

“Private Home Exhibitions: A Medium of Unofficial Art during the Seventies and Eighties”

Abstract

Until recently, exhibitions that took place in private homes tended to be overlooked by Czech art historians. In fact, during the normalisation period of the seventies and eighties in particular, such events played an important role on the unofficial art scene. By reconstructing previously almost unheard of private home exhibitions by Karel Miler, Václav Stratil, Milan Kozelka, Václav Skrepl, Martin John and others, the author analyses the development of this medium.

Klíčová slova

bytové výstavy – normalizace – neoficiální umění – české umění – sedmdesátá léta – osmdesátá léta

Key words

private home exhibitions – normalisation – unofficial art – Czech art – seventies – eighties

Autorka je historička umění, působí na Akademii výtvarných umění v Praze. Studie je výstupem grantového projektu Médium výstavy v českém umění 1957–1997, Standardní projekt GA ČR, číslo projektu 16–15446S.

pavlina.morganova@avu.cz

72

73

BYTOVÉ VÝSTAVY: MÉDIUM NEOFICIÁLNÍHO UMĚNÍ SEDMDESÁTÝCH AŽ OSMDESÁTÝCH LET PAVLÍNA MORGANOVÁ

Před pár lety se mi do rukou dostala dosud nezveřejněná fotografie málo známé výstavy Karla Milera. Je na ní zachycen, jak sedí na židli ve skromně zařízeném pokoji, a za ním jsou na stěně nainstalovány fotografie jeho akcí. Výstava se konala v bytě filosofa Petra Rezka v roce 1977. Zvětšeniny černobílých fotografií byly pověšeny na stěnu v pravidelných odstupech a opatřeny popiskou ve formě strojopisného nápisu na pečlivě zastříženém papíru. Na dochované fotografii lze rozeznat Mile-rovu tehdy aktuální práce jako *Cítěn čerstvou travou* (1976), *Blíže k oblakům* (1977) nebo *Svatý já* (1977). Vážnost galerijní instalace a koncepce výstavy ostře kontrastují s obyčejností a intimností bytu. Přestože je pečlivě uklizeno, máme pocit, že každou chvíli může zazvonit telefon nebo do pokoje vběhnou rozdávadélné děti. Kdybychom se na fotografii dívali bez vědomí dobové specifických okolností, mohli bychom se domnívat, že si Karel Miler nainstaloval výstavu u sebe doma, protože ji nechtěl či z nějakého vážného důvodu nemohl ukázat veřejnosti. V jeho tváři se zračí vědomí závažnosti chvíle, odhodlání, uspokojení, ale zároveň jakýsi odstup od světa za zdmi bytu.

Bytové výstavy se staly v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století běžným médiem československé kultury. Byly jedním z mnoha bizarních a nápaditých způsobů, jak si kultura hledala v totalitním státě cestu ke svým divákům.¹

Angažovanost a idealismus předchozího desetiletí vystřídal v sedmdesátých letech rezignované přijetí nového režimu. Pro normalizaci byla typická „nová společenská smlouva“,² v rámci níž se sféra veřejného života dostala pod totální kontrolu vládnoucích struktur, soukromý život byl naopak nechán v jisté autonomii samotným

¹ Jednalo se o bytová divadla, utajené koncerty na venkovských statcích, výstavy v nejrůznějších alternativních prostorách, akce v přírodě a mnohé další.

² Viz Pavel KOLÁŘ, „Čtyři ‚základní rozpory‘ východoevropského komunismu“, in: *idem* - Michal PULLMANN, *Co byla normalizace? Studie o pozdním socialismu*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2016, s. 120.

4 Paulina BREN, *Želínář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968*, Praha: Academia 2013, s. 179.

občanům. Tento rozpor analyzují například Michal Pullmann a Pavel Kolář ve stati „Kdo se bojí normalizační každodennosti?“,³ v níž popisují nesoulad mezi autoritativní diktaturou, špiclováním, povinnými manifestacemi, vyhazovy, a idylickou reálsocialistickou každodenností provázenou dietlovskými seriály, gottovskou pop-music a chalupářskou romantikou. Paulina Bren zase v knize *Želínář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968* mluví o „privatizovaném občanství“.⁴ Zdá se, že fenomén bytových výstav je úzce svázán právě s touto specifickou politicko-kulturní situací. V pozdním socialismu se byty proměnily v galerie, divadelní a koncertní sály, potažmo bytové univerzity. Ve svém bytě organizoval výstavy nejen Petr Rezek, ale i mnoho dalších známých i neznámých lidí. Přesto se z pohledu české historiografie jedná dosud spíše o opomíjený fenomén,⁵ na Slovensku se tématu věnoval Ján Kralovič v knize *Majstrovstvo za dverami*.⁶ Zrekonstruoval nejen sérii výstav *Mistrovství Bratislavy v posunu artefaktu*, jež se konaly z iniciativy Dezidera Tótha v letech 1979–1986 v různých bratislavských bytech,⁷ ale i další bytové výstavy. Například výstavu Otise Lauberta v bytě autorovy sestry v roce 1977, výstavy v bytě rodičů Lubomíra Ďurčeka, které zde organizoval od roku 1981, výstavu v bytě Jany Želibské v roce 1980, jíž se zúčastnili mimo jiné Jindřich Chalupecký a Milena Slavická, nebo tzv. Permanentní galerii manželů Stachových provozovanou v jejich panelákovém bytě v letech 1983–1989.

Bytové výstavní aktivity byly běžnou součástí i sovětské neoficiální kultury. V textu „Imagine No Shows“⁸ popisuje Margarita Tupitsyn peripetie spojené s tímto typem výstav. Kniha *Anti-Shows. APTART 1982–84*, vydaná v edici Exhibition Histories, je věnována především bytové galerii Nikity Alexejeva. Ten na počátku osmdesátých let ve svém jednopokojovém moskevském bytě začal organizovat výstavy, které většinou byly spíše jednorázovým environmentem, v ruském jazykovém

6 Ján KRALOVÍČ, *Majstrovstvo za dverami. Majstrovství Bratislavy v posunu artefaktu (1979–1986) v kontexte bytových výstav 70. a 80. rokov 20. storočia*, Bratislava: Slovart 2017.

8 Margarita TUPITSYN, „Imagine No Shows“, in: *eadem - Victor TUPITSYN (eds.), Anti Shows. APTART 1982–84*, Londýn: Afterall 2017, s. 22–47.

5 Pokud je mi známo, samostatně se tomuto typu výstav dosud nikdo nevěnoval. V českých dějinách umění je tento fenomén zmiňován pouze okrajově v kontextu státi o neoficiální a undergroundové kultuře.

7 Koncept *Majstrovstva Bratislavy v posunu artefaktu* byl založen na každoročním tématu, jež přizvaní umělci a umělkyně po devět měsíců zpracovávali, aby si pak výsledky své výtvarné práce prezentovali při animovaném bytovém setkání.

10 Viktor MISIANO, „Moscow Recollections“, in: IRWIN, *East Art Map*, Londýn: Afterall 2006, s. 280.

9 Jedná se o jazykovou hříčku, kdy zkratka APT symbolizuje zároveň byt (tedy apartment), a zároveň je ruským přepisem slova ART.

11 Nikita ALEKSEEV, „Call into the Void“, in: TUPITSYN-TUPITSYN, *Anti Shows*, s. 192.

12 David MORRIS, „Introduction: Anti-Shows“, TUPITSYN-TUPITSYN, *Anti Shows*, s. 21.

prostředí se pro ně vžil název APTART.⁹ Naboural tak stereotypní podobu bytových výstav, které se snažily co nejvíce přiblížit galerijnímu prostředí, a posunul ji do pozice originální prezentační formy.¹⁰ Jak píše v textu „Call into the Void“,¹¹ první výstava, která se konala 20.–30. října 1982 v bytě č. 433 na Vavilovově ulici v Moskvě, byla v podstatě „orgií v limitovaném prostoru“. Každý kousek povrchu malého bytu byl využit, zaplnily ho práce na papíře, objekty, drobné instalace a intervence. Byt se stal nejen prostorem svobody a komunikace, ale i místem pro umělecké experimenty. Nebyl galerií, ale součástí výstavy. Pojem „anti-show“ podle Davida Morrise narušuje tradiční dualismy veřejné/soukromé, umění/život, autonomní/neautonomní.¹² Výstavy v Alexejevově bytě vzbudily velkou pozornost, na první výstavu chodilo podle jeho vzpomínek až padesát lidí denně.¹³ Tyto totální, často interdisciplinární instalace byly ukončeny policejním zásahem v roce 1983.

