

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Katedra teorie kultury (Kulturologie)**

# **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Kristina Müllerová

**Kulturologické aspekty veřejné plastiky v  
prostoru města se zaměřením na hlavní město  
Prahu.**

**Culturological Aspects of the Public  
Sculpture in Urban Space With Focus on the  
City of Prague.**

**Praha 2014**

**Vedoucí práce: PhDr. Petra Hoftichová**

## Poděkování

Za odbornou pomoc při zpracování předkládané práce chci na tomto místě poděkovat vedoucí práce PhDr. Petře Hoftichové.

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

V Praze 2. ledna 2014

.....

Kristina Müllerová

## **Abstrakt**

Práce se snaží zhodnotit oblast uměleckého díla ve veřejném prostoru města v širším smyslovém kontextu. Geograficky se práce věnuje českému sociokulturnímu prostředí s důrazem na hl. m. Prahu. Cílem je zapojit kulturu jako jeden ze základních atributů lidské existence a interdisciplinární přístup kulturologie pro vytváření reflexe sociální reality spolu s dějinným faktorem. Město zde vystupuje jako specifický organismus, který je tvořen určitými sociálními, kulturními a historickými vazbami, jež ovlivňují výrazně fyzickou a duchovní kvalitu veřejného života a prostoru města. Veřejná plastika, jako specifický sociální a kulturní fenomén vstupuje do hmotného / fyzického prostředí města a v konfrontaci se společností vytváří nové smyslové hodnoty veřejného prostoru města. Práce se v neposlední řadě zabývá metodickou a praktickou částí této problematiky, a to: kulturní politikou hlavního města Prahy ve vztahu k financování a instalaci veřejné plastiky v současném městě.

## **Klíčová slova**

město, společnost, prostor, veřejná plastika, smyslový kontext

## **Abstract**

This work tries to capture the area of public sculpture in the public space of the city in the wider sensory context. Geographically, the work deals with the Czech socio-cultural environment with emphasis on the City of Prague. The aim is to engage the culture as a fundamental attribute of human existence and interdisciplinary cultural studies approach to enhance the reflection of social reality with the historical factor. The city acts here as a specific organism which is formed by certain social, cultural and historical ties that significantly affect the physical and spiritual quality of public live end space of the town. A public sculpture, as a specific social and cultural phenomenon enters the tangible / physical environment of the city and in a confrontation with the society creates invoking sense of public space. Working with, not least dealing with methodological and practical part of this issue, namely: cultural politics of Prague in relation to the financing and installation of public sculpture in the contemporary city.

## **Keywords**

city, society, space, public sculpture, sensory contex

# Obsah

1. Úvod.....	6
2. Aspekt kulturologie .....	8
3. K pojmu městský veřejný prostor.....	10
3.1 Psycho - sociální charakteristiky veřejného prostoru .....	14
4. Aspekt sociologie umění.....	18
5. Hledisko sociální a kulturní ekologie.....	22
5.1 Městský veřejný park a plastika .....	24
6. Historický exkurs ve smyslu proměny pohledu na umělecké dílo ve veřejném prostoru města.....	27
6.1 Umění barokní epochy .....	27
6.2 Český národní pomníkový kult na přelomu 19. a 20. století .....	31
6.3 Generace české architektonické moderny .....	40
6.4 Umění éry socialismu .....	42
6.5 Období 90. let po současnost .....	48
7. Umělecké dílo a jeho pozice v současném městě .....	53
7.1 Koexistence uměleckého díla a architektury .....	53
7.2 Typologie současného uměleckého díla .....	55
8 Socha a plastika ve správě Galerie hlavního města Prahy .....	62
9. Výběr současných autorů věnujících se veřejné plastice .....	65
10. Pomník Jana Palacha.....	73
11. Průzkum – vztah obyvatelů města Prahy k vybrané veřejné plastice .....	75
Plastika .....	75
12. Závěr.....	77
13. Seznam použité literatury a zdrojů.....	79
13.1 Knihy .....	79
13.2 Časopisy, katalogy a další texty.....	84
13.3 On-line zdroje .....	87
Fotografická příloha.....	88
Fotografické zdroje.....	88

# 1. Úvod

Předkládaná práce s názvem "Kulturologické aspekty veřejné plastiky ve v prostoru města se zaměřením na hlavní město Prahu" se vztahuje k teoreticko – metodologickému konsensu, přičemž se pomocí syntézy těchto oblastí snaží se postihnout hlubší smysl tématu v širším smyslovém kontextu. Jde o jakousi širší kontemplaci na toto téma. Teoretický nástin současného stavu a historického vývoje zvoleného fenoménu je situován do českého sociokulturního kontextu.

Rozsáhlejší část práce se věnuje rovině teoretické, a to ve smyslu symbolické a emocionální analýzy předloženého tématu. Autorka zde pracuje s pojmy kulturologický aspekt, jež v jednotlivých dílčích kulturních disciplínách redukuje pouze na stěžejní uzlové momenty, který poté dále rozšiřuje ve spojitosti s dalšími společensko vědními disciplinami, jako sociologie kultury, sociologie umění a sociální a kulturní ekologie spolu . Důležitou roli zde také hraje historický exkurs, který pro autorku začíná epochou baroka (smyslový kontext), pokračuje etapou národního obrození (formování národní identity a veřejného prostoru), následuje generace české architektonické moderny (syntézy architektury a uměleckého díla v městském prostoru), éra socialismu a normalizace poté přechází do současné koncepce uměleckého díla ve veřejném prostoru města. Přehled zde slouží k ukázce proměn smyslu, pozice a postavení umění ve veřejném prostoru v různých časových obdobích. Ve své práci dále autorka pracuje s termíny, jež vstoupily do širšího podvědomí ve formě fenoménů, a to s pojmy veřejný prostor a jeho správná interpretace, dále fenomén imago mundi, genius loci, jev sui generis, výrazový jev sociálního jsoucná, jev via facti, a mnoho dalších. Samostatnými kapitoly jsou věnované Galerii hlavního města Praze, další kapitola se věnuje výběru současných autorů, kteří se věnují veřejné plastice na území hlavního města Prahy.

S pomocí těchto jmenovaných vědních disciplín (aspektů) přichází autorka ke kulturologické syntéze a konsilenci těchto vědních oborů, jež nám podá ucelenější sociokulturní rámec k uchopení tohoto tématu.

Metodologická část práce se věnuje hodnotové koncepci a systému ve vztahu k citlivé, cílené a správné instalaci uměleckých objektů a jejich správné infiltraci a koexistenci s organismem městského veřejného prostoru.

Své místo zde má také náčrt této problematiky v rámci financování těchto aktivit pomocí kulturní a grantové politiky hl. m. Prahy. Důležitá je zde hlavně neustálá participace všech složek, jež se podílí na existenci uměleckého díla ve veřejném prostoru města (umělců, kurátorů, politiků, soukromých vlastníků a veřejnosti). Samostatná kapitola se věnuje stěžejní realizaci Palachova pomníku, jež Prahu čeká v nejbližším čase. Další částí práce je průzkum, jež se věnuje vztahu obyvatel města Prahy k určitým vybraným plastikám.

Autorka se snaží nastítnit alternativní myšlenkové přístupy a postupy v koncepci a metodologii při instalaci uměleckého díla ve veřejném prostoru města.

## 2. Aspekt kulturologie

Pojem kultura je značně široký a mnohoznačný a můžeme ho vnímat v mnoha významových kontextech a souvislostech. Obecně se však významově vztahuje k procesu kultivace, zprvu se jednalo o kultivaci půdy, později o výchovu a vzdělání člověka a jeho začleňování do společnosti. Druhý význam tkví ve zjemňování a pěstování vztahů mezi lidmi ve společnosti. Poslední význam se vztahuje ke kultuře duchovní, náboženské či k různým ideologiím. Kulturu dále můžeme zkoumat v rovině univerzálního atributu lidské společnosti, v rovině kulturních jevů, procesů a sociokulturních systémů (PATOČKA 2008, s. 9 – 11).

Z hlediska symbolické antropologie rozumíme pod pojmem kultura soubor sociokulturních regulativů, norem, hodnot a idejí, jež charakterizují člověka jako člena určité společnosti (SOUKUP 1994, s. 70). Usus kulturní ekologie by mohla reprezentovat definice, že kultura je nadbiologický systém, jež slouží k adaptaci člověka v určitém prostředí (SOUKUP 1994, s. 23).

Kulturologie jako interdisciplinární věda se etablovala v polovině 20. století, tehdy americký antropolog Lesslie White nazval kulturologii jako vědu, jež studuje symboláty v extrasomatickém kontextu (vztah symbolát k symbolátu), tedy mimo dosah vědních disciplín jakými je například sociologie a psychologie.

Pojem symbolát vznikl z významového smyslu procesu symbolizace (dávat věcem a jevům smyslový význam) a White tímto pojmem rozuměl základní atribut lidské kultury (symbolizace), jež nás vymezuje oproti přírodě. Kultura se pro něj stala specifickým a unikátním jevem sui generis, který je autoregulační a naprosto nezávislý na lidském pozorovateli (SOUKUP 1994, s. 22).

Lesslie White také zavedl pojem kulturní fatalismus, který představuje právě onu nezávislost kulturního systému na člověku.

Kulturologie jako interdisciplinární věda se pomocí vlastní kulturologické syntézy věnuje mnoha společenskovedním oborům a disciplínám, studuje sociální a kulturní realitu ve všech jejích směrech a významových kontextech, tím dochází k určité myšlenkové syntéze a k hlubšímu poznání kultury a jejích dalších projevů.

Práce využívá přednosti kulturologie, jako vědy, jež zahrnuje ve svém výzkumu spolupráci a poznatky z jiných společenských oborů a disciplin zaměřených primárně na kulturu, koncept kulturologie pak jako určitá ústřední dějová linie pomáhá zachytit širší kontext a reflexi a tím i hlubší ideovou podstatu uměleckého díla ve veřejném prostoru města.

### 3. K pojmu městský veřejný prostor

Pojem veřejný prostor představuje základní informační a komunikační jednotku města. Poskytuje nám informace, jež vnímáme na fyzické, sociální a psychologické úrovni, je to náš společný sociální prostor, který je vytvořený, vnímaný, sdílený a využíváný lidmi jako sociálními bytostmi.

Často se setkáváme s mylnou interpretací, související například s privatizací veřejného prostoru a dochází tak k silné dezinterpretaci tohoto pojmu.

Charakteristika veřejného prostoru je dána historickým vývojem a samozřejmě je pravidelně doplňována novými podněty a sociálně dynamickými jevy (MATEJŮ 1997, s. 45).

Městská veřejná platforma je neustálou ambivalencí tradice, která je historicky daná a vytvořená a inovace, jež přináší neustálý růst moderních měst. Dnešní městský prostor a město je složitě uchopitelný pojem, nevyvíjí se již lineárně a pravidelně, ale zároveň je jeho vývoj zcela plánovaný.

Fyzická struktura veřejného prostoru je v čase relativně stabilní, ale sociálně ekonomické jevy, jež tímto prostorem prostupují, jsou proměnlivé a nestálé.

Dnešní město se neustále rozlévá do struktury vnější okolní krajiny jako dynamická kapka, ale zároveň má jasně stanovené své fyzické hranice, které jsou dané katastrálním územím. Příměstské oblasti již nemají všechny atributy města, město se vyvíjí zároveň plánovitě a zároveň samovolně.

Veřejný prostor můžeme jednoduše definovat jako místo, kde se setkávají lidé, kteří jsou si cizí, spatřujeme zde tedy znatelný aspekt anonymity, vyvstává zde občan jako cizinec ve vlastním městě.

Tradičně byl veřejný prostor definován jako fyzický pozemek.

Historický význam tohoto pojmu sahá až do antických dob, kdy se v římském právu etablovaly pojmy soukromý (res privata) a veřejný (res publica), chápeme zde tedy určitou pluralitu a dichotomii v chápání těchto pojmů. *„Umění ve veřejném prostoru usiluje o setřetí pomyslné hranice mezi těmito dvěma oblastmi, soukromou a veřejnou tím, že vytváří prostor, v němž se spojuje svoboda umělecká se svobodou občanskou“* (SNODGRASS 1997, s. 21).

Tyto dva pojmy stojí tedy v jakési vzájemné kontrapozici, ve svých definicích si významově odporují, ale zároveň tyto fenomény velice úzce souvisí a kooperují. Vše v tomto světě je dáno vztahem uvnitř- vně, jsou to dvě průchozí a významově spjaté jednotky.

