatní svazové časopisy.

IV/2_Další možnosti výzkumu

Tato disertační práce si kladla za cíl poskytnout k tomu dostatečně podrobný a konstruktivně strukturovaný a podnětně formulovaný základ k dalším možným

přístupům, které dovolí více se soustředit na interpretace obsahové a autorské stránky výtvarněkritických textů této doby.

Jistě by bylo potřebné, jak to pro vlastní výzkum provedl Daniel Grůň na Slovensku, sestavit profily jednotlivých osobností, které se kritice výtvarného umění věnovaly. Částečně je zpracován profil Jiřího Padrty³⁸⁶ a Ludmily Vachtové,³⁸⁷ chystá se monografie věnovaná Jindřichu Chalupeckému. Doufejme, že se brzy objeví tým, který by zpracoval život a působení Jiřího Kotalíka, jehož profil by vydal na několikaletý výzkum. Potřebné by bylo zpracovat – kromě jasných adeptů, jakými jsou Miroslav Míčko anebo Eva Petrová –, také osudy méně pozitivních postav, jako byl Miroslav Klivar.

Další z možných přístupů by byl založený na rozšíření záběru sledovaných infrastruktur i na ty z jiných oborů, a například porovnat fungování časopisů vydávaných SČSVU s těmi, které vydával Svaz spisovatelů a literární skupiny (*LN*, *LL*, *Plamen*, *Orientace*) a porovnávání způsobu, jakým v nich bylo umění reflektováno a zda jiné zaměření čtenářů ovlivňovalo nějak způsob psaní o výtvarném umění.

Tématem, jemuž jsem se v tomto rozvrhu nevěnovala z důvodu zacílení, byla též role identity kritika či kritičky výtvarného umění. Sledování konstrukce subjektivity v rámci socialistických institucí by mohla přinést zajímavé příspěvky pro pochopení vůbec role výtvarné kritiky ve společnosti i v rámci Svazu. Tento přístup se pokusil na polský materiál aplikovat historik umění Piotr Juskiewicz. Anglicky je však bohužel dostupné pouze resumé jeho knihy *Od rozkoše z historiosofie po „hru v nic“* (From the Bliss of Historiosophy to the „Game of Nothing“. Polish Art Criticism of the Post-Stalinist „Thaw“), jež po metodologické stránce neobsahuje uspokojivé množství informací o přístupu.³⁸⁸

A samozřejmě by bylo užitečné, jak jsem již načrtla v úvodu, pokračovat v podobné analýze infrastruktur výtvarné kritiky či spíše „psaní o výtvarném umění“ také pro následující období let sedmdesátých a osmdesátých. Výtvarná kritika totiž může

³⁸⁶ Lenka Dolanová (ed.), *Nejedna rodina*; Hana Sládková, *Výtvarněkritická práce Jiřího Padrty*, [diplomová práce], Praha: UMPRUM, obhájeno 2009 (cit. 20. 1. 2022).

³⁸⁷ Barbora Špičáková, *Ludmila Vachtová 1964–1971: Galerie na Karlově náměstí, Galerie Platýz, Sochařské výstavy v Liberci*, [diplomová práce] Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, obhájeno 2009.

³⁸⁸ Piotr Juskiewicz, *Od Rozkoszy historiozofii do „Gry w nic“*. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży, Poznań: Wydawnictwo naukowe UAM 2005.

být, podle mého názoru, partnerkou dějin a teorie umění ve společné snaze porozumět tomu, co se v dané době děje ve vizuální kultuře a jakým způsobem umění zpracovává dění ve společnosti. Jinými slovy, snažila jsem se argumentovat, že výtvarná kritika je příspěvkem k porozumění světu, ale musíme vědět, jakým způsobem k ní přistupovat, a jak ji interpretovat. Právě způsob interpretace kritiky jsem se snažila v této práci nabídnout, aspoň na příkladu výtvarněkritických textů ze šedesátých let.