Obě jmenované knihy jsou důkazem, jak různorodé bytové výstavy mohou být a jak je determinuje míra společenské represe, která je paradoxně jejich hlavním impulzem. Vedle bytového provizoria, tedy výstav, které se v bytových podmínkách pokoušejí nastolit alespoň v náznaku galerijní atmosféru, přes nejrůznější druhy improvizací a spontánních akcí docházíme až k modelu APTARTu, kde se bytová výstava stává totálním dílem – environmentem přesahujícím hranice světa umění do reálného života.

I v Maďarsku, Východním Německu nebo Rumunsku se umělci uchýlovali k atelierovým a bytovým výstavám, pokud neměli možnost prezentovat svou práci v oficiálních galerijních prostorech. Pozoruhodné je, že bytové výstavy takřka absentují v polském kontextu, kde i v sedmdesátých letech vládla natolik liberální atmosféra, že paralelní kultura našla svůj prostor pro prezentaci v nezávislých galeriích a institucích.¹⁴ I ve Východním Německu byla v této oblasti situace nebývale otevřená, jako příklad mohou sloužit bytové galerie Galerie im Flur v Erfurtu nebo berlínské galerie Wohnmaschine a Galerie de Loch.¹⁵

V této stati bych se chtěla zaměřit na historii českých bytových výstav; skrze archivní materiály, rozhovory s pamětníky, posbírané střípky informací z nejrůznějších článků, katalogů a knih, zrekonstruovat

13 ALEKSEEV, „Call into the Void“, s. 192.

14 Viz Jiří VYKOUKAL – Bohuslav LITERA – Miroslav TEJCHMAN, *Východ. Vznik, vývoj a rozpad Sovětského bloku, 1944–1989*, Praha: Libri 2000.

15 Yvonne FIEDLER, *Kunst im Korridor. Private Galerien in der DDR zwischen Autonomie und Illegalität*, Berlin: Christoph Links 2013.

16 Více např. Marie KLIMEŠOVÁ, „České výtvarné umění druhé poloviny 20. století. Alternativa a underground, umění a společnost“, in: Josef ALAN (ed.), *Alternativní kultura*, Praha: Lidové noviny 2001, s. 377–420.

17 Helena LORENZOVA – Tatána PETRASOVÁ (eds.), *Salony v české kultuře 19. století*, Praha: KLP – Koniasch Latin Press 1999.

19 Viz Eva KOSÁKOVÁ-MEDKOVÁ – Antonín HARTMANN, „Data k životopisu Mikuláše Medka“, in: Antonín HARTMANN (ed.), *Mikuláš Medek* (kat. výst.), Praha: Galerie Rudolfinum – Gema Art 2002, s. 197.

20 Součástí expozice Národní galerie je například environment ateliéru Zbyňka Sekala, podobnou roli sehrávají expozice ateliérů dalších slavných umělců (např. ateliér Constantina Brâncușiho při Centre Georges Pompidou).

76

několik vybraných bytových výstav ze sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století a zamyslet se nad vývojem tohoto média v českém kontextu. Byť je nesmírně obtížné na takto malém prostoru plnohodnotně vysvětlit specifika období normalizace a přestavby, chtěla bych se o to pokusit alespoň v nejzákladnějších obrysech skrze několik interpretačních modelů: konzervativní bipolární model oficiální a neoficiální kultury, svébytnou (sebe)interpretaci undergroundu a neaktuálnější teorie autorů jako Michal Pullmann a Pavel Kolář. Zajímá mě především, jaké byly podmínky vzniku tohoto fenoménu a jakou roli bytové výstavy sehrály v tehdejší kultuře. V neposlední řadě bych se chtěla zamyslet nad jejich významem pro české dějiny umění druhé poloviny dvacátého století. Mým cílem není srovnávat tento výstavní formát s dalšími alternativními formami vystavování, které se za normalizace rozvinuly v nejrůznějších negalerijních prostorech, jako byly ateliéry, venkovské statky, dvory, zahrady, předsálí kulturních domů a divadel atd.¹⁶; spíše mi jde o to ukázat dosud nerefektovaný přínos bytových výstav a přes jejich improvizovanou a marginální povahu je zařadit do kontextu české historie umění.

HISTORIE

Při výzkumu, který předcházel napsání této studie, jsem se logicky zabývala otázkou, kdy fenomén bytové výstavy vlastně vznikl. Je svázán s vývojem moderního bytového bydlení, a tudíž těžko najdeme příklady v minulých stoletích. Nepočítáme-li výstavy v soukromých salónech vyšší společnosti v devatenáctém století¹⁷ a na začátku století dvacátého, první příklady bytových výstav se objevují v podstatě až po druhé světové válce.¹⁸

Po celé dvacáté století však sehrávaly významnou roli setkání a výstavy v ateliérech. Ty ovšem měly jinou povahu; ateliér je pracovní prostor, ateliérová výstava ze své podstaty tak významně nefiltruje do intimity žitého prostoru, byť řada umělců v poválečné bytové krizi v ateliéru pracovala i žila. Je známo, že například Mikuláš Medek tvořil více jak deset let v rozděleném obývacím pokoji na Janáčkově

18

Není mi známo, že by se formát bytové výstavy významněji uplatnil v meziválečné době či době jí předcházející. Domnívám se, že tato skutečnost souvisí s formováním

moderní funkce bytu a s proměnou jejího společenského vnímání. Při pátrání po bytových výstavách české meziválečné avantgardy jsem našla pouze zmínky o povernisážových bytových večírcích a dalších setkáních. Když avantgarda hledala alternativní místa pro přehlídky, preferovala logicky veřejný prostor, tedy nejrůznější kluby, školy nebo obchody.

77

nábřeží.¹⁹ Domovské prostředí se spojilo s pracovním, soukromý svět s veřejným světem umění. I pro řadu dalších umělců byla hranice mezi pracovním a obytným prostorem rozostřená. Umění v ateliéru je přirozeně přítomné, v mnoha případech je zde nejen uskladněno, ale i prezentováno tak, jako by šlo o výstavu, ať už se jedná o součást tvůrčího procesu, nebo kulisu ateliérových setkání. Ateliérová výstava má prostě v dějinách umění své funkční místo, může být prezentací pro přátele a kolegy, sběratele, ale může být i environmentem vznikajícím na pozadí tvorby, nebo jako její součást.²⁰ Byt je ovšem jiný typ prostoru, a to i v případě, kdy současně slouží jako ateliér. Proto se v této studii chci zaměřit výhradně na výstavy, které se infiltrovaly do žitého prostoru; výstavy, kde intimita bytu tvoří kulisu vystaveného umění, a to tam naopak vnáší vnější veřejný prvek.

Při hledání prvních bytových výstav jsem narazila převážně na výstavy amatérů nebo začínajících, dosud neznámých umělců. Příkladem je první výstava Vladimíra Boudníka, jenž ji v roce 1949 připravil pod názvem *Obrazy, sochy, grafika* v bytě rodiny Boušů na Žižkově spolu se Zdeňkem Bouše a Janem Reegenem.²¹ Podobných příkladů bychom jistě našli bezpočet, byť se často jedná o naprosto privátní události. Pokud jde o profesionální umělce, najdeme takových výstav mnohem méně. Důvodem nutně nemusí být, že neexistují, spíše za tím stojí tendence profesionálních výtvarníků tento typ raných či příležitostných výstav v soupisech opomíjet. Profesionální umělci pochopitelně preferují pro prezentaci své tvorby galerijní a veřejný kontext. Až na výjimečná období, jako byla normalizace, k vystavování po bytech neměli většinou důvod.

KULTURA A POLITIKA

Pro pochopení, proč se v sedmdesátých a osmdesátých letech stala na československé výtvarné scéně bytová výstava svébytným formátem, je nutné nastínit situaci „reálného socialismu“.²² Ztráta politického idealismu většiny společnosti zapříčiněná násilným ukončením Pražského jara je během let 1969–1971 vystřídána

21 Viz životopisná data v publikaci Zdeňka PRIMUS (ed.), *Vladimír Boudník. Mezi avantgardou a undergroundem*, Praha: Gallery 2004, s. 352.

22 K definici „reálného socialismu“ Paulina Brena uvádí: „politický idealismus

utržil takovou porážku, že se o zkušenosti z běžného života oficiálně hovořilo jako o ‚reálném socialismu‘, aby se odlišila od nadějí minulosti a fantazií o budoucnosti,“ viz BREN, *Želtnář a jeho televize*, s. 20.

23 Odkaz na známou esej Václava Havla *Moc bezmocných* z roku 1978, viz Václav HAVEL, *Moc bezmocných*, Praha: Lidové noviny 1990.

24 Pavel JURÁČEK, *Deník (1959–1974)*, Praha: NFA 2003, s. 668–669.

rezignací a přijetím nabídky klidného života v mezích pevně nalinkovaných normalizátorů. Havlův proslulý zelinář věší do výlohy hesla „Proletáři všech zemí, spojte se“, aniž by se alespoň na vteřinu zamyslel, co toto gesto znamená.²³ Je důsledkem pochopitelné touhy mít klid, a zároveň odráží strach z následků, kdyby nevyhověl rituálním pravidlům normalizační totality.