Ve středověku platila pro pojmy veřejný a soukromý synonyma sakrální (posvátný, privátní) a profánní (veřejný, každodenní). Tehdejší městská společnost byla velice citelně uspořádána a vymezena podílem těchto vztahů (CZUMALO 1997, s. 48 – 49).

Tento prostor, jež zaujímá post významného městského fenoménu a základního atributu města je zároveň nehomogenním a nezávislým celkem, jež patří všem a zároveň nikomu. *„Rovněž samotný pojem veřejný je historicky sociokulturně silně determinovaný, proměnlivý a vyvíjející se“* (MATEJŮ 1997, s. 45).

Ze sociologického hlediska plní veřejný prostor ve městě velmi podstatnou integrační funkci, umožňuje komunikaci a setkávání lidí, tento společný sociální prostor umožňuje také prezentaci individuálních či skupinových výkonů.

*„Dnes tímto pojmem nejčastěji chápeme větší část společnosti respektive národa či lidu zainteresovaných na výsledcích společných aktivit s obecním dopadem a zainteresovanost na společném dění jako takovém“* (MATEJŮ 1997, s. 45).

Pojem veřejný prostor je značně široký a jeho hlubší význam proto značně relativní, občan či obyvatel města je zde jakýmsi mezníkem, dělítkem či středobodem všech zájmů.

Veřejný prostor by nemohl bez sociálního aspektu jednoduše vůbec existovat, jedině kvalitně koncipovaný veřejný prostor může pružně reagovat na sociálně dynamické jevy, které silně tento prostor a naše společné místo determinují.

Člověk v dnešním městě uniká stále častěji z veřejného prostoru do svého soukromého (privátního), kde se nemusí bát neočekávaného vpádu cizince, nám musí jít o to, aby lidé navštěvovali svůj veřejný prostor rádi, aby byl náš společný prostor natolik kvalitní a pro nás obohacující a pobyt v něm byl pro nás příjemný a pozitivní.

*„Privátní sféra atakovala veřejný prostor, aniž by se mu otevřela“ (CZUMALO 1997, s. 49).*

Lidé se sociálně vymezili ve svých soukromých prostorech, *„současný člověk sám sebe možná víc než kdy jindy identifikuje jako vlastní prostorovou jednotku, neboť lokální vazba na místo je rozbitá“ (VÁCLAVOVÁ 2013, s. 28).*

Veřejný prostor je postupně privatizován a nahrazován soukromými prostory s veřejným přístupem (obchodní centra, nákupní galerie, parkoviště). Dochází tak k jakémusi významovému chaosu ve smyslu chápání veřejného prostoru.

V ekologii se často setkáváme s pojmem psychologie soukromého (ČERNOUŠEK 1986, s. 131 – 133), soukromá sféra platí za výraznou biologickou a psychologickou potřebu každého jedince, soukromý prospěch v této době převládá nad veřejným- společným, uvnitř svého bytu či domu se cítíme bezpečně, rozhodujeme o sobě naprosto svobodně a komunikujeme s kým chceme, v městském prostoru toto neplatí, v něm se velice často cítíme cize, bezbranně, neidentifikujeme se s určitými místy ve městě.

Zájem o veřejné dění upadá a odumírá tak i náš vztah a identifikace s naším veřejným prostorem.

*„Mizí otázka a zvědavý pohled kolem sebe, mizí zájem spatřit naši lidskou situaci a s tím pochopitelně i zájem o umění jako takové a jeho extrémní sociální roli“ (HLAVÁČEK 1997, s. 8).*

S fenoménem veřejného prostoru jsme neustále konfrontováni, ať se jedná o ulice, náměstí, parky, knihovny, hromadnou dopravu, jsme neustále nuceni projevit své veřejné mínění (zájem), jde nám o veřejný pořádek. Tento pojem je tedy velice často používán a skloňován v různém kontextu (MATĚJŮ 1997, s. 46).

*„Právoplatným členem společnosti je ten, kdo má právo být vidět na veřejnosti“ (ERBEL 2009, s. 550).* Ve spojitosti s tímto citátem zde nesmí být opominut další negativní jev, který se vyskytuje na poli veřejného prostoru, je zde řeč o fenoménu prostorového či sociálního vyloučení.

Moderní město vytváří pro své sociálně či fyzicky znevýhodněné občany mnoho bariér a překážek, z městského prostoru jsou tak neustále vymezováni do

svého soukromého, privátního prostoru, takto vyloučení lidé velmi často rezignují na svou oprávněnou sociální funkci a aktivně se již nezapojují do demokratických a jiných mechanismů ve městě (ERBEL 2009, s. 549). Současné město však také soustavně pracuje na odstraňování všech sociálních bariér.

Veřejný prostor se tak stává jakýmsi bitevním polem, kde se vedou neustálé debaty o budoucí podobě společenských vztahů. Tento prostor však platí za společný, patří všem, všichni mají stejné právo na jeho užívání, měl by tedy být místem, kde se sociální vazby upevňují a sociální funkce integrují (MATĚJŮ 1997, s. 45).

Umění v městském prostoru má tak určitou reanimační úlohu (oživení ztracených vazeb a funkcí), je tu pro všechny bez rozdílu věku, rasy či náboženství, má nám ukázat, jak můžeme znovu nalézt svou ztracenou tvář a znovu oživit společný sociální prostor a lidský život v něm.

Veřejná sféra také plní funkci jakéhosi ventilu, kdy nabízí lidem šanci uvolnit tlaky na konformitu nebo soulad s určitou sociální rolí v sociálním řádu a umělci tuto šanci s nadšením přijímají a skrze své vidění světa transformují náš společný městský prostor.

Anonymní prostředí ve městě tak paradoxně poskytuje živné prostředí pro individuální vývoj, mluvíme zde také o společensky činném životě. Anonymita nám poskytuje určitou dávku osobní svobody, hustota města a jeho zastavění dodává anonymitě větší dávku působnosti (ČERNOUŠEK 1986, s. 58 – 60).

*„Zvláště ve velkých městech, v přesycených prostorových strukturách člověk dříve nebo později ztrácí svou autonomii ve prospěch anonymity“ (ČERNOUŠEK 1986, s. 60).*

Autonomie je něco, oč musíme neustále bojovat, je to naše individuální svoboda.

Veřejný prostor můžeme definovat také jako sociální prostor či společné místo, přičemž každé místo má svou symboliku, strukturu a soubor znaků, které ho tvoří, vymezují a definují.

*„Pokud bychom chtěli definovat místo, můžeme říci, že je to přesná část místa člověka, jež odpovídá jeho činnosti či pobytu a která díky tomu dostala přesné pojmenování v rozmanitosti přírody či komplexnosti místa“ (KOLEČEK 2010, s. 73).*

Do sféry našeho prostoru vstupujeme jednak svou tělesností (žitá existence a dynamika), filosof Miroslav Petříček toto nazývá extenzí těla, tváře a mozku (PETŘÍČEK junior 1997, s. 37) a pak samozřejmě zaplňujeme tento prostor komunikačními a sociokulturními vazbami, umění by v tomto případě mohlo sloužit jako universální jazyk, který by veřejný prostor sjednotil a zorganizoval.

Ve spojitosti s neustálým překotným vývojem měst se neustále tento sociální prostor vytrácí, veřejný občanský život je víceméně ohrožen, například veřejnou dopravou- z ulic a náměstí se stávají dopravní komunikace, prostor tak stále více ztrácí svou sociální funkci a mizí tak pole pro sociální interakci a komunikaci.

Město přestává být obyvatelné, mizí identifikace obyvatel s městskými veřejnými zónami (IREGUI 2009, s. 767-768).

V dnešních moderních městech, které charakterizuje rychlý růst a kde vznikají stále nové dynamické struktury, které dále prostupují skrze fyzické, urbanistické, politické a symbolické meze měst, vzniká nový charakter městského veřejného prostoru nazývaný také jako ultra veřejný nebo postobčanský veřejný prostor.

### **3.1 Psycho - sociální charakteristiky veřejného prostoru**

Každé místo a prostor má své vlastnosti, charakter, uspořádání, svou symbolikou nám sděluje svůj vnitřní obsah a poselství.

Z mnoha sociologických výzkumů vzešel významný fakt, že lidé nevnímají svůj vnější prostor jen fyzicky (tělesně) ale také silně emocionálně a smyslově, v městském prostředí existuje mnoho míst, které vyvolávají u lidí silné negativní emoce, lidé v konfrontaci s takovým prostředím zažívají úzkost a deprivaci - silné negativní pocity, taková místa nazýváme negativními zónami (ORTOVÁ 1997, s. 53). V této kapitole je tedy pro nás důležité psychologické a sociální uchopení našeho veřejného prostoru.

K takovýmto negativním zónám přispívá také nadměrný hluk, doprava a celková přesycenost a předimenzovanost určitých městských prostor, toto vše se podílí na rozvoji sociální úzkosti a nespokojenosti v prostředí dnešního města.

Všechny tyto faktory se podílejí a přispívají k patologii veřejného prostoru a ukazují nám, že život ve městě může přinášet i mnoho negativních dopadů na sociální sféru.

*„A právě psychologický vliv člověkem vytvořeného prostředí zpětně na člověka je nezanedbatelný a pozoruhodný“ (ČERNOUŠEK 1986, s. 14).*

Na tato negativní místa lidé reagovali pasivitou, přestali si určitých městských zón všimnout a začali svůj prostor vnímat subliminálně (ČERNOUŠEK 1986, s. 51), tedy podprahově, tento efekt je zcela přirozený a odpovídá biologické adaptaci na nepříznivé životní podmínky.

Stejně tak lidé reagovali na dopravu a hluk, město poskytuje svým obyvatelům mnoho informací a všechny vnímat je zcela nemožné (ČERNOUŠEK 1986, s. 50).

Vnímání každého jedince je naprosto individuální a pro nás velice zajímavá je škála sociologa Williama Scheldona, který určil vztah mezi charakterovými vlastnostmi určitých lidských osobností ve vztahu k jejich vnímání prostoru.

Prvním takovýmto typem je ektomorf, jež je charakterizován jako člověk odtažitý, do sebe ponořený a okolní prostor vnímá tak, jak je právě naladěný, druhým typem je mezomorf, který chce místo vlastnit a ovládat, třetím typem endomorf, jež je citový a své okolní prostředí nechává na sebe působit (ČERNOUŠEK 1986, s. 56 – 57).

Obyvatelé měst vnímají své město v symbolické rovině, tato symbolická čitelnost měst je ale stále více oslabována, město přestává být obyvatelné a přátelské, veřejná místa se stejně jako společnost v nich neustále proměňuje a podléhá transformaci.

*„Transformace je proces, který zcela jistě směřuje proti lidské potřebě stability a stálosti, na druhé straně je znakem, jímž se živé liší od neživého“ (PETŘÍČEK 2009, s. 716).* Transformace je změna formy, lidé ale bohužel mění jen formu, která se ale nedotýká podstaty – látky (Aristoteles).

Každé místo má své nálady, není to tedy konstanta, je dynamické a v neustálém pohybu. Zatímco prostor můžeme chápat jako trojrozměrný, *„Člověk je jako čtyřrozměrný subjekt pohybující se v prostoru součástí plynutí času a prostor může pociťovat jako ryze fyzický problém, ale také jako osobní zkušenost, která je úzce spjatá s jeho subjektivním vnímáním“* (VÁCLAVOVÁ 2013, s. 28).

Obyvatelé měst chápou svůj veřejný prostor prostřednictvím asociací a s určitou dávkou imaginace, vytvářejí si své vlastní mentální mapy, které obsahují vizuální i zvukové prožitky z města a nejsou závislé na reálné charakteristice místa, vyjadřují tak specifický pohled na svět a na svůj životní prostor, který má každý jedinec.

Tímto individuálním prožitkem je dána ona dynamika veřejného prostoru, lidský jedinec se zde setkává se sociálním světem a realitou.

Každá osoba ve městě má naprosto individuální a jedinečné vnímání prostoru, vytváří si svou vlastní městskou realitu a geometrii veřejného prostoru.

*„Jakékoliv prostředí, jeho fyzikální uspořádání spolu se strukturou, vhodnou pro sociální nebo soukromé aktivity, vytváří v symbolické rovině atmosféru prostředí, která je těžce definovatelná, ale přitom je integrální součástí vjemu prostředí“* (ČERNOUŠEK 1986, s. 59).