Disclaimer

Pandemie covid-19 měla dopad na i záběr a výsledky mého výzkumu, podobně jako působily vnější omezení, „podmínky“, jež měly vliv na kritiku a její konkrétní podobu. Nesrovnávám současnost s dobou diktatury komunistické strany, chci jen poukázat na fakt, že intelektuální činnost ovlivňují (omezují) též infrastruktury, které se mohou zdát na první pohled vzdálené anebo měřítkem příliš velké, oproti předmětu zájmu. Musím tedy přiznat, že by byla bývala mohla tato práce vypadat jinak (ač ne zcela, ale určitě v detailech, stylu a živosti argumentace), pokud bych měla možnost diskutovat s kolegy a kolegyněmi své výstupy, nápady a pochyby průběžně, ať už v rámci oficiálních (konference) anebo i nezávazných (náhodná setkání v knihovně) okamžiků akademického doktorandského života. Toto neoficiální zázemí je, myslím, stejně důležité pro akademické výsledky jako je živnou půdou pro kvalitní kritickou reflexi umění prostředí vernisáží výstav a sympozií.

Seznam literatury

monografie a odborné studie

Andreas Petr, *Vybírat a posuzovat. Literární kritika a interpretace v období normalizace*, Příbram 2016

Bartlová Milena, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, Praha: UMPRUM 2020

Budín Stanislav, *Sedmá velmoc*, Praha: Československý spisovatel 1966

Bourdieu Pierre, *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*, Brno: Host 2010

Binarová Alena, *Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956–1972*, Univerzita Palackého Olomouc, 2016

Černý Václav, *Co je kritika, co není a k čemu je na světě*, Brno: Blok, 1966

Dolanová Lenka ed., *Nejedna rodina: Jirousovi, Padrtovi, Ságlovi* [katalog výstavy], Humpolec: Nadační fond 8smička 2020

Eagleton Terry, *Criticism & Ideology. A study in Marxist Literary Theory*, Londýn – New York: Verso, 2006

Fischer Ernst, *O nezbytnosti umění*, Praha: Orbis 1962

Foucault Michel, *Archeologie vědění*, Praha: Hermann & synové 2002

Foucault Michel, Řád diskursu, in: Michel Foucault, *Diskurs, autor, genealogie*, Praha: Svoboda 1994

Gross Raphael (ed.), *documenta. Politics and Art*, Mnichov: Prestel + DHM 2021

Grúň Daniel, *Archeológia výtvarnej kritiky*, Bratislava: Slovart + VŠVU 2009

Hubatová-Vacková Lada, „Pierre Restany a české umění v letech 1960–1970: Hledání alternativy Nového realismu“, in: Roman Prahel – Tomáš Winter, *Proměny dějin umění. Akta druhého sjezdu historiků umění*, Praha: 2007

Hubatová-Vacková Lada – Pachmanová Martina – Pečinková Pavla (eds.), *Věci a slova, Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–1970*, Praha: UMPRUM 2014

Chalupecký Jindřich, *Umění dnes*, Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966

Chalupecký Jindřich, *Tíha doby. Stati časových souvislostech a situacích kultury 1968–1988*, Olomouc: Votobia 1997

Jurčák Alexej, *Bylo to na věčné časy, dokud to neskončilo: Poslední sovětská generace*, Praha 2018

Janoušek Pavel a kol., *Dějiny české literatury 1945–1989 III. 1958–1969*, Praha: Academia 2008

Kemp-Welch Klara, *Anti-politics in Central European Art*, Londýn – New York: I. B. Tauris 2014

Kemp-Welch Klara, *Networking the Bloc, Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981*, Londýn – Cambridge: MIT 2019

Klimešová Marie, „České výtvarné umění druhé poloviny 20. století“, in: Josef Alan, *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*, Praha: NLN 2001

Knapík Jiří – Franc Martin (eds.), *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*, Praha: Academia 2011

Knapík Jiří – Franc Martin (eds.), *Volný čas v českých zemích 1957 – 1967*, Praha: Academia 2013