Nejistotu a depresi tohoto období popsala řada autorů. Filmový režisér Pavel Juráček si do svého deníku v březnu 1970 zapsal:

V Praze je smutno. Tato zima je prý nejdelší za posledních šedesát let. [...] Spousta lidí je pryč – v Rakousku, Německu, Kanadě, Austrálii – a nikdy se už asi nevrátí. [...] A ze všeho – trýznivé zjištění, že nelze uhádnout, co bude zítra, co za týden, co za rok; žít ze dne na den, ze dne na den, ZE DNE NA DEN. [...] Spát, jíst, pít, milovat se, pohybovat se odněkud někam jinam a zpátky, vnímat narůstající čas – víc už toho snad ze života nezbylo, jenomže to není lidský život, to je existence vězně, jemuž neřekli, jak dlouho bude uvězněn, a jenž si nejistě namlouvá, že to snad jednou skončí.²⁴

Situace byla takto beznadějná především pro příslušníky kulturních kruhů a intelligence, kteří byli vzhledem ke svému angažmá v liberalizačním procesu Pražského jara normalizátory vnímáni jako jedna z nejnebezpečnějších vrstev společnosti. Prověrkami, restrukturalizací a novými cenzurními výnosy byla kulturní sféra na začátku sedmdesátých let zpacifikována a nadále fungovala opět pod centrální kontrolou státu. Výstižně tento proces charakterizoval například Milan Šimečka v knize *Obnovení pořádku*,²⁵ ale i řada současných historiků, například v úvodu zmiňovaní autoři Pavel Kolář, Michal Pullmann nebo Paulina Bren. Významným momentem v tomto procesu bylo rozpuštění Svazu československých výtvarných umělců a anulování jeho členské základny. Nový Svaz českých výtvarných umělců byl zformován na základě normalizačních kádrových principů.²⁶

25 Milan ŠIMEČKA, *Obnovení pořádku*, Brno: Atlantis 1990.

26 Do Svazu nebyl připuštěn nikdo, kdo se aktivně podílel na liberalizačním procesu nebo neprošel pro-

ověrkami ideologické uvědomlosti. Více viz Jan Mervart, *Kultura v karanténě. Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2015, s. 50.

27 *Umění a socialismus*, Praha: Jízdárna Pražského hradu 1973.

28 *Výtvarní umělci k 25. výročí Února*, Praha: Výstavní síň Mánes – Galerie V. Špály – Galerie U Rečických – Nová síň – Galerie Hollar 1973.

jména známých umělců a skupin, začátkem sedmdesátých let jsou jako mávnutím kouzelného proutku nahrazena přehlídkami typu *Umění a socialismus*²⁷ nebo *Výtvarní umělci k 25. výročí Února*.²⁸ V menších galeriích se objevují buď jména prověřených umělců držících linii strany oficiální kulturní politiky už od padesátých let, nebo jména druhořadých výtvarníků, kteří využili možnost zaplnit uprázdněné pozice na výtvarné scéně. Všechny primární galerijní prostory byly ovládnuty normalizačním Svazem, zahrnujícím pouze několik procent původní členské základny a výtvarné scény jako takové. Řadě vynikajících a uznávaných uměleckých osobností byla odebrána možnost prezentovat svou tvorbu veřejnosti, účastnit se běžného výtvarného života. Tento ortel dopadl především na generaci šedesátých let, která se aktivně podílela na obrodě českého modernismu a na slibném rozvoji české výtvarné scény v nedávných letech. Každý se s tímto obratem vyrovnával po svém, někteří odešli do emigrace, nebo se uzavřeli do vnitřní emigrace a tvořili v klauzuru ateliéru, jiní hledali východisko v restaurování či se začali živit užítým uměním.

Potřeba tvorby však ani v této situaci nezmizela. Na normalizační poměry se paradoxně nejlépe adaptovali umělci, kteří byli otevření alternativním formám vyjadřování. Hledání prostoru pro svobodnou tvorbu vyústilo v rozvoj českého land-artu, a to i u řady výtvarníků, kteří by se do těchto forem za jiných okolností pravděpodobně nepouštěli. Druhou možností se staly konceptuální tendence. Nehmotnost a materiálová nenáročnost udělala z konceptualismu vynikající nástroj nezávislé kulturní sféry. Koncepty se daly napsat na stroji doma, nakreslit na kus papíru, fotky vyvolat v koupelně a poslat poštou do celého světa, případně vystavit u přítele doma. Tato naprostá institucionální nezávislost z konceptualismu udělala jeden z nejsilnějších projevů českého umění sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století.

Na situaci ale reagovala celá kulturní scéna. Když v roce 1975 napsal Ivan M. Jirous „Zprávu o třetím českém hudebním ohrožení“,²⁹ popsal polovinu sedmdesátých let jako období, „kdy nám všem začalo docházet, že to, v čem žijeme, není provizorium, že je to na dlouhou dobu, nejspíš na vždycky“. ³⁰ Právě v této době začaly vznikat nejrůznější aktivity, které postupně překonávaly pookupační paralýzu

29 Ivan M. JIROUS, „Zpráva o třetím českém hudebním ohrožení“, in: Jiří ŠEVČÍK – Pavlína MORGANOVÁ – Dagmar DUŠKOVÁ (eds.), *České umění 1939–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Praha: Academia 2001, s. 373–376.

30 *Ibid.*, s. 375.

32 Viz Marcela PÁNKOVÁ, „Příběh Divadla v Nerudovce. Rozhovor Marcely Pánkové s Jarmilou Šerou“, in: Milena SLAVICKÁ – Marcela PÁNKOVÁ (eds.), *Výtvarné umění*, č. 3–4. *Zakázané umění I*, 1995, s. 33–40.

34 SLAVICKÁ - PÁNKOVÁ (eds.), *Výtvarné umění*, č. 3–4. *Zakázané umění I*, 1995 a SLAVICKÁ - PÁNKOVÁ (eds.), *Výtvarné umění*, č. 1–2. *Zakázané umění II*, 1996.

33 Viz Marcela PÁNKOVÁ, „Než bilo 12/15. Rozhovor Marcely Pánkové s Petrem Pavlíkem“, in: Milena SLAVICKÁ – Marcela PÁNKOVÁ (eds.), *Výtvarné umění*, č. 1–2. *Zakázané umění II*, 1996, s. 103.

31 Viz Pavlína MORGANOVÁ, *Procházka akční Prahou. Akce, performance, happeniny 1949–1989*, Praha: VVP AVU 2014, s. 148.

80

československého kulturního života. Petr Štembera a Jan Mlčoch od roku 1975 organizovali ve sklepech Uměleckoprůmyslového musea večery performance, na něž pravidelně docházel úzký okruh osobností výtvarné scény.³¹ V roce 1975 nastoupila do Divadla v Nerudovce Jarmila Šedá, která zde v druhé polovině sedmdesátých let dala, pod hlavičkou Ústředního domu pionýrů a mládeže Julia Fučíka, osobnostem nezávislé scény prostor pro výstavy.³² Alternativní aktivity se tedy odehrávaly v různých institucionálních i neinstitucionálních kontextech a zdaleka ne vždy byly zakazovány. Hranice mezi tolerovanými aktivitami a těmi postihovanými byla velmi tenká a často měla pouze dočasnou platnost. K zákazu mohla vést větší koncentrace signatářů Charty 77 či dalších významných osobností undergroundu, anebo pouhá masivní návštěvnost akce. Svědčí o tom například zákaz výstavy *Objekty a sochy na malostranských dvorcích* (1981), který ukončil progresivní program Divadla v Nerudovce (jež akci zaštitilo), nebo policejní zásah na výstavě *Setkání na tenisových dvorcích TJ Sparta* (1982). Ke skandálu a zásahu na výstavě *Konfrontace* na půdě Mikrobiologického ústavu ČSAV v roce 1978 zase vedla mylná interpretace obrazu Michaela Rittsteina *Nechci v kleci*.³³ A tak nikdy nebylo zcela jasné, jestli výstava bude cenzurována nebo ne, jestli její organizátoři budou postiženi nebo ne. V této studii zmíněné aktivity tak ve své době představovaly značné existenční riziko pro všechny zúčastněné.