Interakce a sloučení akustických vjemů - souzvuk městských tónů- spolu s významovými prvky daného prostředí vytváří onu asociaci (zřetězení vjemů) chodec či pozorovatel či pěší si tak vytváří celkový dojem z určitého místa. Vizuální a sluchové vjemy jsou přitom v rozporu, každý charakterizuje odlišné místo a stává se tak jakýmsi atributem určitého prostředí. Vzniká tak akustika veřejného prostoru, která může navozovat pocit volnosti, jistoty a bezpečí anebo vyvolávat pocity úzkosti a deprivace. Vztah člověka k určitým místům se změnil tak, jak se změnila místa samotná, *„abychom alespoň nějakým způsobem lokalizovali svoji existenci, potřebujeme prostory a místa, která souvisejí s naším životem“* (VÁCLAVOVÁ 2013, s.28).

Pro pozitivní a příjemná místa ve městě je pro člověka důležitý celkový pocit a vjem z určitého místa, takové místo musí mít pozitivní a kvalitní vlastnosti pro společenský život, musíme se v něm dobře orientovat, mělo by disponovat

estetickými kvalitami, roli zde hraje mnoho dalších aspektů. Člověk ve své biologické determinaci potřebuje cítit jakousi bytostnou sounáležitost se svým prostředím, podle Christiana Norberga Schulze je stěžejní pro pobyt člověka na světě pocit identifikace a správné orientace ve svém prostředí, proto bychom se měli pokoušet o znovuobjevení a oživení negativních a neatraktivních městských zón a navrátit tak zpět jejich pozitivní charakter a vlastnosti. K tomuto nám může dopomoci správná a kvalitní koncepce v instalaci uměleckých děl do veřejného prostoru, do městského prostředí se tak znovu vrátí správně fungující sociální vazby a obnoví se smysluplný vztah obyvatel ke svému společnému místu. Umění zde tedy plní především úlohu sociálně integrační a relaxační.

## 4. Aspekt sociologie umění

Sociologie umění se ve svém studiu věnuje sociálním funkcím umění - předmětem jejího zájmu je, jakým způsobem se role umění uplatňuje v procesech sociální integrace, jaké jsou jeho kognitivní, komunikační a jiné funkce, na druhé straně se jedná o složitou problematiku respektu vůči veřejnému prostoru pro svobodnou uměleckou kreativitu, jenž je v odlišných vývojových etapách a kulturách obecně odlišný. Umění jako spontánní výrazový prostředek často postrádá racionální odstup od prostředí, z kterého samo vyrůstá, je proto senzitivním nástrojem i dokumentem při určité sebereflexi dané doby. Proto zde vyvstává potřeba vzájemné tolerance a přijetí smyslové podstaty existence plurality a diverzity jedince a kultury. Umění je tedy oblastí, kde se setkává vnější svět s vnitřním, objektivita se subjektivitou a sociální vědomí s tolerancí, dobré a kvalitní umělecké dílo by mělo být vždy zároveň obecné i individuální (ORTOVÁ 1997, s. 52 – 54).

Jean Maria Guyau ve své knize „Umění s hlediska sociologického“ zmiňuje podstatnou společenskou povahu a úlohu umění v každodenním životě člověka, ctí ho jako nejvyšší mravní a společenskou vlastnost, cení si jeho individuality, spontánnosti a upřímnosti, průnik člověka do bytostné povahy uměleckého díla nazývá pojmem vnitřní zření. Existenci uměleckého díla podmiňuje pěstováním znaků společenskosti a společenské solidarity, etabluje pojem estetické emoce (nejnehmotnější lidská emoce), jako základního předpokladu pochopení smyslu uměleckého díla a jako jakési ozvěny ve vlastním subjektivním nitru.

Sociologie umění jako samostatná věda se etablovala v 19. století, její existence je však nadále nejasná a sporná, vyvstává zde mnoho otázek, zda tato disciplína má svůj předmět? (Fisher, Silberman) (CIGÁNEK 1972, s. 5).

Pro nás je zřejmé, že předmět jistě má, ústředním a stěžejním bodem jejího studia je umění a umělecké dílo, jež vystupuje jako výrazový jev sociálního jsoucna (CIGÁNEK, 1972, s. 66-65), je tedy nerozlučně spjata se sociální sférou a její problematikou.

Umění zde figuruje jako velmi významný sociokulturní fenomén a jev *via facti*.

Společnost je integrovaný systém sociálních funkcí a umění tuto integraci v kladném smyslu posiluje a podporuje.

*„Umění bez veřejného kontextu má jen krajně omezený smysl“* (CZUMALO 1997, s. 50). Umění bez sociální interakce by tedy nemělo hlubší smysl a je spolu se sociální sférou v trvalé koexistenci a koevoluci.

Umění umožňuje integraci sociálních vazeb v širším kontextu, mezi těmito dvěma oblastmi probíhá komunikace na všech úrovních, umění vystupuje jako komunikátor, přičemž vnitřní obsah uměleckého díla je komuniké a divák, konzument či kolemjdoucí plní roli komunikanta, v této spojitosti si můžeme veřejný prostor představit jako komunikační pole. Umělecké dílo tímto splňuje stěžejní komunikační atributy a ve veřejném prostoru tak plní funkci sociálního dialogu – mezi umělci a veřejností (CIGÁNEK 1972, s. 262 – 263).

*„Umění je tedy jev sociální“* (CIGÁNEK 1972, s. 66).

Funkce umění je afektivní, emotivní, imaginativní a kolektivní (skupinová) podporuje skupinové vazby zároveň, ale také silně souvisí s procesem individualizace a identifikace se sebou samým a se svým okolním prostředím. Umělecké dílo umožňuje veřejnosti prožít subjektivní umělecký zážitek, skrze který si každý jedinec uvědomuje neustále svou individualitu.

*„Objekt je deformován pozorovatelem: to, co pozoruje, není objektem, nýbrž jeho vlastním způsobem pozorování, interakce s ním“* (IREGUI 2009, s. 60).

Tento zážitek je zčásti intimní (individuální) a zčásti společný (sociální), vidíme zde tedy určitou pluralitu ve vnímání uměleckého díla, problém nastane, když je osobní vnímání v rozporu s kolektivním přijímáním.

Uvědomujeme si zprvu svou jedinečnost, přirozenost a své místo v tomto světě (bytí, jsoucno) ale vnímáme i jakousi spolupatříčnost a sociální zatíženost této oblasti.

*„V uměleckém zážitku si přesněji řečeno uvědomujeme, že svět lidí je zčásti privátní, individuální a zčásti společný, sociální“* (CIGÁNEK 1972, s. 62). Položme si tedy otázku, kdy je umění jevem sociálním, když vstoupí do vědomí diváka či tvůrce anebo když plní základní sociální funkce? (CIGÁNEK 1972, s. 77).

Umění a umělecké dílo nám dává jedinečný dar, a to pochopení smyslu sociokulturní reality (jev sui generis) skrze vlastní umělecké zobrazení skutečnosti, neboť umění vždy vzniká v určité sociokulturní realitě, kontextu, fungují zde sociálně integrační vazby. Umění a jeho forma tedy vždy následuje pomyslnou linku vývoje doby, ve které vzniká, vyvíjí se v procesu ontogeneze i fylogeneze, je projevem vnitřní svobody, individualizace člověka a jeho vidění světa a sociokulturní reality v čase a prostoru.

Umělecké dílo je právoplatné teprve tehdy, má-li své téma, vnitřní obsah, je vytvořeno s určitým postojem, obsahuje prvek metamorfózy (přeměny), má své publikum a funguje v kulturně historickém kontextu.

Umělec je pojmem vnitřním (tvoří sám ze svého nitra) a konzument, divák či veřejnost pojem vnější (vnímá zobrazenou skutečnost), umělec tedy může zažívat jakýsi vnitřní konflikt se společností, je zde patrný dualismus v umělcově tvorbě a v kolektivním chápání společnosti (CIGÁNEK 1972, s. 262 – 263).

Obě tyto složky však vzájemně souvisejí, lidský jedinec při pohledu na umělecký objekt zažívá umělecký zážitek, který z lidského jedince činí bytost sociálně aktivní a z uměleckého objektu či díla společenský fakt (MÍČKO 2004, s. 151).

Člověk není nikdy v tomto procesu pasivní, neboť se mobilizuje jeho schopnost soustředění a osobní projekce.

Umělec musí mít vždy na zřeteli své reálné sociální stanovisko, nemusí tedy slevit ze své osobní zkušenosti, veřejnost se nemusí stát znalcem umění, ale měla by ho přijmout jako fakt a učinit k jeho pochopení pár pozitivních kroků.

Estetika, jako věda o podstatě a projevech krásy v umění a kategoricky hodnotící věda nazývá konzumenta (veřejnost) či diváka pojmem vnímatel, podle ní se v každém jedinci aktivují psycho- sociální potence ve vnímání a člověk se tak otevírá uměleckému dílu.

Umění také určitým způsobem bojuje proti sociální entropii (chaosu), umělecké dílo totiž naši psychiku aktivizuje, uvádí v pohyb, organizuje a třídí. Říká nám čím jsme, odkud jsme přišli a kam patříme.

Vztah člověka k uměleckému dílu je příkladem osvojování si světa, sebepoznávání, seberozvíjení a identifikace s okolním prostředím. Umění je tedy procesem estetického osvojování si skutečnosti - zpředmětnění, při kterém se zapojují emocionální, smyslové a intelektuální aspekty lidského já.

Postoj veřejnosti k obsahu a formě uměleckého díla zpětně působí i na samotného umělce, můžeme se ptát, jaké vnitřní pohnutky vedly umělce k tvorbě určitého díla či objektu (otázka psychologická) či jak je onen umělec posuzován svým okolím (otázka sociologická), vyvstává nám zde otázka role umělce v určité společnosti, zrání a geneze jeho myšlenek a tvůrčího talentu.

Funguje zde neustále zpětná reakce veřejnosti na tvorbu uměleckou a samozřejmě i naopak.

Umělec v první řadě vede otevřený dialog s veřejností prostřednictvím sféry městského veřejného prostoru, která zde vystupuje jako komunikační fórum. Tento fakt také podporuje myšlenku mezikulturního dialogu a jeho následné kontinuity.

Svět umění je především světem symbolů a významů, prostřednictvím svých představ, kreativity a imaginace naplňuje umělec podstatu, obsah a formu výsledného uměleckého objektu, nejdůležitější funkce umění je tedy v rovině symbolické.

## 5. Hledisko sociální a kulturní ekologie

Ekologie člověka na rozdíl od společenskovedních disciplín výrazně jiným způsobem nahlíží na problematiku uměleckého díla ve veřejném prostoru, ekologie obecně definovaná jako studium organismů v jejich obydlí – či v jejich prostoru, se zabývá podmínkami zrodu a kontinuální existencí druhů v prostoru a čase (ORTOVÁ 1997, s. 52). Umění a umělecká činnost obecně platí za velmi podstatnou složku a základní podmínku lidského bytí na naší planetě, umělecké vyjádření jako podstatný znak lidskosti je důležitým předpokladem pro adaptaci na okolní sociální a hmotné prostředí (ORTOVÁ 1997, s. 53). Všichni autoři, jež se zabývali touto oblastí (Konrad Lorenz, Edward O. Wilson) vycházeli z teze, že pro úspěšný život lidského druhu měla umělecká kreativita naprosto stejný význam jako obstarávání běžných potřeb pro existenci. Prostor představuje ústřední kategorii kulturní a sociální ekologie, je podstatné, aby byl pro své obyvatele srozumitelným (aby nepociťoval úzkost z deprivace) a naplňoval by tak vhodně pobyt člověka na této zemi.

Návrat umění do komplexního celku života může alespoň zčásti přispět k pěstování znaků lidskosti, jimž v technokratickém věku hrozí postupné odumírání (ORTOVÁ 1997, s. 53 – 54).

Město vždy vyrůstalo ze své okolní krajiny a je s ní tedy neodlučitelně spjato, jak na úrovni fyzické, smyslové a historické. Město se tedy již ve svém prvotním zrodu vymezilo vůči okolní krajině - přírodě, tuto funkci vymezení nesly hradby, které určovaly hranice uvnitř- vně (CZUMALO 1997, s. 48). Člověk se tedy vymanil ze svého původně obývaného prostoru a použil k tomu město, jako výraz své kulturní vyspělosti a úrovně. Příroda byla nahrazena kulturou, druhou přírodou a ve městě se analogicky ujal pojem městská krajina jako protipól ke krajině kulturní či přírodní.

Tento růst měst ale není nikdy zcela ukončen, tak jako každý živý organismus, tak i městská živá tkáň se neustále rozlévá do okolní krajiny, město neustále roste (hypertrofie) a tento růst je mnohdy již velice špatně kontrolovatelný a neudržitelný (fenomén generické město).