Kolář Pavel, *Soudruzi a jejich svět. Myšlenková tvářnost komunismu*, Praha: NLN + ÚSTR 2019

Kopeček Michal, *Hledání ztraceného smyslu revoluce. Zrod a počátky marxistického revizionismu ve střední Evropě 1953–1960*, Praha 2009

Kosík Karel, *Dialektika konkrétního*, Praha: Nakladatelství československé Akademie věd 1965

Kramer-Mallordy Antje, „The Archives of the International Association of Art Critics, a forward looking history of globalization?“, *Critique d'Art* 45/2015

Kramer-Mallordy Antje (ed.), *1968: La Critique d'art, la politique et le pouvoir*, Rennes: Archives de la critique d'art 2018

Kralovič Ján, *Teritórium ulica. Umenia akcie v mestskom priestore v rokoch 1965–1989 na Slovensku*, Bratislava: VŠVU 2014

Kulka Tomáš, *Umění a jeho hodnoty: Logika umělecké kritiky*, Praha: Argo, 2019

Lomová Johana – ŠIMA Karel: *Sjezd Svazu československých výtvarných umělců v roce 1964: Poznámky k úspěšnosti performance*, in: Lomová Johana – Vybíral Jindřich (eds.), *Umění a revoluce*, Praha: UMPRUM 2018

Lomová Johana, „Cenzura výtvarných periodik v letech 1956–1968“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 28/2020

Mervart Jan, *Naděje a iluze. Čeští a slovenští spisovatelé v reformním hnutí šedesátých let*, Brno: Host 2010

Mervart Jan, *Kultura v karanténě*, Praha: Lidové noviny, 2015

Mervart Jan – Růžička Jiří, *„Rehabilitovat Marxe!“ Československá stranická inteligence a myšlení post-stalinské modernity*, Praha 2020

Mojžiš Martin (ed.), *Iva Mojžišová: Kritika porozuměním*, Praha: Nadace Dagmar a Václava Havlových VIZE 97 2011

Morganová Pavlína – Nekvindová Terezie – Ševčík Jiří, *České umění 1980–2010*, Praha: VVP AVU 2012

Morganová Pavlína – Nekvindová Terezie – Svatošová Dagmar, *Výstava jako médium. České umění 1957–1999*, Praha: VVP AVU 2020

Musilová Helena, *Anatomie skoku do prázdna. Rok 1968 a výtvarné umění v Československu* [katalog výstavy], Plzeň: Západočeská galerie v Plzni 2018

Nekvindová Terezie, „Rozhovor s Ludmilou Vachtovou: Byla jsem nezřízeně zvědavá“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 26/2019

Orišková Mária, „Výstavy moderného amerického umenia v Československu počas studenej vojny a ambivalentná agenda kultúrnej diplomacie“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2019/26

Orišková Mária, „Looking from the Earth to the Moon‘ – US Art through Czechoslovak Eyes 1947–1989“, in: Hopkins Claudia – Boyd Whyte Iain (eds.), *Hot Art, Cold War – Southern and Eastern European Writing on American Art 1945–1989*, Londýn: Routledge 2021

Otázky teorie a kritiky v současném výtvarném umění. Porada historiků, kritiků a teoretiků výtvarného umění na Dobříši ve dnech 24. a 25. února 1955 [sborník z konference], Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1955.

Pavlíček Tomáš – Petr Píša – Wögerbauer Michael (eds.), *Nebezpečná literatura? Antologie z myšlení o literární cenzuře*, Brno: Host 2012

Pomajzlová Alena, *Obraz a slovo v českém výtvarném umění šedesátých let*, Brno + Plzeň: Barrister and Principal + Západočeská galerie v Plzni 2017

Rusinko Marcela, *Snad nesbíráte obrazy?*, Brno: Barrister and Principal + Masarykova univerzita 2018