Přesto zakazování profesionálně využívali i ty nejobskurnější příležitosti vystavovat, neváhali se mísit s amatéry, vystavovat v negalerijních prostorách či jiných provizorních podmínkách. Sborníky *Zakázané umění I. a II.*³⁴

a další publikace³⁵ zachytily mozaiku tehdejších aktivit, ale i atmosféru, jež z výstavy i na tom nejpodivnějším místě činila událost s klíčovým významem. Zachytily i fakt, že původně malé a izolované okruhy se postupně v mnoha aktivitách propojily, a vytvořily

35 Alena POTŮČKOVÁ – Ivan NEUMANN – Olaf HANEL – Jiří ŠETLÍK, *Umění zastaveného času, Česká výtvarná scéna 1969–1985* (kat. výst.), Praha: České muzeum výtvarných umění 1996; Josef ALAN et al., *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2001; Rostislav ŠVÁCHA – Marie PLATOVSKÁ (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění 1958–2000*, Praha: Academia 2007.

36 Od poloviny osmdesátých let se tato původně nezávislá scéna postupně propojovala i s oficiálními institucemi, aby pak na konci této dekády vytvořila „šedou zónu“, tedy polo-oficiální kulturní prostor.

velice rozmanitou alternativní kulturní scénu.³⁶ Bytové výstavy se staly její součástí.

81

BYTOVÉ VÝSTAVY

V závěru již zmiňovaného textu „Zpráva o třetím českém hudebním obrození“ zazněla výzva: „Jestliže svět už nikdy nebude vypadat jinak, není třeba se rozptylovat čekáním na záchranu. Musíme se zabydlit v existujícím světě tak, abychom v něm žili vesele a důstojně.“³⁷ Bytové galerijní provizorium se stalo jedním z elementů tohoto pomyslného „zabydlování“ v existujícím normalizačním světě. Pokusíme-li se dnes rekonstruovat některé z bytových výstav, potýkáme se s nedostupností a neúplností dokumentace. Většinu bytových výstav nedoprovázely běžné tiskoviny jako pozvánky a katalogy, fotograficky byly zaznamenány jen výjimečně. Důvodem bylo i nebezpečí spojené s takovými doklady, jež v totalitní společnosti mohly být zneužity ke kriminalizaci aktérů.

Přesto se mi během výzkumu podařilo v soukromých archivech dohledat fotografickou dokumentaci několika bytových výstav, které se pokusím v následující části textu rekonstruovat na základě dobových svědectví a dalších archivních materiálů jako svěbytné příklady tohoto fenoménu. Jsou to výstavy v bytě Petra Rezka, Pavla Brunnhofera a Jáchyma Topola, výstava Jana Svobody v bytě Františka Provazníka, dále pak bytové výstavy Václava Stratila, Milana Kozelky, Vladimíra Skrepla a Martina Johna. Vybrané výstavy, doufám, přinesou první vhled do vývoje tohoto fenoménu během sedmdesátých a osmdesátých let.

Pro pochopení fungování tohoto typu vystavování je dobrým příkladem bytová galerie, kterou v letech 1977–1979 provozoval ve svém bytě v Náplavní ulici č. 9 v Praze 2 Pavel Brunnhofer.³⁸ Součástí bytu byla půda se střešním oknem, kde se v průběhu dvou let konalo asi deset výstav. První byla výstava Jana Šafránka na podzim roku 1977. Brunnhofer připravoval výstavy ve spolupráci s výtvarníky,

³⁸ Pavel Brunnhofer v sedmdesátých letech působil jako osvětlovač v loutkovém divadle, krátce pracoval jako noční vrátný v Uměleckoprůmyslovém museu nebo jako skladník v knihkupectví Zlatý klas. V roce 1990 se stal vedoucím personálního oddělení Cizinecké policie, poté pracoval na personálním oddělení Ministerstva vnitra ČR. V letech 1994–1997 byl ředitelem kanceláře Ministra vnitra Jana Rumla. V letech 1998–2006 pracoval jako zástupce ředitele odboru Archivní a spisové služby. Jeho iniciativou vznikla ve foyer Ministerstva vnitra série sochařských výstav, vystavovali zde např. Ellen Jilemnická, Jaromír Brabec, Olaf Hanel, Petr Císařovský.

³⁷ JIROUS, „Zpráva o třetím českém hudebním obrození“, s. 375.

kteří jim dávali individuální ráz. Pomáhal s instalací, ale ta byla včetně pozvámek v režii vystavujících. Olaf Hanel si dokonce k výstavě v Náplavní ulici vytiskl česko-německý katalogový list, což je v tomto kontextu spíše výjimečné, nicméně to potvrzuje vážnost, s jakou k těmto výstavám umělci přistupovali. V katalogu navíc Hanel v seznamu výstav uvádí další bytovou výstavu, kterou v roce 1977 realizoval v prázdném bytě v ulici 1. pluku v Karlíně spolu s Janem Šafránkem.

Podle Brunnhoferových vzpomínek³⁹ se výstavy v jeho bytě konaly zhruba každé dva měsíce přes víkend. Byly otevřeny vždy od pátku do neděle, s tím, že v pátek se konala jakási vernisáž či večírek. Kuriózní je, že do výstavního prostoru o rozměru 30m² se vcházelo přes koupelnu, tedy přes nejintimnější část bytu. Přestože se pozvání na výstavy většinou šířilo ústně, bytem-galerií během dvou let prošel bezpočet lidí. Svou první samostatnou výstavu zde měl v roce 1978 David Němec, dále zde bez významnějších problémů vystavovali Bohumil Krčil, Pavel Blatný, Jana Jonáková nebo už zmínění Jan Šafránek a Olaf Hanel.⁴⁰

Je až s podivem, že výstavy v bytě Pavla Brunnhofera procházely bez postihu až do roku 1979. Přispělo k tomu krátkodobé trvání výstav pouze přes víkend a neexponovanost vystavujících. Tajná policie o výstavách však věděla, nicméně je tolerovala⁴¹ v duchu v úvodu zmíněné „společenské smlouvy“, kdy normalizační režim do určité míry toleroval soukromé aktivity. Až výstava Eugena Brikciuse, na níž návštěvnost a koncentrace signatářů Charty 77 překročila únosnou míru, vyprovokovala policii k zásahu.

Výstavu Brikcius připravil jako velkolepou akci. Vzhledem ke své zálibě v mystifikaci nechal na velká plátna přemalovat Otakarem Slavíkem několik svých dětských kreseb. Hlavní událostí vernisážového večera však nebyly obrazy, ale vystoupení kriminalizované skupiny The Plastic People of the Universe v Brikciusově anglicko-latinském muzikálu *Hello Fellow – Ave Clave* s Věrou Jirousovou a Jiřím Němcem v hlavních pěveckých rolích. Veselí večera přerušil zásah asi deseti příslušníků Státní bezpečnosti, který detailně popsala Dana Němcová ve Sdělení č. 93 ze dne

40 Marcela PÁNKOVÁ, „Stěpy z mozaiky“, in: SLAVICKÁ-PÁNKOVÁ, *Zakázané umění II*, s. 179.

41 Při jednom z výslechů předcházejících zásah 30. března 1979 bylo Brunnhoferovi policií sděleno: „My o těch vašich výstavách víme, zatím nám to nevádí, ale až nám to začne vadit, tak si to odnesete.“ Osobní rozhovor s Pavlem Brunnhoferem, 8. 12. 2017.

42 Dana NĚMCOVÁ, „Dne 30. 3. 1978...“, *Vokno* (samizdat), 1979, č. 1, nestr.; též „Sdělení č. 93 (razie proti neoficiální kultuře)“, in: Zuzana BRIKCIUS (ed.), *Charta Story. Příběh Charty 77* (kat. výst.), Praha: Národní galerie v Praze 2017, s. 89.

43 Petr Rezek patří mezi žáky Jana Patočky, na začátku sedmdesátých let zakončoval na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy svá studia filosofie, psychologie a estetiky, zde se seznámil s některými svými generačními soupeřáky, jako byl například Petr Štembera. Do roku 1979, tedy ještě v době, kdy ve svém bytě organizoval zmíněné výstavy, pracoval jako klinický psycholog. Ve svém volném čase se však zabýval fenomenologickou filosofií a pohyboval se na nezávislé intelektuální scéně, od roku 1979 pak pracoval v nekalifikovaných zaměstnáních. V osmdesátých letech Rezek vedl proslulé bytové semináře, spolupracoval s britskou Asociací Jana Husa a spoluorganizoval tajné návštěvy britských akademiků. Radu tematických přednášek realizoval pod hlavičkou Jazzové sekce, v osmdesátých letech pak přednášel například v Kulturním domě Na Florenci.

31. 3. 1979 Výboru na obranu nespravedlivě stíhaných.⁴² Brunnhofer spolu s dalšími téměř dvaceti návštěvníky byli zajištěni a strávili 48 hodin v cele předběžného zadržení. Ostatní hosté vernisáže byli postupně perlustrováni a propouštěni. Byla to poslední výstava, kterou u sebe doma Brunnhofer zorganizoval.