Seskupení lesního porostu v přírodním terénu nahradila koncentrace budov v terénu městském. Integrovaný a vzájemně symbiotický ekosystém lesa, jež plní funkci jakéhosi privátního prostoru divočiny, byl vystřídán městem jako integrovaným

systémem sociálních funkcí, ve kterém funkci privátního prostoru plní jednotlivé obytné budovy, z nichž veřejnému prostoru patří snad jen jejich fasády. Umění v městském prostoru můžeme s jistou dávkou imaginace vnímat jako návrat přírody opět do města, strom a kámen jako prapůvodní atributy a objekty krajiny se prostřednictvím transformace a kreativity umělců navracejí opět tam, kam patří - k člověku. Tvar a forma uměleckých objektů je samozřejmě vždy rozdílná, ale vnitřní obsah a poselství funguje vždy na této smyslové úrovni a nese prvky návratu vztahu člověka jako tvora symbolizujícího ke své původní lidské podstatě.

Protože jak řekl známý kulturní kritik Gary Snyder: „*Pracovat ve jménu divočiny znamená obnovovat kulturu*“ (ZEMÁNEK 2003, s. 3). Divočina, jako kulturní hodnota krajiny musí být proto zachována.

Město stejně jako příroda vystupuje a slouží lidem jako nika – útočiště nebo azyl pro živé organismy člověka nevyjímaje. Je to naše společné místo- prostor-domov (ORTOVÁ 1997, s. 53).

Všechny lidské činnosti vycházejí z naší prvotní a stále pokračující interakce s okolní přírodou, vždyť i původní nástroj pravěkého lovce- pazourek, byl velice účelnou metamorfózou, opracováním kamene jako prvotního objektu tvorby a funkce.

Město ale bohužel přestává plnit funkci útočiště a bezpečného domova a přestává být pro své obyvatelstvo obyvatelné a také příroda se stává stále více unifikovanou a civilizovanou a začíná pozbývat aspekty divočiny a přirozenosti.

Městské vztahy uvnitř- vně vycházejí z biologické determinace a uspořádání každého živého organismu, tedy i našeho města.

Příroda je jakousi kvintesencí lidského bytí a zároveň stěžejním atributem člověka a kultury. Nalezneme-li opětovně tento přírodní řád a rovnováhu, překonáme mnoho frustrací, které sebou přináší moderní město.

Umění může tuto ztracenou vazbu znovu obnovit ve smyslu návratu člověka k jeho prvotnímu aktu tvorby a symbolizace do jádra dění - do městského prostoru, kvalitní umělecké objekty tak můžou infiltrovat do narušené městské tkáně a tak pozitivně regenerovat, ovlivňovat a obnovovat poničené a duchovně vyprázdněné městské struktury. Umělecké dílo ve městě vyrůstá jako malý semenáček (inovace)

ve starém lese (tradice), každý má své místo a prostor a společně musí vytvářet smysluplný celek.

Divokost smyslu přírody proniká do městského prostředí v kultu symbolu „divokého muže“, který můžeme spatřit na mnoha gotických stavbách, tento výjev tvářen přírodního člověka, kterému z úst vyrůstají dubové listy, symbolizuje nespoutanou sílu přírody, na kterou bychom při žádné ze svých činností neměli nikdy zapomínat.

Nacházíme zde neustálé analogie mezi přírodním a kulturním světem, na tomto příkladě můžeme nejlépe pochopit vzájemnou souvztažnost a kontinuitu obou dvou oblastí.

## **5.1 Městský veřejný park a plastika**

Chceme-li obecně uchopit problematiku městských veřejných parků a dále také sochařských parků, musíme si uvědomit širší kontext této oblasti, současný městský prostor přináší velmi málo k identifikaci, umění jako takové – bez veřejného kontextu – má jen krajně omezený smysl, veřejný prostor a prezentace uměleckého díla v něm je mezilidským pojítkem, jež determinuje kontinuitu kultury, umělecký dialog a kulturní výměnu obecně. Důležité je zde také zmínit význam městských zahrad a parků pro životní prostředí a ekologii města. Koexistence veřejné plastiky a městského veřejného parku je stěžejním společensko kulturním tématem od doby klasicismu, kdy se otevíraly zámecké zahrady a umělecké sbírky veřejnosti. V Praze souvisí vznik veřejných parků a zahrad s bořením hradeb. Z hlediska památkové péče a ochrany patří veřejné parky a zahrady do okruhu památek zahradního umění (UNESCO) (PACÁKOVÁ - HOŠŤÁLKOVÁ 2000, s. 13), v Praze jsou to například Chotkovy sady (pomník J. Zeyera), zahrady a parky Vyšehradu (Štulcovy sady – socha sv. Václava), Valdštejnská zahrada (alej soch s mytologickou tematikou, socha Herkula), Petřínské sady (plastika K.H. Máchy, J. Nerudy, J. Vrchlického, V. Nováka) s přilehlými zahradami (Kinského sady – socha Hany Kvapilové). Za zmínění stojí i Letenské sady, kde v 50. letech stál monumentální pomník Josefa Stalina od Otakara Švece, v dnešní době je zde na místě pomníku Stalina instalován „Metronom“ od sochaře Nováka. Praha se může pyšnit bohatým komplexem

veřejných městských parků z různých vývojových období a jejich výrazové originality, metropole tak oplývá velkým potenciálem v této oblasti.

V současnosti dochází k nepochopení vztahu veřejná plastika a veřejný park, v této souvislosti zmiňme pokusy o založení „sochařského parku“ na Kampě, jež iniciovala známá mecenáška umění a zakladatelka Muzea Kampa Meda Mládková, proběhla veřejná diskuse, prezentace, argumenty byly přesvědčivé a kvalitní, město a jeho vedení se však tímto návrhem příliš nezabývalo (stanoviskem městské části bylo, že vznikem sochařského parku by byla potlačena stěžejní funkce parku jako místa setkávání a relaxace), umístění soch v prostoru parku Kampa je z památkového hlediska zcela přípustné. Meda Mládková chtěla v parku Kampa konstituovat sochařský park úrovně jiných evropských metropolí, měla v úmyslu instalovat v parku díla 23 předních českých sochařů (Jetelová, Gebauer, Róna, Suška a jiní), krátkodobě dokonce instalovala bez vědomí městské části Prahy 1 plastiku Olbrama Zoubka a Čestmíra Sušky.

Kampa patří k velmi frekventovaným pražským veřejným parkům, plní nejen funkci relaxační, ale funguje také jako „pěší spojnice“ mezi mostem Legií a Karlovým mostem. V roce 1947 – 1948 proběhla úprava parku v anglickém krajinářském stylu. V parku je taktéž umístěn pomník Josefa Dobrovského z carrarského mramoru od sochaře Žďárského, plastika českého literáta jsem byla přenesena z Vrchlického sadů. V interiéru parku Kampa můžeme vidět také plastiku „Réva“ od akademické sochařky K. Vobišové Žákové, kvalitní je také plastika „ženy s nádobou“ od profesora Jaroslava Horejce. Před Museem Kampa na kamenné stěně uprostřed Vltavy je pak instalována od roku 2003 replika (předešlou odnesla povodeň v roce 2002) původní „židle“ ze dřeva od významné české sochařky Magdaleny Jetelové. Za připomenutí stojí také tři bronzové plastiky „miminek“ od Davida Černého.

Pozornost si jistě zaslouží i originální projekt sochařského parku *Hadovka* v Praze 6, je příkladem sdílení společné myšlenky a cesty mezi architekturou a veřejným prostorem včetně uměleckého díla v podobě veřejné plastiky. Tento projekt můžeme považovat za jedinou komplexně plánovanou realizaci v této oblasti. Jednalo se též o vytvoření nových kvalitních veřejných prostorů v zeleni pro oddech a relaxaci obyvatel městské části.

V roce 1996 vznikla poprvé myšlenka na konstituování sochařského parku a spojení administrativní budovy Hadovka a veřejné plastiky. Park měl vzniknout za finanční podpory zahraniční developerské firmy spolu s podporou městské části Praha 6. Do vypsání veřejné soutěže nastoupilo dvanáct autorů, porota v čele se starostou Prahy 6 Mgr. Tomášem Chalupou z předložených návrhů a modelů objektů, vybrala sedm soch ke konečné realizaci. Vybranými autory jsou : Michal Gabriel, Stefan Milkov, Jaroslav Róna, František Skála, Jasan Zoubek.

Zajímavým počinem ve vztahu veřejná plastika a interiér městské zahrady byl projekt s názvem „Nic na odiv“ jež byl realizován v Kateřinské zahradě v Praze od 3.8. – 31.10. roku 2006. Projekt ukázal možnosti přirozeného souznění umění a městské přírody. Instalovaná umělecká díla musela navíc ještě odpovídat povaze tohoto místa – blízkost psychiatrické léčebny, tedy být v jakési souvztažnosti s povahou prostředí. Prezentovalo se zde 18 autorů převážně nejmladší výtvarné generace (studenti a absolventi škol, pražské VŠUP a AVU a brněnské FaVu VUT a ústecké fakulty užitého umění a designu – UJEP). Realizovanými uměleckými díly byly především objekty a instalace charakteru enviromentálního a ekologického, méně bylo „volných plastik“ (plastiky, jež nejsou tak limitovány okolním prostorem a autoři mají větší svobodu při jejich tvorbě – netvoří na zakázku, ale vycházejí ze svého konceptu tvorby a fantazie) jako tomu bylo v roce 2005, kdy zde vystavovali své plastiky současní sochaři. Projektu v Kateřinské zahradě roku 2006 se účastnili například Tomáš Medek – sochy Mandarinka a Banán – materiál pozinkovaná drát, Jana Ulehlová – Blány – instalace červené textilie do větví stromů, Václav Mandelík – Vodovky – kombinovaná technika, Petra Jackmanová – Supraphonus umbellatus – infiltrace gramofonové desky do organismu kůry stromu, Hynek Vacek – instalace potravinářské folie opět do prostoru stromů. Projekt v Kateřinské zahradě citlivě využil přírodní platformy zahrady – stromů, kmenů, kůry, travnatých ploch a zdí a našel tak symbiotický vztah mezi prostorem, místem a uměleckým dílem.

## 6. Historický exkurs ve smyslu proměny pohledu na umělecké dílo ve veřejném prostoru města

V počátku této kapitoly musíme zmínit pro nás stěžejní významovou spjatost uměleckého díla a doby, ve které dílo vzniká. Jde o exegezi neboli kontinuální historickou koexistenci a koevoluci uměleckého díla a sociokulturního prostředí, ve kterém dílo existuje (MÍČKO 2004, s. 28).

Umělecké dílo je vždy určitým výrazovým prostředkem dané doby a tedy i jejím dokumentem, je svědectvím o schopnosti umělecké práce tehdejších lidí, umělecké dílo kopíruje pomyslnou dějovou linii určité epochy a je tedy přirozeně jakousi výslednicí úvah tehdejších umělců. Jak víme, současnost nelze oddělit od minulosti, stejně jako společnost od jejího kontextu. Hovoříme zde tedy o jakémsi fenoménu přítomné minulosti (POSPISZYL 2009, s. 569).

Umění a umělecké dílo není jen hmotným historickým prvkem, ale je živým dokladem minulých kultur a společností, reprezentuje kulturní hodnoty daného období a poskytuje nám a příštím generacím kulturní informace či data o celém sociokulturním komplexu. Jen uchování respektu a úcty k tradici a zároveň její kvalitní rozvíjení ve formě inovace nám zaručí zachování kontinuity smyslu uměleckého díla, architektury a města. *„Jde o to, abychom odkaz svých předků, dědictví zašlých dob zapojili do kulturního vědomí a tvořivosti národa ne jako mrtvý muzeální balast, ale jako živý organismus, který správně funguje“* (MÍČKO 2004, s. 86).

Na umění a architektuře se zcela jistě podepsaly společenské události a změny, jež se pravidelně v každém historickém období opakovaly, takto umělecké dílo dostávalo stále nový významový obsah a nabývalo stále nových forem. Významný umělecký kritik Karel Teige tuto realitu nazývá umění přítomnosti.

### 6.1 Umění barokní epochy

Zrod baroka datujeme do období konce 16. století, vzniklo v Itálii a jeho název pochází ze španělského slova barroco, což v doslovném překladu znamená perla nepravidelného tvaru. Baroko pravděpodobně vzniklo jako reakce na logicky

uspořádaný a opticky přehlednou a jasně vnímatelnou renesanci, úkolem a stěžejním umělecký záměrem baroka bylo pokořit nepoddajnou hmotu a vtisknout ji tak hloubkový a dynamický rozměr, nápadité střídání linií a křivek spolu s dokonalou hrou světla a stínu poskytuje baroko svému pozorovateli onen sugestivní a smyslový obsah a význam, mělo působit na cit a fantazii člověka, mělo tak silný senzuální rozměr. Prostor měl být znázorněn ve své hloubce a dynamice. Vzniklo tak vrcholné (dynamizující) baroko, jež existovalo v určitém kontrastu k baroku lidovému, jež působilo jako etnická aplikace v lidovém prostředí a zasáhlo tak širší lidové vrstvy.