Szczepanik Petr, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv, 2017

Schneiderová Soňa, *Analýza diskurzu a mediální text*, Praha: Karolinum 2015

Skála Ivan (ed.), *Umění a kritika*, Praha 1961

Slaviček Lubomír (ed.), *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů*, Praha: Academia 2016

Sommer Vítězslav, *Řídit socialismus jako firmu. Technokratické vládnutí v Československu 1956–1989*, Praha: NLN 2019

Storchová Lucie a kol., *Koncepty a dějiny. Proměny pojmů v současné historické vědě*, Praha 2014

Suk Jiří, *Veřejné záchodky ze zlata*, Praha: Prostor 2016

Richta Radovan a kol., *Civilizace na rozcestí. Společenské a lidské souvislosti vědeckotechnické revoluce*, Praha: Nakladatelství Svoboda, 1966

Rychlík Jan, *Československo v období socialismu 1945–1989*, Praha: Vyšehrad 2020

Ryška Pavel, *Karikaturisté. Polylegran a obrazový humor 60. let*, Praha – Brno: Paseka, FaVU VUT, 2018

Švácha Rostislav – Platovská Marie (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/I*, Praha: Academia – Ústav dějin umění AV ČR 2007

Ševčík Jiří – Mitášová Monika – Zervan Marian, *(a)symetrické historie – zamlčené rámce a vytěsněné problémy. Sborník k sympoziu o antologiích*, Praha: VVP AVU 2008

Váross Marian (ed.): *Art et Critique. Actes du XIème Congrès de l' A.I.C.A. en Tchécoslovaquie 1966*, Praha 1966

van Dijk Teun, „What is CDA?“, in: Deborah Tannen – Heidi E. Hamilton – Deborah Schiffrin (eds.), *The Handbook of Discourse Analysis*, USA + UK: Malden (MS) + Oxford 2001

Wögerbauer Michael – Píša Petr – Šámal Petr – Janášek Pavel, *V obecném zájmu. Cenzura a regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*, sv. II., Praha: Academia 2015

_diplomové a disertační práce

Jana Kořínková, *Výtvarné umění v prostoru brněnských sídlišť 1945–1969*, Vysoké učení technické – Fakulta výtvarných umění, Brno [disertační práce], obhájeno 2017

Kotočová Lujza, *IX. Kongres Medzinárodnej asociácie výtvarných kritikov, Praha – Bratislava 1966* [diplomová práce], Praha: UDU FF UK 2019

Jitka Lhotecká: *Nakladatelská činnost v poválečném Československu se zaměřením na období po roce 1948* [diplomová práce], Ústav hudební vědy, Masarykova univerzita v Brně, obhájeno 2019

Alois Micka, *Umění mezi sjezdy*, [disertační práce], obhájeno 2019 na FF UK

Gabriela Petrová, *Časopis Tvar jako nástroj boje za kvalitnější výrobek*, [diplomová práce] Praha: UMPRUM, obhájeno 2017

Hana Sládková, *Od výtvarné kritiky k výtvarné publicistice. Psaní o výtvarném umění po roce 1989*, [disertační práce] Praha: FSV UK, obhájeno 2016

_periodika

Literární noviny, SČSS

Kulturní politika

Orientace

Plamen

Rudé právo, ÚV KSČ

Umění, ÚTDU AV ČSR

Výtvarná práce, SČSVU

Výtvarné umění, SČSVU + Bibliografie: Výtvarné umění, Kostelec nad Černými lesy: Archiv výtvarného umění o. s. 2008

Výtvarný život, ZSVU

_archivy/ zkratky

Archiv bezpečnostních složek, fond: 318: Hlavní správa tiskového dohledu /ABS

Archives de la critique d'Art, Rennes, fond: AICA (1949) – Congres IX 1966

Archiv Národní Galerie v Praze, fond Jiří Kotalík, složka AICA /ANG

Národní archiv, fond SČSVU, složka AICA /NA

Archiv hlavního města Prahy, fond Svaz českých výtvarných umělců, NAD 1510 /AHMP