Petr Rezek⁴³ začal ve svém bytě v ulici Na Václavce č. 36 v Praze 5 organizovat výstavy též v roce 1977. Mezi prvními vystavujícími byl Václav Boštík a Stanislav Kolíbal, tedy osobnosti patřící mezi nejuznávanější umělce generace šedesátých let. Boštík ani Kolíbal, stejně jako mnozí další z jejich generace, nemohli od roku 1970 v Československu oficiálně vystavovat.⁴⁴ Jsou příkladem osobností, které normalizace zasáhla ve věku, kdy mohli představit zralé plody své práce, a místo toho byli umlčeni a mocensky izolováni od nejšířší veřejnosti. Kolíbal na tuto situaci reagoval konceptualizací sochařské práce a prvními prostorovými instalacemi. Místo kresby začal používat nitě a provázky, později volně napínané v prostoru. V roce 1975 vytvořil sérii instalací v ateliéru, kde se stěna a podlaha staly jejich součástí. Není známo, co přesně Stanislav Kolíbal či Václav Boštík u Petra Rezka vystavovali. Bezesporu se jednalo o malé formáty. Není možné zjistit, ani kdy přesně se výstavy konaly. Kolíbal ani Boštík si je ve svém soupisu výstav neuvádějí a Petr Rezek k výstavám u sebe doma nevydával žádné tiskoviny, ani si nedělal podrobnější soupis.

Nevzpomíná si ani, jak dlouho a proč vlastně výstavy u sebe doma pořádal.⁴⁵ Ze svědectví pamětníků⁴⁶ a dokumentů uchovaných v Rezkově archivu je však možné rekonstruovat, že výstavy v obývacím pokoji bytu rodiny Petra Rezka se konaly mezi léty 1977 a 1978.

46 Osobní rozhovor autorky s Janem Mlčochem, duben 2017.

45 Osobní rozhovor autorky s Petrem Rezkem, března 2017.



Petr Rezek ve svém bytě,
archiv Petra Rezka



Výstava v bytě Petra Rezka, 1977,
archiv Karla Milera
(na fotografii Karel Miler)



Bytová výstava Jana Šafránka
a Olafa Hanela, 1977,
foto: Helena Wilsonová,
archiv Heleny Wilsonové
(na fotografii obrazy
Jana Šafránka a Olaf Hanel)



Bytová výstava Jana Šafránka
a Olafa Hanela, 1977,
foto: Helena Wilsonová,
archiv Heleny Wilsonové
(na fotografii Jiří Němec
a Vratislav Brabeneč)



Bytová výstava Milana Kozelky,
1980, foto: Tomáš Tlustý,
archiv Vladimíra Meistra



Bytová výstava Milana Kozelky,
1980, foto: Tomáš Tlustý,
archiv Vladimíra Meistra
(na fotografii Milan Kozelka
se svou přítelkyní)



Bytová výstava Vladimíra Skrepla
a Martina Johna, 1984,
foto: Jiří Ševčík,
archiv Jiřího Ševčíka
(na fotografii Jana Ševčíková)

47 Výstava byla pouze uvedena v chronologii katalogu Karel SRP (ed.), *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch. 1970–1980* (kat. výst.), Praha: Galerie hlavního města Prahy 1997, s. 69.

48 Viz soupis v katalogu výstavy SRP, *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch*.

49 Petr REZEK, *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*, Praha: Jazzpetit 1982. Knihu předcházela samizdatová publikace *Filosofické skici k umění poslední doby* z roku 1976, v níž Rezek podal první analýzu práce Karla Milera, Petra Štembery a Jana Mlčocha.

50 Sérii čtyřiačtyřiceti samizdatových sborníků na jednotlivá aktuální témata (např. Minimal, Land Art, Fluxus) či věnovaných konkrétním osobnostem (např. John Cage, Robert Morris, La Monte Young, Milan Knížák) vytvářel Petr Rezek od sedmdesátých let. Originály sborníků jsou uloženy v archivu VVP AVU.

Pravidelně je navštěvovalo asi deset až patnáct lidí a součástí jakési vernisáže byla promluva, kterou Rezek nazýval „ilustrace“. Jednalo se o krátkou filosofickou přednášku na volné téma, která se vztahovala k vystaveným pracím. V případě výstavy Václava Boštika to byl proslov s názvem Moře a číslo.

Lepší představu máme pouze u již zmíněné výstavy Karla Milera. Dokumentace Milerovy výstavy se dochovala v autorově archivu a dosud nebyla publikována. 47 Pro Karla Milera, který se přes studium fenomenologie a zen-buddhismu dostal k akčnímu umění, se hlavním komunikačním prostředkem v sedmdesátých letech stala fotografie. Miler je mistrem minimálního tělesného gesta, jež skrze fotografie vizualizuje širší metafyzické obsahy. Přestože od roku 1972 spolu s Petrem Štemberou vystavoval v Riu de Janeiro, v Pécsi, Dijonu a později na dalších místech, 48 v Československu poprvé vystavoval až v bytě Petra Rezka. Na stěnách Rezkova bytu se objevila skoro kompletní Milerova tvorba, protože záhy po této výstavě, stejně jako jeho souputníci Petr Štembera a Jan Mlčoch, své akční aktivity ukončil. Výstava v bytě Petra Rezka byla první a poslední Milerovou retrospektivou.

V Rezkově myšlení sedmdesátých let se jasně zračí zájem o akční umění a další progresivní proudy, jež dokládá například kniha *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*, 49 ale i série samizdatových sborníků věnovaná aktuálním uměleckým osobnostem a směrům. 50 Tato série dodnes udivuje svým záběrem, skvělým výběrem a originálním grafickým zpracováním. V jejím kontextu je potřeba vnímat Rezkův vytříbený smysl pro konceptuální umění, ale i volbu vystavit vedle uznávaných osobností výtvarné scény právě Karla Milera.

Petr Rezek pokračoval ve svých výstavních aktivitách ještě v roce 1978. V jeho bytě prezentovali svá díla například Adriana Šimotová, Dana Puchnarová nebo Jan Svoboda. Výstava Jana Svobody je

51 Fotografie vznikly v souvislosti s výstavou Zdeňka Palcra v Polsku v roce 1978, byly vystaveny místo originálních soch, viz katalog výstavy *Portret rzeźbiarza. Jan Svoboda w pracowni Zdenka Palcra*, Vratislav: Ośrodek Kultury i Sztuki 1978.

52 Jan Svoboda poprvé samostatně vystavoval v roce 1968 v Galerii na Karlově náměstí, kde ho jako hotového autora představila Anna Fárová. Od roku 1969 do poloviny sedmdesátých let Svoboda pravidelně vystavoval v menších mimopražských galeriích či kabinetech fotografie při větších institucích a v roce 1975 měl samostatnou výstavu v Domě pánů z Kunštátu v Brně. Poté až do poloviny osmdesátých let vystavoval příležitostně na několika kolektivních výstavách nebo v zahraničí. Výjimkou je unikátní výstava *Komparace I. Fotografie Josefa Sudka a Jana Svobody*, která se v roce 1983 konala v Galerii výtvarného umění v Roudnici nad Labem. V Čechách v tomto období Svoboda samostatně vystavoval pouze na několika bytových výstavách.

zajímavá tím, že u Rezka nejdříve vystavil ikonické fotografie soch Zdeňka Palcra, 51 a poté své volné fotografie.

Jan Svoboda 52 záhy vystavoval na další bytové výstavě. Zorganizoval ji František Provazník, patřící k okruhu mladých fotografů z FAMU, 53 kteří Svobodovu tvorbu obdivovali. Konala se v roce 1979, v rozlehlém bytě ve Zlatnické ulici v Praze, který Provazník před plánovanou emigrací vyklízel. Byla tedy nainstalována v prázdném prostoru s veškerou galerijní vážností jako hold legendárnímu, ale veřejnosti málo známému fotografovi. Měla dokonce svého kurátora, můžeme-li takto označit Jiřího Poláčka, který vybíral fotografie a spolu s autorem výstavu instaloval. Na vernisáži Jiří Poláček přečetl úvodní řeč, jež se zachovala ve strojopisu a v roce 2015 byla vystavena v rámci retrospektivy *Jan Svoboda: nejsem fotograf*. 54 Pro Svobodu stejně jako pro další umělce bylo vystavování mimo oficiální galerijní struktury nejen normalizační nutností, ale i otázkou principu. Exkluzivita autorovy tvorby je dodnes nesena okruhem jeho obdivovatelů a protkána mýty o jeho nekompromisní osobnosti. Právě příklad Jana Svobody, kterému nebyl zamezen přístup do galerijní sféry totálním zákazem, je důkazem, že na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let se bytová výstava stala na neoficiální scéně běžným fenoménem – jednou z možností, jak vystavovat.