Barokní umění sloužilo své době jako silný ideologický nástroj katolické protireformace, tento stav dobře charakterizuje myšlenka, že umění tehdy reprezentovalo mocenskou estetiku té doby. Baroko obrací člověka a celý jeho život zpět k víře a působí na lidskou smyslovost a subjektivní vnímání různých uměleckých objektů.

Umělecké dílo v tomto období tedy bylo dokonalým a autentickým výrazem a dokumentem své doby, umění bylo výrazem tehdejšího ducha doby, nemělo však pouze praktický účel - mocenský nástroj šlechty, ale také sloužilo jako nositel mimonáboženských hodnot, vznikaly například ohňostroje a divadelní představení, jež plnily význam zábavy a potěšení. Veřejný prostor barokní epochy charakterizuje vzkríšení smyslové hodnoty uměleckého díla. Dynamický projev tvaru a formy můžeme spatřit figurálních kamenných sochách a plastikách, zpodobování byli nejrůznější svatí (sv. Jan Nepomucký, sv. Jiří, sv. Cyril a Metoděj, sv. František) a patroni (sv. Ludmila, sv. Vít, sv. Vojtěch, sv. Václav, sv. Anežka), svou roli zde hrály také různé výjevy z antické mytologie (Atlanti, Karyatidy jako dekorace na fasádách tehdejších paláců) oblíbeným tématem byly dualismy a protipóly lidské existence a znázornění významu zla - ďábel a dobra – andělé (alegorie pískovcových solitérních soch „Ctností a Neřestí“ v Kuksu od Matyáše Bernarda Brauna, sochy a sousoší na Karlově mostě). Barokní umění vypovídalo mnohé o tehdejší společnosti a jejích hodnotách a morálních kvalitách (MÍČKO 2004, s. 88).

Důležitou složkou tehdejší architektury a umělecké tvorby byla víra v energickou hodnotu a poselství určitého místa, svou roli zde měla geomancie a různé okultní vědy, kostely a různé sakrální stavby byly stavěny v určitých energeticky pozitivních místech a zónách, umělci do svých děl vkládali svou fantazii

a poté i určitou energetickou složku, můžeme říci, že takový objekt měl a má dodnes svou vlastní auru, jakýsi energetický obal, kterým vytváří pozitivní informační pole pro svůj okolní prostor a tím ho obohacuje (HUSÁREK 2000, s. 6 – 12).

Veřejný prostor barokní éry byl značně ritualizovaný a měl festální či oslavný charakter, jeho funkce byla především oslavovat mocenskou sílu tehdejší šlechty a církve, také umění mělo v tehdejších prostých lidech navozovat pocity honosnosti, přepychu a okázalosti, veřejný prostor a jeho umění mělo v lidech utužovat a posilovat obdiv (miranda) a víru (credenda) (MATĚJŮ 1997, s. 45).

Mariánské a morové sloupy pocházející z té doby reprezentovaly zhmotnělé mocenské snahy a symbolizovaly kult víry ve veřejném prostoru. Mariánské sloupy odkazovaly na náboženskou podstatu tehdejší sociální reality a morové sloupy sloužily k bohoslužbám pod širým nebem při morových epidemiích (Mariánský morový sloup na Hradčanském náměstí v Praze – Ferdinand Maxmilián Brokof).

Jmenovat zde musíme zajímavou individualitu, a to Svatováclavský vinařský sloup stojící nenápadně u jihovýchodního nároží křížovnického barokního kostela sv. Františka Serafínského na Křížovnickém náměstí na Starém Městě, viniční sloup stál původně u Staroměstské mostecké věže v blízkosti Vinařského Úřadu a sloužil funkční objekt – milník – pro placení cla. Jedná se o významnou kulturní památku, jež zpodobňuje patrona české země a vinařství sv. Václava, autorem je Jan Jiří Bendl. Téměř na všech náměstích českých měst, které zastihla vývojová epocha baroka, můžeme vidět monumentální mariánské či morové sloupy, jež plní i v dnešní společnosti funkci dějinné paměti ve veřejném prostoru (Jindřichův Hradec, Telč, Tábor, Kroměříž, Olomouc, Praha, Brno). Příkladem demonstrativního aktu roku 1918 bylo stržení *Mariánského sloupu na Staroměstském náměstí* iniciovaného partou žižkovského bohéma Franty Sauera, čtrnáctimetrový pískovcový sloup byl postaven z příkazu Ferdinanda III. na paměť ukončení třicetileté války a ke cti Panny Marie Neposkvrněné a byl druhým nejstarším sloupem tohoto typu v Evropě, autorem byl Jiří Bendl.

Na tomto pro nás negativním demonstrativním aktu - stržení sloupu - můžeme názorně vidět problém fyzické dějinné vytržení paměti odkazu tohoto barokního díla pro příští generace.

V roce 1990 vznikla Společnost pro obnovu Mariánského sloupu, jež na Staroměstském náměstí v roce 1993 položila základní kámen k novému sloupu. Příkladem dokonalé funkční a umělecké syntézy té doby jsou kašny a fontány, jež bývaly hlavním zdrojem pitné vody a stály skoro na každém prostranství. Kašny byly zprvu pouze prosté roubené nádrže, později se však měšťané a šlechtici předháněli v okázalosti jejich výzdoby, vznikaly tak kašny zdobené plastikami s antickými, biblickými a přírodními motivy, zdobené kašny však byly zprvu umísťované hlavně do zahrad a nádvoří paláců. Jako nejzajímavější zde můžeme jmenovat *Barokní fontánu* v Rajske zahradě na Pražském hradě (r. 1730), dále *Carattiho kašnu* na Jiřském náměstí na Pražském hradě, jež původně nesla sochu sv. Jiří s drakem, vyrobena je ze žehrovického pískovce, za zmínku stojí i *kašna se sochou Herkula* v Královské zahradě na Pražském hradě, která je dílem Jana Jiřího Bendla. Pozornosti zde také jistě neujde *Krocínova kašna*, jež v minulosti stála spolu s Mariánským sloupem na Staroměstském náměstí.

Kašny a fontány, které můžeme vidět skoro na každém barokním či renesančním náměstí dodnes (některé z nich již nejsou funkční a plní tak pouze symboliku dekoru), plnily funkci jak estetickou, tak smyslovou ve formě obohacení veřejného prostoru o dynamický prvek vodního živlu, jež svým způsobem přispíval i k lepšímu mikroklimatu každého města.

Zajímavým příkladem hlubšího duchovního zájmu o krajinu v těsné blízkosti dobových měst je fenomén alejí (stromořadí) a uměleckých objektů, jež byly citlivě infiltrovány do této krajinné struktury a provázely prostý lid při každodenním putování (boží muka, kapličky, křížky, sochy svatých, kamenné mezníky u cest). Pojem alej pochází z francouzského *allee*, což v doslovném překladu znamená chůze, cesta, vycházka. Aleje byly v období baroka citlivě zakomponovány do okolní krajiny, jednalo se o určitý kompoziční řád či krajinářskou architekturu, skrze fyzickou strukturu stvořené cesty - aleje se barokní člověk dostával výše k duchovní stránce svého života - ke stvořiteli. Aleje plnily funkci rozčlenění krajiny a byly tak významným krajinnotvorným prvkem. Připomeňme, že aleje jsou také již přirozenou součástí městského veřejného prostoru a později vytvářely i nový koncept městských ulic a veřejných ploch (například dnešní Pařížská ulice či urbanistický koncept Václavského náměstí).

Stromy (objekty – stavební a symbolické články alejí) se stávaly zároveň němými svědky zrodu a zániku tehdejších generací, jež jimi každý den procházely. Aleje jsou dodnes významným estetickým, historickým, psychologickým, ekologickým a urbanistickým prvkem a podstatnou součástí paměti krajiny, přičemž jako komunikační pole směřující k městu (funkce orientačního bodu) podstatně ovlivňují strukturu městského prostředí. Smyslová symbolika krajinářského fenoménu alejí spolu s komplexem uměleckých - sakrálních a funerálních - objektů v krajině vytváří neopakovatelné hmotné i duchovní kulturní dědictví, jež je jako jedinečný celek předávané z generace na generaci. Aleje jsou i dnes velmi podstatnou součástí naší kulturní krajiny a jako příznak kulturní a civilizační úrovně národa prezentují vztah člověka a společnosti ke krajinnému, urbánnímu či venkovskému prostředí.

## **6.2 Český národní pomníkový kult na přelomu 19. a 20. století**

Období 19. století bývá označováno též jako doba Národního obrození, tedy jako historická etapa, která nepředstavovala pouze technický a hospodářský pokrok, jež byl spojen s průmyslovou revolucí a industrializací, nýbrž také pokrok kulturní a společenský. Svoji roli zde zajisté sehrála existence myšlenek osvícenství a liberalismu a také velmi inspirující společensko – kulturní klima měst, jakými byly Vídeň, Paříž a Mnichov. Pro české země a Prahu, jako národního symbolu a správního centra, pak byly stěžejní reformy a správní zřízení císařovny Marie Terezie, a hlavně pak jejího syna a nástupce Josefa II., jehož dekret o zrušení poddanství lze pokládat za stěžejní článek pomyslného řetězu teritoriálních, hospodářských, společenských či kulturních změn 19. století. Během 19. století se Praha změnila nejen teritoriálně, ale také panoramaticky, její struktura se pozvolna rozlévala do šíře, k historickým pražským čtyřměstím byl připojen Josefov (1850), v 60. letech byly zbořeny hradby a mezi lety 1883-1884 vzrostla Praha o šestou čtvrť Vyšehrad a sedmou čtvrť Holešovice-Bubny (POCHE 1980, s. 8).

Obrozená národní kultura, živena vlivy Vídně, Paříže a Mnichova se pak transformovala do podoby nejrůznějších spolků, z nich nejvýznamnější byla Jednota výtvarných umělců, poté Umělecká beseda a ke konci století výtvarný spolek Mánes.

Podstatný přínos tehdejších spolků tkvěl v rozšiřování kulturního obzoru a v prohlubování povědomí o výtvarném dění u veřejnosti. Za zmínku jistě stojí také

uspořádání tří velkých celonárodních českých výstav: Všeobecná zemská (1891), Národopisná (1895) a Architektů a inženýrů (1898), tyto výstavy pak sloužily jako doklad komplexního obrazu rozvoje české zdatnosti a z kulturního hlediska představily Prahu celému světu jako sebevědomou metropoli, jež je schopna v mnoha ohledech konkurovat soudobým velkoměstům Evropy.

Etapu národního obrození, kterou historik umění Emanuel Poche nazývá národním probuzením, můžeme charakterizovat jako apoteózu společenského a kulturního života tehdejší společnosti, zmínit musíme vůdčí aspekty jako utváření moderní občanské společnosti, počátky soudobého českého kulturního života, formování stěžejních národních myšlenek, rozvoj národní identity a sebeuvědomění a v neposlední řadě také snahy o společenskou artikulaci tehdejšího veřejného prostoru města. Z hlediska urbanistického vznikají první pražské vnitroměstské komunikace – bulváry-, které se stávají významnými prostory společensko-kulturního života města. *„Umění obrozenského epochy bylo nesené mocným proudem entuziasmu, který je pojil s životem celku, vědomím posvátné služby, jíž se ve svých typických představitelích odevzdávalo bez výhrad. Národu bylo snem svrchovanosti, sám se jím v sobě glorifikoval, nacházel v něm korunu své existence, záruku své velikosti“* (MÍČKO 2004, s. 36).

19. století bývá často nazýváno stoletím pomníků, zůstává skutečností, že pomník – socha si v této době získal přední místo nejen v hierarchii tehdejšího sochařského umění, ale i ve smyslovém vztahu mezi městem, uměním a společností.

Pomník se stal především významným politikem – politickým skutkem či názorným symbolem nejen vkusu, ale i mocenských ambicí a prezentací měšťanské společnosti, z tohoto hlediska měl tehdejší pomník demonstrovat nároky a obecný vkus zakotvený v těch nejvyšších ideách doby. Český národní pomníkový kult vrcholil na přelomu 19. a 20. století a projevil se osazováním všech smyslově či ideově význačných lokalit v Praze (Staroměstské náměstí, Václavské náměstí, Palackého náměstí, Jungmannovo náměstí, Karlovo náměstí, Vyšehrad a Slavín). Po první světové válce však nadšení pro toto umělecké vyjádření poněkud opadlo a pomníky se povětšinou omezovaly pouze na civilní pojetí, nakonec proti těmto dílům vznikla velká nedůvěra a skepse, iniciátorem a mluvčím této nespokojenosti byl

František Xaver Šalda, který tento stav blíže kritizoval a pojmenoval ve své stati „Mor pomníkový“ (1929).