Jako přirozenou možnost prezentovat svou práci přátelům, potažmo veřejnosti, ji v roce 1980 využil i Milan Kozelka. Rodák z Kyselky u Karlových Varů razantně vstoupil na českou nezávislou scénu právě na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. Zrealizoval řadu tělových akcí, mezi nimiž je nejznámější série *Kontakty* (1979–1980). Tyto akce vytvářel na Šumavě v povodí Vydry; nejlibnější byl prázdninový pobyt na začátku srpna (5.–8. 8.) 1980, kdy zde Kozelka pobýval spolu s fotografem Tomášem Tlustým.

Po návratu společně uspořádali bytovou výstavu, jejíž dokumentaci jsem objevila v archivu Kozelkova přítele a sběratele, Vladimíra Meistra.

53 Na katedře fotografie FAMU studovali např. Jiří Poláček, František Provazník, Jan Hudeček, Milena Valušková, Miroslav Sychra, Jaroslav Anděl, Vladimír Ambroz, Arnošt Nosek.

54 Jiří PÁTEK – Pavel VANČÁT (eds.), *Jan Svoboda: Nejsem fotograf* (kat. výst.), Brno: Moravská galerie v Brně 2015.

56 Na začátku osmdesátých let například připravil samizdatovou publikaci *Pražské dialogy 1980–1981*, v níž pokládal otázky Adrieně Šimotové, Čestmíru Kafkovi, Milanu Knížákovi a Janu Mlěchohovi.

57 Archiv bezpečnostních složek, X. správa SNB, odbor 2, č. svazku 21047, Amatér.

58 Viz Ladislav DANĚK, „Olomoucký okruh“, in: SLAVICKÁ–PÁNKOVÁ, *Zakázané umění II*, s. 191.

55 Osobní rozhovor s Vladimírem Meistrem, duben 2017.

Konala se v bytě Tomáše Tlustého, ve vile v ulici Anglická (č. 16) v Karlových Varech, pravděpodobně v srpnu 1980. Zvětšeniny černobílých fotografií byly nainstalovány na parketách obývacího pokoje v jednotlivých sériích – prázdný výstavní prostor tedy nebyl vytvořen na stěnách bytu, ale na podlaze. Na tuto jednodenní výstavu pozvali Kozelka s Tlustým řadu přátel a známých, spolu s Kozelkovou přítelkyní Světlanou Havláskovou a přítelkyní Tomáše Tlustého připravili bohaté pohoštění, a dokonce plánovali, že dívky budou na vernisáži nahé.⁵⁵ Jak je vidět na fotografiích, nakonec byly část večera přítomny v plavkách. Jedná se o unikátní dokumentaci, která naznačuje dobovou atmosféru pravděpodobně řady nezdokumentovaných bytových výstav.

Kozelka propojoval nejrůznější okruhy nezávislé scény,⁵⁶ ale i umělecké obory. Samotná Kozelkova tvorba se v této době rozpínala od kresby přes koncept a akci až k literární tvorbě. Je smutnou pravdou, že zároveň sloužil jako informátor StB pod krycím jménem Amatér.⁵⁷ V této roli sehrál neblahou úlohu v souvislosti s další bytovou výstavou, kterou paradoxně díky jeho hlášení StB můžeme rekonstruovat. Jedná se o výstavu Václava Stratila, jež byla po zákazu v olomoucké Galerii v podloubí přenesena do bytu jeho rodičů.

V Galerii v podloubí, jejímž zřizovatelem byl Městský výbor Socialistického svazu mládeže,⁵⁸ měl Václav Stratil v roce 1975 svou vůbec první samostatnou výstavu.⁵⁹ V roce 1982 zde připravil další výstavu, nicméně ta byla ještě před zahájením zakázána.⁶⁰ Chtěl na ní vystavit sérii tušových kreseb, jež v tomto období kreslil, lépe řečeno šrafoval na stále větší formáty. Stratilovy téměř abstraktní kresby mohly jen stěží vzbudit nevoli cenzurních orgánů do té míry, aby vedly k zákazu výstavy. Právě důvody intervence můžeme vyčíst z Kozelkova hlášení o bytové výstavě. Ta se uskutečnila ve stejný den, na nějž byla plánována vernisáž v Galerii v podloubí, Stratil prostě díla připravená pro výstavu nainstaloval v bytě svých rodičů ve Školské ulici v Olomouci, kde v té době bydlel. O dalších okolnostech se detailně dozvídáme ze svazků Milana Kozelky:

59

Václav Stratil – *Obrazy* (kat. výst.), Olomouc: Galerie Pod podloubím 1975.

Pramen dne 21. 11. 1982 přicestoval do Olomouce, kde se chtěl zúčastnit výstavy kreseb Václava STRATILA ve výstavní síni SSM „V podloubí“. Před zahájením

90

60 Viz „Výstavní program Galerie v podloubí (Pod podloubím), Olomouc 1971–1991“, in: SLAVICKÁ–PÁNKOVÁ, *Zakázané umění II*, s. XXVII; Jana PÍSAŘÍKOVÁ, „Galerie v předsálí 1982–1991: Místo hledání“, in: *Blansko. Víc umění, než byste čekali. Galerie v předsálí* (kat. výst.), DOX – Malá věž, Praha: Archiv výtvarného umění, 2015, nestr.

61 Václav Stratil se nezúčastnil výstavy *Malostranské dvorky* (správně *Sochy a objekty na malostranských dvorcích*, 1981), pohyboval se však v okruhu vystavujících a zúčastnil se v roce 1982 výstavy *Setkání na tenisových dvorcích Tj Sparta* ve Stromovce. Obě výstavy byly policijně zakázány a zlikvidovány.

62 Jedná se o Václava Zykunda.

63 Václav Stratil, výtvarný umělec – průběh nelegální výstavy kreseb v bytě. Archiv bezpečnostních složek, X. správa SNB, odbor 2, č. svazku 21047, Amatér, Záznam č. 8/82, 29. 11. 1982 (cituji včetně chyb a překlepů, s upřesňujícími poznámkami).

výstavy informoval V. STRATIL přítomné návštěvníky, že výstava se nebude konat z technických důvodů.

V. Stratil se vyjadřoval, že se jedná pouze o záminku a skutečná příčina zákazu je jeho účast na výstavě v Praze pod názvem „Malostranské dvorky“.⁶¹ Poté pozval přítomné k návštěvě jeho bytu, kde instaloval svá díla. Tuto nelegální výstavu v bytě zahájil dr. Jiří VALOCH z Brna a dr. Václav ZIKMUND⁶² rozdával návštěvníkům letáčky, které charakterizovaly práci STRATILA. V bytu STRATILA bylo přítomno asi 40–50 osob.⁶³

V pitoreskním záznamu výsledku je dále zmíněno, že Kozelka StB informoval, že v podobných způsobech prezentace okruh plánuje dále pokračovat:

Tento způsob se osvědčil na výstavě v Netvořicích u Prahy, kterou zorganizoval na své chatě ak. malíř Bedřich DLOUHÝ z Prahy. V sobotu bude vždy výstava otevřena a v neděli autoři deinstalují vystavené exponáty a odvezou je zpět domů. Tímto způsobem bude omezen zásah pracovníků Bezpečnosti.⁶⁴

Dále Kozelka informoval, že Stratil se snaží získat evidenci výtvarníka při Svazu českých výtvarných umělců. Přestože zápis působí na první pohled jako nevinný popis známých událostí, v závěru zprávy je poznamenáno, že je nutné provést pohovory s účastníky výstavy, informovat ministra kultury ČSR s. Milana Klusáka a hlavně: „Zajistit v pobočce SČVU Ostrava, aby V. STRATIL nebyl přijmut do evidence ČFVU.“⁶⁵ Pro samotného Stratila tedy měla výstava neblahé následky. Kozelkova role v tomto případě je z dnešního pohledu těžko pochopitelná. Třicetiletý Kozelka pravidelně jezdil do Olomouce a přinášel sem informace z pražské neoficiální scény.⁶⁶

64 *Ibid.*

65 *Ibid.*

91

66 Jak píše Pavel Netopil: „Neopominutelné je také působení kontroverzní osobnosti Milana Kozelky (1948), performer a břitkého kritika, který jednak ovlivnil názorové zrání Stratilovo, ale především byl tím, kdo do tohoto okruhu přicházel s novými myšlenkami a podněty převážně z pražské nezávislé scény.“ Viz Pavel NETOPILOV, „Poznámky na okraj velkých černých kreseb Václava Stratila“, in: Ladislav DANĚK (ed.), *Václav Stratil. Kresby 1955–2000* (kat. výst.), Olomouc: Muzeum umění Olomouc 2000, s. 51.

67 Viz Milan KOZELKA, „Na půdě a v podpůdčí“, in: SLAVICKÁ–PÁNKOVÁ, *Zakázané umění II*, s. 17.

69 Milan KOZELKA, „Nové kresby Václava Stratila“, in: *Sborník Památce Jiřího Padrtý*, Praha: samizdat 1985, s. 64–75.

Byl Stratilovým blízkým přítelem a měl nemalý vliv na jeho umělecký vývoj. Když Stratil v roce 1979 žil v Praze, dokonce nějaký čas přebýval v jeho půdním bytě v Templové ulici.⁶⁷ Na začátku osmdesátých let Stratil znovu pobýval v Olomouci, ale po zmiňované bytové výstavě se jeho situace zde stala natolik komplikovanou, právě i přičiněním Kozelkovy informátorské činnosti, že se rozhodl v roce 1983 přestěhovat do Prahy. Do deníku si tehdy napsal:

V současné době dělám hlavně poslední věc pro instalaci u Margity v září. 1600 vrstev, 80 čtverců pro 20 vrstev, formát 3 × 2,6 m. Asi 300 000 čar. Obrovská černá hmota, asi 3 měsíce práce. [...] Všichni žijí politicky nebo esteticky, mě zajímá extáze.⁶⁸

Tyto dnes velmi oceňované velkoformátové šrafované kresby vystavil v roce 1984 v ateliéru Margity Titlové v ulici Na Maninách v Praze-Holešovicích. Pravděpodobně v reakci na výstavu napsal v srpnu 1984 Kozelka rozsáhlý text „Nové kresby Václava Stratila“, který byl publikován v samizdatovém sborníku *Památce Jiřího Padrtý*.⁶⁹ Jejich úzký vztah tak evidentně vydržel olomoucké události.

Stratil vstoupil na pražskou výtvarnou scénu v momentě, kdy se zde začala formovat nová generace. V roce 1984, kdy vystavoval v ateliéru Margity Titlové, se ostatně konala nejen *Konfrontace I* v ateliéru Jiřího Davida na Smíchově, ale i výstava Martina Johna a Vladimíra Skrepla v bytě v ulici Rosy Luxemburgové.⁷⁰ Okruh kolem Viktora Karlíka pravidelně vystavoval ve smíchovském bytě Jáchyma Topola. Stratil byl o pár let starší, a s nastupujícími postmoderními umělci se stejně jako Margita Titlová částečně minul. Generace osmdesátých let narozená kolem roku 1960 nebyla tak jako oni zasažena normalizačním rozčarováním; maturovala na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let a byla zvyklá si svůj kulturní prostor vytvářet sama – zcela v duchu Jirousovy definice undergroundu, jenž

70 Ulice Rosy Luxemburgové, dnes Kroftova, se nachází v Praze na Smíchově nedaleko náměstí Kinských.

tvoří kulturu nezávislou na establishmentu, jeho kategoriích hodnot a hierarchii hodnot.⁷¹ Pro generaci osmdesátých let nebyla bytová výstava východiskem z nouze, ale přirozenou formou prezentace. Ostatně umělce, kterých si tito mladí vážili, nikdy v žádně

71 Viz též Ivan M. JIROUS, „Český underground – geneze a přítomnost hnutí“ (1988), in: Viktor KARLÍK (ed.), *Podzemní práce. Zpětný deník*, Praha: Revolver Revue 2012, s. 233.

92

73 Byt si zabral Jáchym Topol v roce 1982 po emigraci rodiny Bartoškových.

72 Časopis *Jednou nohou* (v kriminálu) začal vydávat okruh kolem Ivana Lampera, Jáchyma Topola a Viktora Karlíka v roce 1985, od roku 1986 vychází pod současným názvem *Revolver Revue*.

74 „Rozhovor Mileny Slavické s Viktorem Karlíkem. Tu možnost jsem v sobě nosil...“, in: SLAVICKÁ–PÁNKOVÁ, *Zakázané umění II*, s. 90.

galerii vystavovat neviděli. Kulturní život se pro ně odehrával ve společenství lidí sdílejících neoficiální a nonkonformní názory. V bytech se odehrávaly večírky, recitační večery, koncerty a jiné akce, které provázely každodenní aktivity jednotlivých okruhů. Aktivity komunity kolem časopisu *Jednou nohou*, později *Revolver Revue*, jsou ukázkovým příkladem.⁷²

Výstavy v bytě Jáchyma Topola v pražské ulici U Santošky (č. 9)⁷³ jsou jen jednou z mnoha akcí, jež tento kulturní okruh druhé generace undergroundu provázely. V roce 1982 zde samostatně vystavoval Viktor Karlík, po něm pak David Němec.⁷⁴ V lednu 1983 se v bytě konala výstava tzv. Desítky, skupiny mladých umělců a umělkyní, která vznikla na Střední průmyslové škole grafické v Helličově ulici.⁷⁵ Víkendová akce spojená s vernisáží a recitačním večerem byla jejich třetí výstavou.⁷⁶ Karlík vystavoval v obýváku, Marek Hlupý v hale, Gabina Fárová v dětském pokoji. Fotodokumentace zachycuje syrovou podobu výstavy i její návštěvníky. Podle vzpomínek Viktora Karlíka mezi nimi byli Dana Němcová, muzikanti ze skupiny The Plastic People of the Universe, Anna Fárová a Libor Fára. Výstavu zahájil básník Vít Kremlíčka. Karlík maloval expresivní figurativní obrazy, jež se svým primitivním výrazem blížily tehdy aktuální postmoderní neoexpresionistické malbě. Výstava, byť bytová, pro něj byla způsobem, jak se jako výtvarník identifikovat. Svědčí o tom mimo jiné místo, které bytovým a dalším alternativním výstavám osmdesátých let dává ve své retrospektivní monografii.⁷⁷ Pro Karlíka a jeho okruh byla bytová výstava součástí postoje, jedním z charakteristických znaků undergroundu, ke kterému se hrdě hlásil.

Způsobem sebeidentifikace se stala bytová výstava i pro Vladimíra Skrepla a Martina Johna. Ti si svou první výstavu připravili v bytě Skreplova kamaráda v ulici Rosy Luxemburgové v roce 1984. Skrepl, vysokoškolsky vzdělaný historik umění, v té době pracoval v Galerii hlavního města Prahy a považoval se za začínajícího umělce.

John, syn uznávaných umělců generace šedesátých let Adrieny Šimotové a Jiřího Johna, se Skreplem sdílel intenzivní zájem o novou divokou malbu a její spontánní možnosti, stejně jako o tehdy aktuální hudební trendy. Ve své rané tvorbě byli fascinováni transavantgardní figurální malbou, aby pak spontánně pracovali s dalšími polohami

75 V letech 1980–1981 okruh vydával samizdatové sborníky *Desítka X / Violit*. Viz „Desítka X / Violit“, in: KARLÍK, *Podzemní práce*, s. 12.

77 KARLÍK, *Podzemní práce*.

76 V roce 1980 skupina uspořádala první výstavu ve sklepech domu v Nerudově ulici, která vzhledem k zásahu policie neměla dlouhé trvání. Následovala druhá výstava v Černošicích v domě patřícím rodičům jednoho z vystavujících a na zahradě tohoto domu. Následně po této výstavě se okruh seznámil s Ivanem Martinem Jirousem.

a malířskými vizuálními jazyky, jako byla například geometrická abstrakce.

Výstava, kterou připravili v pokoji velkého bytu kamaráda, který odjížděl na stáž a jednu z místností pro výstavu uvolnil, se zřetelně pokoušela o galerijní prezentaci rané tvorby obou umělců. Trvala asi týden, dívka, která v bytě bydlela, dala vědět, v kterých hodinách bude doma, a tak se zájemci mohli na výstavu sami vypravit. Skrepl i John však paralelně na výstavu vodili osobnosti, kterým svou práci chtěli ukázat. Skrepl vzpomíná, že na výstavu například osobně vzal Františka Šmejkal. **78**

Na dobových fotografiích je zachycena instalace výstavy, kterou si dělali oba umělci společně. Obrazy zaplňují celou plochu stěn, jsou nainstalovány v intenzivním rytmu bez popisek. Vernisáž byla podle fotografií hojně navštívenou událostí, přestože nebyla žádná pozvánka a pozvání probíhalo ústně. Osobně se zúčastnili manželé Ševčíkovi, generační soupeřníci vystavujících jako Martin Mainer, David Janeček nebo Petr Vaněček, ale i umělci starších generací, např. Adriena Šimotová, Aleš Veselý nebo Jiří Sopko. Součástí vernisáže nebyl tehdy běžný úvodní proslov, místo něho vystavující umělci zahráli se svou kapelou. Na výstavu navázali v roce 1984 John a Skrepl výstavou ve Vysokoškolském klubu FS ČVUT a v dubnu 1985 výstavou ve Vysokoškolském klubu Vysoké školy zemědělské v Praze–Suchdole. Bytová výstava se pro ně tedy stala odrazovým můstkem pro další alternativní výstavní aktivity.