Obecně můžeme pomník definovat jako sochu či sousoší ve veřejném prostoru (HOJDA, POKORNÝ 1997, s. 14), neboli objekt který vzniká modelováním hmoty, blíže pak pomník definujeme jako volnou plastiku (solitér) či skupinu/soubor plastik, plastika je pak objektem, který vzniká tvarováním a přidáváním a tím nabýváním objemu hmoty.

Pomník je nejprve symbolem - existence smyslu a významu a až poté artefaktem (materiální předmět - objekt zhotovený nebo modifikovaný lidskou činností v souladu s normami určité kultury, pomník tedy vystupuje jako symbolické i reálné epicentrum vlivu. Plastika v podobě pomníku nese pro společnost či veřejnost i mimoestetické kvality, podoby těchto objektů totiž velmi často ovlivňovaly jak mecenáši, historici, odborníci, ale také žurnalistická platforma, která poté zásadním způsobem determinovala veřejné mínění a tím i veřejný zájem o tato díla.

Zdeněk Hojda ve své knize „Pomníky a zapomníky“ nazývá pomníky, které u veřejnosti nebudí ani pozitivní ani negativní zájem či postoj – „zapomníky“- neboli mrtvými totemy (HOJDA, POKORNÝ 1997, s. 20). Úloha pomníkového sochařství 19. století byla zhmotnění národní myšlenky národního cítění a identity, výraz sebeuvědomění národa a projev úcty k dějinám (dějinná paměť), sám Josef Jungmann nazval pomníky jakýmsi pamětními místy, role pomníků však měla také své těžiště v urbanistické koncepci a struktuře tehdejšího města, pomníky sloužily k organizaci prostoru – měly za úkol uchopit nový koncept bulvárů a rozlehlých náměstí. Úkolem existence pomníků byla také lepší schopnost orientace v dějinách a jejich snadnější čitelnost pro společnost či veřejnost, pomníky tak fungovaly jako určité neuralgické body českých dějin. Jako první sochu, jež pomyslně započala epochu Národního pomníkového kultu na přelomu 19. století v tehdejším veřejném prostoru můžeme považovat bronzovou plastiku Karla IV. na Křížovnickém náměstí . V roce 1848 si ji objednala Univerzita Karlova , vytvořil ji drážďanský sochař Arnošt Haehnela , který byl tehdejší pražskou společností odsuzován jako autor cizího původu. Pomník byl postaven na nově upraveném prostoru po odstranění vojenské strážnice a přemístění viničního sloupu, tato plastika patří k jednomu z nejvýznamnějších novogotických pomníků ve střední Evropě.

## **Sousoší Mistra Jana Husa**

Osobnost Mistra Jana Husa jako nejvyššího mravního symbolu českých dějin a nejvíce zobrazovaná postava tehdejšího českého umění měla především manifestovat Husovy společenské zásluhy/činy v českých dějinách jako šíření svobody a pravdy, záchrana českého jazyka a spása českého národa. Symbolika náboženská zde volně přechází v symboliku celého národa.

Samotný proces realizace pomníku však nebyl zdaleka tak jednoduchý, nejprve byl v Praze zřízen Spolek pro zbudování pomníku Mistra Jana Husa, valná hromada se konala 31. května roku 1890 na Staroměstské radnici, nelehký úkol také byl zvolit vhodné místo pro realizaci, existovalo více variant Václavské náměstí – reprezentativní místo, Betlémské náměstí – historická vazba (HRUBEŠOVÁ, HRUBEŠ 2002, s. 44). Staroměstské náměstí – rozpoutalo nejširší možné diskuse, první byla blízkost tehdejšího Mariánského sloupu a znamenala by tedy určitý ideový a smyslový rozpor, druhá se týkala velké dispoziční plochy pomníku a jevila se jako vážný zásah do komunikačního prostoru náměstí. Nakonec však bylo zvoleno Staroměstské náměstí pro demonstraci úcty k Husově osobnosti prostřednictvím uměleckého díla ve veřejném prostoru.

V lednu roku 1901 v tehdy vypsané veřejné soutěži byl přijat návrh projektu dvojice Ladislava Šalouna a Antonína Pfeifera, 6. července roku 1903 byl položen základní kámen pomníku, definitivní podoba modelu byla známa roku 1910. Roku 1926 byly k základní plastice doplněny mísy a ozdobné zábradlí.

Ladislav Šaloun chtěl prostřednictvím zhmotnění úcty a myšlenky v pomník vtisknout Husovy rozměr lidskosti a víry, chtěl, aby tato osobnost promlouvala k lidu v každodenním veřejném prostoru. Bronzový secesní pomník je tvořen skupinou plastik, kdy ústřední je figura Mistra Jana Husa na širokém kamenném podstavci, která je okolo doplněna dvěma doprovodnými skupinami plastik, a to blíže k Týnskému chrámu husitskými bojovníky s pavézou a cepem odolávající útoku nepřátel a ze strany popravního místa z roku 1621 je skupina pokořených exulantů (HRUBEŠOVÁ, HRUBEŠ 2002, s. 44).

Osobnost Mistra Jana Husa představovala pro tehdejší společnost především filozofický smysl českých dějin.

## Pomník svatého Václava

Svatováclavský kult je v českých zemích nejdéle žijící a kontinuálně udržovanou tradicí, kníže svatý Václav zde vystupuje jako patron a ochránce české země a jeho role má silně integrační rozměr téměř dodnes.

13. června roku 1894 byla vypsána veřejná soutěž na sochu svatého Václava, zvoleni byli Josef Václav Myslbek a Bohuslav Schnirch, Myslbekova podoba Václava však neodpovídala tradičnímu pojetí světce, prezentovala tuto osobnost jako bojovného rytíře a ochránce – socha měla být jakýmsi zhmotněným idolem českých dějin, Schnirchův návrh byl poněkud odlišný, odpovídal místním lidovým představám o tomto světcí. Sousoší svatého Václava bylo osazeno roku 1912 (bez soch sv. Anežky České a sv. Vojtěcha) a nakonec se stalo celoživotním dílem Josefa Václava Myslbeka, na pomníku pracoval několik let, věnoval mu velkou a detailní pozornost, například předlohu k soše koně – hřebce Arda plného síly si nechal vodit vojáky přímo do svého ateliéru, k soše svatého Václava si nechal poradit od historiků, detailně studoval části svatováclavského pokladu – přilbici, drátěnou košili, meč a brokátový plášť. Myslbek věnoval mnoho pozornosti také tváři světce, detailně zachytil jeho rysy a jeho pohled situoval směrem dolů, tedy k divákovi (POCHE 1980, s. 272). Tato jezdecká socha plnila také roli v tehdejší urbanistické koncepci Václavského náměstí, sloužila jako vyústění či vrchol komunikačního prostoru náměstí, které v té době bylo rušným bulvárem po celé své majestátní délce.

Bronzový pomník se skládá z ústřední vrcholové plastiky svatého Václava na koni stojícího na monumentálním kamenném soklu, ústřední plastika Václavova je doplněna čtyřmi volnými plastikami, jež jsou historicky blízké svatému Václavu, a to jeho babičku svatou Ludmilu, biskupa Vojtěcha, opata Prokopa a poustevníka Ivana, který byl později nahrazen blahoslavenou Anežkou. Na architektonické podobě pomníku se podílel Alois Dryák a na ornamentální výzdobě Celda Klouček. Roku 1935 byl odhalen památný letopočet 28.10.1918 zasazený do dlažby před pomníkem a v roce 1979 byl kolem pomníku instalován těžký bronzový řetěz, jež má dílo chránit (HRUBEŠOVÁ, HRUBEŠ 2002 s. 108). Sousoší svatého Václava dodnes slouží jako ohnisko mobilizace, kdy se při různých manifestacích lidé soustřeďují v jeho blízkosti, kult svatého Václava má jistě i dodnes smysl a hodnotu, v poslední řadě socha slouží jako určitý topografický bod, kdy lidem usnadňuje orientaci v soudobém

městě, fráze jako „sejdeme se u koně“ se jistě již vžily do širšího povědomí obyvatel města.

### **Pomník Františka Palackého**

Historik a politik František Palacký (1798 – 1876) nazývaný v té době jako Otec národa a osobnost, jež vzkřísila český národ, byl adorován především za svou činnost dějepisickou, jeho pomník tak měl symbolizovat filozofii a smysl českých dějin. Dne 24. září 1897 byla vypsána veřejná soutěž, jež reagovala na oslavu stého výročí narození Františka Palackého, roku 1898 byl položen základní kámen pomníku, teprve v roce 1901 se porota rozhodla na vítězném návrhu, vítězem byla model profesora Vysoké školy uměleckoprůmyslové Stanislava Suchardy, na díle s ním dále spolupracoval architekt Alois Dryák.

Pomník měl být nejprve umístěn před budovou Rudolfiny, později bylo zvoleno Palackého náměstí, ústřední figura sedícího Františka Palackého byla vyrobena ze žuly – kámen - jež považoval Stanislav Sucharda za dostatečně uctivý a důstojný, stěžejní postava dějepiscova je obklopena skupinami alegorických figurálních plastik, které znázorňují génia historie a hlas dějin, kterým Palacký naslouchá, nízko u země se pak nachází bronzové plastiky alegorie Útisku a Probuzení národa. Pomník tedy reprezentoval filozofické myšlení a smysl českých dějin zhmotněný v sochařském monumentu. Po roce 1939 měl být pomník zničen, existovali zde však uvědomělí lidé, jež rozebraný pomník uschovali v daleké zahradě a tím pomník zachránili, roku 1948 byl doplněn o chybějící části a opět znovu instalován (HRUBEŠOVÁ, HRUBEŠ 2002, s.94).

### **Pomník Jana Žižky**

V roce 1882 byl zřízen Spolek pro zbudování pomníku Jana Žižky z Trocnova, v kontextu probíhající Zemské jubilejní výstavy roku 1891 byl zbudován improvizovaný pomník vysoký přes 22 metrů, socha měla být vyrobena z bronzu a kamene, chyběly však finanční zdroje.

V roce 1913 byla vypsána soutěž na realizaci pomníku Jana Žižky, s tímto procesem se pojil i záměr o nové pojetí koncepce prostoru vrcholu Vítkova, adepti byly Josef Myslbek, František Bílek a Jan Štursa, žádný návrh však nebyl přijat.

Později v letech 1932 v soutěži zvítězila realizace sochaře Bohumila Kafky. Z důvodu rozsáhlosti celého díla musel být zbudován velký ateliér na propůjčeném pozemku ve Střešovicích, Ministerstvo zemědělství půjčilo Kafkovi jako model nejkrásnějšího hřebce ze státního hřebčince v Tlumačově, jako model Jana Žižky sloužil autorovi tehdejší pražský zápasník Antonín Jiránek, sochař dále detailně studoval z archivních záznamů podobu výzbroje Jana Žižky.

Slavnostní odhalení pomníku proběhlo 14. července 1950, v den výročí bitvy na Vítkově, 22 metrů vysoká a velmi těžká socha z bronzu představuje Jana Žižku jako stěžejního velikána českých dějin s palcátem v ruce hledícího do dálky, je situovaná na návětrné straně vrchu Vítkova a je tudíž vystavena mnoha atmosférickým vlivům (HRUBEŠOVÁ, HRUBEŠ 2002 s. 146).

### **Pomník Josefa Jungmanna**

Prvním iniciátorem možné realizace pomníku Josefa Jungmanna, jež vykonal mnoho pro obrodu a čistotu jazyka českého národa byl spolek Svatobor. Nejprve byl realizací pověřen sochař Václav Levý, který si ke spolupráci přizval architekta Antonína Barvitia, představa Levého byl Jungmann stojící, Barvitiem byl názoru, že Jungmann jako přední český spisovatel má sedět a v ruce držet pero, jako základní atribut spisovateli práce, spory však přerušila smrt Václava Levého. Zbudování pomníku poté bylo svěřeno Ludvíku Šimkovi, jež měl spolupracovat s Antonínem Barvitiem. Podstavec s plastickým dekorem vavřínového věnce je vyroben ze žuly a syenitu, sedící nadživotní figurální plastika spisovatele je z bronzu.