S nástupem perestrojky se situace poněkud uvolnila a v Praze se objevily další možnosti vystavování. Na plno se rozjely neoficiální *Konfrontace*, na nichž se od čtvrtého ročníku objevovaly desítky mladých umělců a umělkyně. **79** V periferních kulturních střediscích se stále častěji prosazovaly výstavy reflektující aktuální vývoj umění. Centrální galerie s odpovídajícími výstavními prostory byly nadále rezervovány pro oficiální umělce a umělkyně. Na periferii, v různých kulturních domech a střediscích, se však začal odehrávat nebývale dynamický výstavní program, spojující oficiální instituce s alternativní kulturou. V tomto procesu pomalu zaniká éra bytových výstav.

94 Za definitivní bod obratu je možné považovat rok 1986, kdy Karel Tutsch založil v nepoužívaném bytě v ulici Václavská 14/16 v Brně první

79 Ludvík HLAVÁČEK, „Konfrontace – spontánní umělecký výraz 80. let“, in: SLAVICKÁ–PÁNKOVÁ, *Zakázané umění II*, s. 145–152.

95 soukromou galerii – Galerii Na bidýlku. **80** Dne 5. března 1986 zde výstava Jiřího Načeradského odstartovala Tutschův vizionářský výstavní program. V předrevoluční době už jeho galerijní aktivity nevyšly v policejní perzekuci, jak se to stalo Pavlu Brunnhofferovi o desetiletí dříve.

ZÁVĚR

Jak je patrné z předchozích příkladů bytových výstav, vnímání jejich role a funkce se během sedmdesátých a osmdesátých let postupně proměňovalo. Často bylo spojeno s mírou očekávání samotných aktérů. Ten, kdo dříve vystavoval v Galerii Václava Špály, Nové síni nebo Domě umění města Brna, mohl jen stěží vnímat výstavu v přítelově obýváku jako skvělou příležitost prezentace vlastní práce. Pro starší generace umělců, které byly za normalizace odstrženy od jakýchkoli výstavních možností, byla v průběhu sedmdesátých let bytová výstava často jedinou možností, jak vystavovat. Utíkali se k ní jako k nouzové možnosti a v porevolučních retrospektivních katalozích tyto výstavy až na výjimky pomíjí. Tento postoj je možné vztáhnout na výstavy Stanislava Kolíbal, Václava Boštíka nebo Adrieny Šimotové v bytě Petra Rezka. Výstava Karla Milera zůstává v tomto kontextu unikátní. Představuje totiž v podstatě jedinou soubornou výstavu tohoto dnes uznávaného autora. Nicméně v souborném katalogu společné výstavy Karla Milera, Petra Štembery a Jana Mlčocha je zmíněna pouze v chronologii. **81** Poněkud jiné kontury měla výstava Jana Svobody, který i během normalizace omezeně vystavoval v mimopražských galeriích. Bytová výstava v bytě Jana Provazníka byla holdem mladé generace tomuto výjimečnému autoru. Kulisy bytu pravděpodobně svědčily o jeho nekompromisní zásadovosti a pro mladou generaci fotografů byly přirozeným prostředím. V bytových komunitách se přirozeně pohybovali i Milan Kozelka a Václav Stratil. Kozelka, přes svou neblahou roli informátora, organizoval řadu bytových setkání na půdě v Templové ulici – jednalo se spíše o večery performance, než výstavy, nicméně i tento formát mu byl evidentně blízký, když se rozhodl prezentovat svou stěžejní sérii akcí formou bytové

81 SRP, Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch.

výstavy v bytě Tomáše Tlustého. Stratil se pohyboval v několika bytových komunitách, nejznámější vznikla na konci sedmdesátých let v Praskové ulici v Olomouci. Zrealizoval celou řadu alternativních prezentací své tvorby, většinou v ateliéru svém nebo svých přátel. Bytová výstava ve Školské ulici je v tomto ohledu spíše výjimkou a nouzovým řešením poté, co byla zakázána jeho výstava v Galerii v podloubí. Přesto se pro tuto generaci a hlavně tu následující stalo vystavování v bytech a dalších soukromých alternativních prostorech takřka normální záležitostí. Příkladem jsou výstavy okruhu kolem Viktora Karlíka, první výstavy Vladimíra Skrepla a Martina Johna nebo série *Konfrontací* vzniklá z iniciativy studentů AVU a UMPRUM. Pro mladou generaci osmdesátých let totiž nebyla jiná možnost, jak vstoupit na výtvarnou scénu, než si výstavy zorganizovat sama alternativním způsobem. Provázela je atmosféra sounáležitosti alternativních společenství. Vzhledem k postupujícímu uvolňování v souvislosti s přestavbou nebylo již tak nebezpečné podobné akce organizovat či navštívit, jako tomu bylo v sedmdesátých letech. Na fotografiích z první a druhé *Konfrontace* vidíme davy diváků a obrazy rozvěšené takřka všude – na zdech domu, v podhledu schodiště a dokonce na dvorku. Svědčí to o přetlaku na tehdejší neoficiální scéně, ale i o tom, že tento typ vystavování se stal v podstatě normou – jeho syrovost ostatně vyhovovala divoké postmoderní malbě a asi i náladě mladých.

Dnes můžeme jen uhadovat, do jaké míry byla bytová výstava vystavena procesu veřejné kritiky. Uzavřenost prostoru bytu, kam byli pozváni jen blízcí – důvěryhodní diváci, nebyla ve většině případů otevřenou arénou pro kritické pohledy z jiných názorových pozic. V atmosféře vzájemnosti, společného odporu proti establishmentu a rezistence proti státem řízené kultuře bylo složité otevřeně kritizovat vystavená díla vznikající v obtížných podmínkách neoficiální scény.⁸² Bytové výstavy tedy skýtaly relativní bezpečí, i když bezpečí spíše před kritikou, než před státní bezpečností, jak to dokládá osud výstavních aktivit Pavla Brunnhofera nebo výstavy Václava Stratila.

V Československu v sedmdesátých a osmdesátých letech pro paralelní kulturu existovaly v podstatě pouze tři prezentační možnosti: byt, příroda a prostory kulturních a jiných institucí negalerijní

povahy. Všechny byly svou povahou naprosto nevhodné k vystavování umění. Absentoval v nich neutrální prostor respektující autonomnost uměleckého díla. Alternativní negalerijní prostory v sobě obsahovaly řadu mimouměleckých estetických prvků, zároveň však přispívaly k rozvoji místně-specifického cítění, jež se v druhé polovině dvacátého století stalo jedním z významných uměleckých principů.

I v českém poválečném umění najdeme řadu příkladů zájmu o site-specific práci s prostorem, ať už je to český land-art, akční umění, ale i tradičnější sochařská práce, jež se v osmdesátých letech prezentovala na malostranských dvorcích, na chmelnici v Mutějovicích nebo na tenisových dvorcích Sparta. Zůstává otázkou, do jaké míry byly tyto prezentace vynucenou alternativou, výsledkem přizpůsobení se situaci na neoficiální výtvarné scéně, a do jaké míry aktuální potřebou experimentu. Je zřejmé, že množství rušivých prvků, jež se v těchto místech (v bytech, na chodbách ústavů, ale i v krajině) nachází, je tak velké, že kdyby normalizace nevytvořila situaci naprosté nouze, pravděpodobně by se zde konaly výstavy jen výjimečně. U většiny alternativních výstavních projektů totiž často záměr proměnit dané místo nebyl východiskem, ale reakcí na situaci. Podmínky, ve kterých vystavovali známé umělkyně a umělci v období sedmdesátých a osmdesátých let, jsou dnes téměř neuvěřitelné. Je těžké si představit, že kdyby měli možnost volby, dali by Adriena Šimotová nebo Stanislav Kolíbal přednost omezenému prostoru Rezkova bytu před galerijní „bílou krychlí“. Je málo pravděpodobné, že by se odhodlali k průlomů intimity bytu, kdyby pro ně existovala jiná výstavní alternativa. Na druhou stranu jsou bytové výstavy důkazem, jak moc potřebovali a chtěli vystavovat. Jsou důkazem, že teprve médium výstavy, byť bytové, dává dílu jeho finální smysl. Teprve skrze výstavu vstupuje do prostoru světa umění a začíná komunikovat se svým divákem.

V sedmdesátých a osmdesátých letech se bytová výstava stala přirozenou formou prezentace pro široké spektrum výtvarných názorů i osobností. Jako taková se i nesmazatelně zapsala do českých dějin umění. Jakmile se však objevily jiné možnosti, tento výstavní formát postupně přirozeně zanikl.