Základní kámen k pomníku byl položen 13. července 1873, slavnostní odhalení se konalo 15. května 1878, kdy se u pomníku shromáždilo několik tisíc obyvatel Prahy i českého venkova, na místě byly zbudovány slavnostní tribuny, průvody nesly stovky praporů různých spolků a cechů a při slavnostní řeči tehdejšího starosty Svatoboru zpíval pěvecký sbor Hlahol.

Jako zajímavost si uvedme šestiletou deponaci pomníku z důvodu stavby metra v roce 1979, při této příležitosti byla uvnitř nalezena pamětní listina, tato písemnost byla restaurována a spolu s dokladem o soudobé rekonstrukci pomníku a

s platnými mincemi vložena zpět do pomníku. Pomník se vrátil zpět na své místo roku 1985 (HRUBEŠOVÁ, HRUBEŠ 2002, s. 100).

### **Karlovo náměstí**

Karlovo náměstí, jako největší a nejvíce rozsáhlé pražské náměstí prezentuje zároveň na své ploše velké množství tehdejších sochařských děl zpodobňující tehdejší významné velikány společenského a kulturního života.

*Pomník Elišky Krásnohorské* – stojící na nízkém soklu – blíže k lidem – a držící v ruce svazek rukopisů, autorka Karla Vobišová – Žáková, r. 1938.

*Pomník Jana Evangelisty Purkyně* – na žulovém podstavci sedící plastická figura z bronzu, autor Oskar Kozák a Vladimír Štrunc, r. 1961.

*Pomník Karoliny Světlé* – bronzová busta na žulovém podstavci, autor Gustav Zoula, r. 1910.

*Pomník Vítězslava Háška* – na středovém podstavci niky je básníkova bronzová busta, autor Bohuslav Schnirch, r. 1882.

*Pomník Benedikta Roedla* – figurální sculptura českého botanika od Gustava Zouly stojící na soklu od architekta Eduarda Sochora.

### **Vyšehrad**

*Myslbečova sousoší ve Vyšehradských sadech* – figurální sousoší z pískovce – „Záboj a Slavoj“, „Ctírad a Šárka“, „Libuše a Přemysl“, „Lumír a Píseň“. Původně stály na Palackém mostě, první dvě na smíchovské straně, druhé na straně novoměstské - rok 1912. Sochy byly velmi těžce poškozeny nálety spojeneckých bombardérů v roce 1945 – byly restaurovány a sousoší Libuše a Přemysl muselo být nahrazeno kopiemi. Autor Josef Václav Myslbek. Neopomeňme *Pomník Probošta Štulce* z konce 19. století a *pomník sv. Václava* od sochaře Jana Bendla stojící ve Štulcových sadech (původně stál na Václavském náměstí).

### **Slavín**

Slavín historicky souvisí s komplexní historií Vyšehradského hřbitova a jeho postupného rozšíření z malého předměstského hřbitova na jeden z nejlépe výtvarně pojatých hřbitovů v Čechách. Stavba započala za přispění bohatého mecenáše a

měšťana Petra Fischera, později byl hřbitov svěřen do správy spolku Svatobor, kamenická práce byla zastoupena panem Víškem z Královských Vinohrad. Jako první byl na Slavíně pochován básník Julius Zeyer. Vrchol Slavína završuje sarkofág se sochou Génia vlasti, po jeho bocích jsou alegorické sochy Vlast jásající a Vlast truchlící, na schodišti Slavína je situován sarkofág, jež symbolizuje čestnou hrobku s křucifixem s bronzou od českého sochaře Václava Levého (HRUBEŠOVÁ, HRUBEŠ 2002, s. 126).

## **Petřín**

Spolek Svatobor se zavázal, že bude zpodobňovat významné kulturní osobnosti té doby, jako důstojné místo byl některým z nich vybrán pražský Petřín

*Pomník Karla Hynka Máchy* – bronzová figurální plastika, Karel Hynek Mácha jako symbol jara se zde opírá o romantickou zříceninu hradu a jeho pohled je upřen na jeho milované město Prahu, odhalen roku 1912, autor Josef Václav Myslbek ve spolupráci s architektem Antonínem Balšánkem.

*Pomník Jana Nerudy* – realistická bronzová plastika básníka odhalena až v roce 1970 je dílem sochaře Jana Simoty, Jan Neruda zde pohlíží na Malou Stranu.

*Pomník Jaroslava Vrchlického* – sedící pískovcová sculptura autora Josefa Wagnera umístěna na čtyřhranném soklu, r. 1960.

*Pomník Vítězslava Nováka* – bronzová socha hudebního skladatele s hůlkou v ruce stojící na soklu z bílého mramoru, autorem je sochař Jan Kodet, r. 1934.

*Pomník Ferdinanda Lauba* – pískovcová sculptura českého houslisty od mladého výtvarníka Čeňka Sapíka.

*Pomník Hany Kvapilové* – pomník z carrarského mramoru od Jana Štursy se nachází v Kinského sadech.

## **Žofín**

*Pomník Boženy Němcové* – bronzová socha v rozevlátých šatech a v ruce držící knihu a květinu, stojící na vysokém kamenném podstavci je obklopena

květinami, socha vznikla na popud Společnosti Boženy Němcové a byla určena k uctění 120. výročí jejího narození, pomník zde umístěný nese i symboliku začínající spisovatelské kariéry této ženy, seznámila se zde s básníkem Václavem Bolemírem Nebeským, jež ji vybídl k literární práci, autor je sochař Karel Pokorný.

*Socha „Souzvuk“* – opomíjené dílo českého sochaře Ladislava Šalouna znázorňující venkovského dudáka jako symbol české hudby, a oblíbený motiv Šalouna, bronzová plastika dudáka stojícího na nízkém podstavci, instalovaná v roce 1946.

### **6.3 Generace české architektonické moderny**

Období tvorby generace české architektonické moderny můžeme charakterizovat slovním spojením – prvorepubliková tradice a kvalita – v architektonické tvorbě. Blíže pak vymezujeme etapu - český architektonický kubismus (1911-1923), jež měl ryze český původ. Svou úlohu zde sehrála skupina výtvarných umělců, založena v roce 1911. Do této skupiny patřili například Josef Gočár, Josef Chochol, Vlastislav Hofman a Pavel Janák. *„Předpokládali, že lze ztělesnit ducha doby stylem architektury, v níž se zrcadlí pokrok vědeckého a technického myšlení, a ve výtvarných disciplínách odrazem pocitů z tušených souvislostí života prostřednictvím subjektivních představ.* (ŠETLÍK 2006, s. 10). Architektura a umění této doby fungovaly v dokonalé funkční a estetické symbióze, vysoká řemeslná kvalita uměleckých děl se snoubila s dokonale zvládnutou okolní architekturou. Velký důraz byl kladen i na kvalitní koncepci městského urbanismu, který jako významný atribut městskosti a artikulace kolektivního smyslu tvořil základ správně a kvalitně fungujícího městského prostředí.

Prostřednictvím dokonale zvládnuté městské urbanity bylo město lépe fyzicky, funkčně lépe významově spjato a integrováno ve smyslu své městské struktury (fenomén imago mundi).

Městská architektura (umění prostoru) a její sloh byl komplexem celého slohu životního, město mělo plnit správně sociální funkce a v první řadě být dobrým domovem pro své obyvatele, mělo nést znaky obyvatelnosti, městské zóny měly být průchozí a volné, náměstí je podle Gočára jakýmsi dějinným časoprostorem, kde

dominují dvě hlavní veličiny - prostor a čas a plní funkci určitého duchovního prostoru (BOŘECKÝ, EXNER, NOVOTNÝ 2011, s. 99). Architekti a umělci jsou tedy podle něj vládci časoprostoru a musí tento prostor správně uchopit a dotvářet.

Dobře urbanisticky koncepčně zvládnuté náměstí bylo pro Josefa Gočára téměř stěžejní, nikdy nestavěl zájem hmoty nad zájem prostoru, zde je pro nás podstatná jeho spolupráce s významnými sochaři dané doby (Otto Gutfreund - socha T.G.M. na náměstí Svobody v Hradci Králové, Jiří Štursa - plastika „Vítěz“ před Gymnasiem v Hradci Králové), jejich umělecká díla ve formě soch kvalitně a vkusně dotvářela jeho náměstí například v Hradci Králové, pro Gočára bylo důležité osvobození prostoru a jeho správné naplnění, nikoliv jeho degradaci. Umělecké dílo tak tvořilo dokonalou estetickou a koncepčně- funkční symbiózu se svým městským prostorem.

Příkladem bravurní rekonstrukční symbiózy a výtvarné syntézy je rekonstrukce pražského Karolina, jehož autorem byl Jaroslav Fragner, komplex této budovy vkusně a pozitivně doplňuje Lví kašna, jež navrhl Jaroslav Fragner a Vincenc Makovský – uprostřed kruhové kamenné kašny je vodotrysk (pramen vědění), sochy tří lvů zhotovil sochař Stanislav Hanzík - jež nese pomyslné atributy pomníku, přičemž odkazuje na symbol české státnosti, síly a královské moci, kterým je symbol Lva. Kašna byla instalována v roce 1975.

Zajímavá je i ryze individuální intervence architekta Emila Králíčka v městském prostoru, kdy prostřednictvím architektonických a solitérních objektů (1912-1913), jež citlivě a kvalitně dotvářely a dodnes obohacují městský veřejný prostor jak po estetické i funkční stránce, krásným příkladem je lampa v duchu pozdní geometrické secese s významnými prvky kubismu, jež byla součástí projektu Adamovy lékárny, jež Králíček navrhl pro firmu Jana Blechy, v současné době ji můžeme spatřit v Praze1 na Jungmannově náměstí.

Kubismus svou formou a výrazem v sobě nese dynamické i statické prvky, ve výsledné formě může působit staticky, ale jeho dynamická forma přesto velmi živě vstupuje do okolního prostoru. Králíček dynamičnost tohoto objektu podpořil dynamickým rýhováním jejího povrchu (kanelura dřívku), jež bylo pro jeho tvorbu typické. *„Pod Blechovým dohledem vznikla v roce 1912 ještě jiná pozoruhodná*

*kubistická práce, kamenný sloup pouličního osvětlení před zadním průčelím Kalousovy lékárny v koutě Jungmannova náměstí, jehož projekt byl dlouho neoprávněně připisován Vlastislavu Hofmanovi“ (ŠVÁCHA 1994, s. 129). Lampa se stala takřka kultovním symbolem kubismu v Praze (LUKEŠ, HAVLOVÁ 2006, s. 68) a je pro nás pozitivním příkladem zásahu do veřejného prostoru prvkem daného měřítka, lampa není pouhým uměleckým a zdobným prvkem, nýbrž má přidanou hodnotu, a to funkci pouliční lampy.*

Zajímavé je, že kubistická lampa, původně určena do interiéru, obohacuje dnes veřejný prostor malého náměstíčka poblíž Jungmannova náměstí, plní zde významnou estetickou roli a zajímavě vstupuje do svého okolního prostoru, můžeme zde tedy vnímat jakousi pomyslnou „liminalitu“ - prahovost v chápání existence tohoto kubistického objektu – toto vše odkazuje na kvalitní a nadčasovou práci Emila Králíčka, jehož objekt původně interiérový může naprosto přirozeně vystoupit do exteriéru veřejného prostoru.

Dalším pozitivním příkladem, jež můžeme jmenovat jsou plastiky sochaře Jiřího Štursy na pražském Hlávkově mostě a kubistické prvky na zábradlích a kašnách na Mánesově mostě, jež jsou dílem sochaře Emila Halmana.

Obelisk a pomník Padlých pražanů pod Emausy od sochaře Mařatky si svou smyslovou funkci uchovává dodnes.

Komplexnost architektury, jednota disciplín a umění tehdejší doby a jejich celostní význam pro tvorbu životního slohu a jeho aktuální potřeby zcela jistě bojovaly proti všeobecnému úpadku vkusu tehdejší společnosti a podporovaly uchování tradice umění a architektury pro příští generace.

## **6.4 Umění éry socialismu**

O socialismu jako určité specifické sociokulturní historické etapě hovoříme v letech 1948-1989. Toto vývojové období charakterizuje neustálá kontrola společenského života tehdejších obyvatel, v této souvislosti také hovoříme o legitimitě veřejného života.

Neustálá propaganda stávajícího komunistického režimu nutila své obyvatele ritualizovaným způsobem dávat svůj neustálý souhlas s tehdejší politikou strany, toto

se dělo prostřednictvím různých oslav a průvodů, jež se většinou vztahovaly k určitým výročím.

Všude přítomná sociální deprivace dopadla i na oblast umění, jakožto podstatné složky sociálního světa, veřejný prostor byl de facto zneužit k propagaci umění ve službách státní ideologie. Umění neslo poselství symbolů a obsahů, jež považovala tehdejší vláda za stěžejní. Jednalo se o silně manipulativní techniky zobrazení a idealizované formy ztvárnění každodenního života společnosti (děti ve škole, dělníci v továrně, lidé při práci na poli), sochy vůdců měly působit jako určité zhmotnění národní myšlenky ve formě figurativní plastiky.

Totalitní umění a estetika vyznávala kult síly, zdraví, rozhodnosti a optimismu, prostřednictvím kterých měly být z pomyslného těla společnosti odstraněny nežádané nečistoty.

*„Co analýza socialistického období skutečně postrádá, je antropologický rozbor symbiózy života a socialistického nevědomí, které muselo obsahovat socialistické období v celé jeho mnohotvárnosti navzdory dogmatismu a ideologičnosti stranické byrokracie“* (ČUCHROV 2009, s. 641). Z předchozí citace jasně a zřetelně vyplívá, že k pochopení ne zcela jednoduché socialistické společnosti, potřebujeme její správnou interpretaci, což v mnoha případech není zcela jednoduché, protože komunistický režim uplatňoval svou vlastní autocenzuru. Pro nás je však jistě nejdůležitější pojem socialistické každodennosti, do níž se otiskly stopy komunismu, jako konkrétní společenské reality.

Umělci té doby pracovali většinou na státní zakázku, zhmotňovali tedy jakési zidealizované představy - ideje a hodnoty dané režimem, jejich talent, kreativita a prostor k volným umělcovým kontemplacím byl silně potlačen státní ideologií. Status umělce, jakožto volně a svobodně tvořícího jedince byl dehonestován a pošpiněn. V 50. letech se jako stěžejní umělecká realizace ve veřejném prostoru uplatňuje pomník, památník či monument (zpodobňování byli nejen totalitní vůdci – oslavná funkce pomníků, ale i kolchoznice, vojáci, brigádníci a oběti války, což můžeme vysledovat také v období socialistického realismu, kdy umělci uplatňovali fyzickou symbiózu figurální plastiky jako dekoru určité architektury). Pomník jakožto dokonalý mocenský nástroj a projev ducha doby má svou důležitou funkci ve vztahu k městu a

paměti. „*Město můžeme chápat jako selektivní specifickou, subjektivní paměť, jako krajinu, v níž některé úseky byly částečně zahlazeny/zapomenuty, zatímco jiné, libovolně zvolené, byly ponechány uprostřed staveb a jiných architektonických stylů*“ (COHEN 2009, s. 323). Pomník či monument zprostředkoval naturalizované hodnoty, které platily za momentálně žádané a trvalé, měl za úkol prostřednictvím veřejného prostoru neustále přesvědčovat veřejnost o ztotožnění státu a lidu, byl tedy jakýmsi projevem tehdejší národní identity.

Tento typ umění tedy prezentuje kolektivního ducha (u nás jak v období 50. let, tak i v éře národního obrození jako projevu národního sebeuvědomění), jež je v silné opozici proti vypjatému individualismu. Pomník plní jednu velmi pozitivní roli, a to že zhmotňuje dějinnou historickou linii a brání tak jakési ztrátě paměti v městském fyzickém prostředí.

V dnešní velmi společensky vypjaté době prožívají pomníky svou pomyslnou renesanci, slouží jako ohniska mobilizace s různou silou účinku (RAMIREZ 2009, s. 327-328), jejich prvotní shromažďovací funkce přetrvává dodnes, kdy lidé u těchto uměleckých objektů vyjadřují své konkrétní sociální stanovisko, nesouhlas se společensko-politickou situací naší doby (sociální a protivládní demonstrace).

Lokace těchto památníků či pomníků bývá většinou na náměstích (dějinný časoprostor) či v jejich blízkosti, pomník je pak tedy určitým středobodem či srdcem náměstí, poskytuje okolnímu prostoru hloubku smyslu a zachovává paměť dob minulých v přítomnosti a vytváří tak historickou kontinuitu v hmotném prostředí města.

Pomníky dnes slouží také jako určité orientační body, pomocí kterých se lépe orientujeme v městské fyzické struktuře, vytváří tak již zmíněnou mentální mapu města, všem jsou jistě známé fráze, jako sejdeme se „u Koně“ či „u Husa“. Tento fenomén významně podtrhuje stěžejní hodnotu pomníku či památníku pro symbolickou čitelnost dnešních velmi rychle a silně se transformujících měst. Lidé dnešní doby pociťují vnitřní nostalgii po symbolech minulosti, převládá u nich celkový pocit ztráty a dislokace.

Bohužel dnes dochází i k naprostému nepochopení tohoto odkazu, kdy smyslový náboj pomníků ztrácí svůj význam, pomníky se tak stávají pouze hmotnými

statickými objekty bez hlubšího obsahu a jsou to jen prázdné a němé plastiky dob minulých. „Právě proto, že pomníky jsou uznávány jako didaktické nástroje propagující to, čím by se občané měli řídit, jsou tyto kanonické interpretace různými způsoby napadány či mařeny: fyzické pře-tváření pomníků (začmárávání či přímo demolice) (RAMIREZ 2009, s. 327).

Proces transformace tehdejší socialistické společnosti vyústil k ideově organizovanému a cílenému ničení těchto symbolů (sochařských a architektonických monumentů), po roce 1956 dochází například k plošné likvidaci a odstraňování Stalinských pomníků po celé východní Evropě (spolu s přejmenováváním ulic a náměstí), jež symbolizovaly kult osobnosti tohoto totalitního vůdce (POSPISZYL 2009, s. 420-421).

Měly snad tyto akce znamenat tehdejší přání vymazat symboliku a stopy dob minulých a tak ztráty odpovědnosti za její křivdy?

Počátkem 60. let – období normalizace- se profilují konformní umělci, jež tvořili většinou na státní zakázky, jejich úkolem bylo prostřednictvím uměleckého objektu znázornit sociální tematiku a tím vyjádřit v prostoru socialistické ideály, vznikají tedy abstraktní, většinou figurativní plastiky pro revitalizaci pražských sídlišť. Ústředním motivem byly ležící, sedící, běžící či stojící figurální plastiky (letci, kosmonauti, matky s dětmi, sportovci) aplikace motivu pany Marie s Ježíškem se objevuje v motivu plastik matky s dítětem, tematika rodiny (matky s dětmi a tradiční nukleární rodina), lásky a obecně sociálního života a tím vztah k přítomnosti a domovu byla pro tehdejší umělce velmi stěžejní. Dále můžeme sledovat abstraktní umělecká díla, jež obsahují tematiku fauny a flóry (pučící květy, vejce, trilobiti), opomenout nesmíme díla ryze geometrická (molekuly, atomy) a měkké formy, jako vlnovky, paraboly, atd. (KAROUS a kolektiv, Vetřelci a Volavky, 2013) Veskrze můžeme tyto projevy nazvat jako tehdejší modernu ve veřejném prostoru, protože autoři se většinou bránili nepřesně definovanému socialistickému realismu.

Kulturní politika období normalizace byla v pevných rukou státního systému tehdejší doby, státem kontrolovaná a centrálně plánovaná stavební politika zajišťovala umělcům možnosti lukrativních zakázek. Stěžejní úlohu v této oblasti sehrála v roce 1965 hlava V stavebního zákona, jež přikazovala, že z celkového

rozpočtu každé stavby musí jít 1 až 4% na veřejné umění, tato státní podpora veřejného umění souvisí s prudkým nárůstem veřejných zakázek doby normalizace. *„Když jsme zjistili, že na každou bytovku, která se tady bude stavět, připadá 600 Kč na výtvarná díla, tak se nám zajiskřilo“, každí dílo sice znamenalo strašné boje se schvalující výtvarnou komisí Svazu československých výtvarných umělců, ale byla to velká zkušenost.* (OBERSTEIN 2010, s. 69).

Díky státem cíleně podporované kulturní politice veškeré nově stavěné budovy (bytovky, školy, školky, dětská hřiště, nemocnice, a jiné) byly opatřeny výtvarnými díly – sochami – různé kvality, pozitivním přínosem pro nás a pro sochaře té doby může být, že současná společnost dává těmto plastikám familiérní názvy (například plastika „Ztratila klíče“), což dokládá, že lidé o tyto objekty mají zájem a že v určitém místě dobře fungují. *„Chápu, že lidé, kteří nějakým způsobem během režimu trpěli, mají tuto estetiku spojenou s dobou nepřízně, ale my máme právo podívat se na tu dobu z ptáčích perspektivy a říct si, že práce s vizuální stránkou byla zajímavá a kvalitní“* (KAROUS 2012, s. 3). Dnes můžeme s odstupem času definovat kvalitu uměleckého zpracování tehdejších výtvarných děl.

Dobrym příkladem zde může být tehdejší umělec Jiří Novák, jež byl fascinovaný pohybem, exaktní konstrukcí a světlem a pro něhož byl veřejný prostor - prostor přírody a živlů (voda, vítr, sluneční paprsky), byl představitelem tzv. Kinetické plastiky, tedy uměleckého díla, jež se podle působení vlivů okolního prostředí samo uvádí v pohyb.

Většina jeho děl byla koncipována vždy pro určitý veřejný prostor a symbioticky smyslově dotvářela dané prostředí. Pro ilustraci si uveďme některá jeho díla: Nejznámější plastika Vetřelci a volavky, kde Novák uplatnil motiv vejcovitého tvaru, prostřednictvím kterého zachoval abstraktní formu a zároveň obhájil socialistickou myšlenku - ideu nového života ukrytou ve vejci, což formu uměleckého vyjádření určitým způsobem osvobodilo a prosadily se nové formy.

Větrný mobil a fontána s názvem „Dálky“ na sídlišti Novodvorská v Praze (1963), Větrný mobil s názvem „Větrník“ na sídlišti Prosek v Praze (1969) a Větrný mobil s názvem „Křídla“, Praha - Jarov (1987), většina těchto děl byla vyrobena z plechu, nerez, hliníku a oceli (viz. fotografická příloha umění období normalizace).

Nepochopení a neznalost formy moderní kinetické plastiky pro tehdejší veřejnost a politické důvody stály za pozdější likvidací některých Novákových děl. Pro příklad si uvedme, že při revitalizaci parteru Novodvorská, městská část Praha 4 již nepočítala s dalším fungováním Novákových Dálek a jen s velkou iniciativou projektu Vetřelci a volavky v čele s Pavlem Karousem (petiční akce, medializace) se podařilo tuto plastiku zachránit a obhájit tak její funkci a smysl v daném místě.

Koncem 60. let se uskutečnil výstavní projekt v Liberci s názvem *Socha a město*, jehož hlavní úlohou byla prezentace uměleckého díla veřejnosti prostřednictvím integrace sochy do organismu města, sochy nebyly instalovány do městského veřejného prostoru náhodně, nýbrž byly citlivě infiltrovány do městské struktury a byla nacházena vnitřní vazba sochy k určitému místu, a tak její komplexní smysl a role pro kvalitní veřejný prostor (SEIFERTOVI 1997, s. 11). Umělci, jako Karel Nepraš (plastiky), Jiří Novák (kinetické plastika „Páteř“), Vladimír Preclík (kamenné sochařské dílo „Spící město“), Eva Kmentová, Olbram Zoubek - skupina figurativních plastik byls posuzována teoretiky umění - Jiřím Kotalíkem a Adolfem Hoffmeisterem a architektky Josefem Gočárem a Karlem Hubáčkem.

80. léta byla charakterizována snahou o komplexní pojetí nových zón, asanace a revitalizace veřejných parterů, probíhají pokusy o realizaci kvalitních dětských hřišť a umělecké dílo jako jejich přirozená součást, jež by sloužilo jako „obytná socha“ k dětským hrám (Kurt Gebauer).

Zde si uvedme významný a invenční projekt s názvem *Malostranské dvorky* (rok 1981). Tento projekt, jež měl opět přispět k všeobecné větší informovanosti veřejnosti, obsahoval různé umělecké objekty, které byly instalovány a vystavovány v soukromých prostorách dvorků v Malostranských domech, cílem bylo propojit kvalitní umění s romantickým a idylickým prostředím těchto prostor (KOTALÍK 1997, s. 16-17).

Tyto realizace byly tedy vytvořené pro určité místo a určitý čas, umělecké dílo se tak odpoutalo od instalací v galeriích a muzeích a přišlo k lidem do exteriéru. Tato událost byla více než projektem ryze spontánní akcí tehdejší nezávislé mladé generace umělců kolem sochaře Čestmíra Sušky, na instalacích se podíleli například Magdalena Jetelová, Čestmír Kafka, Jasan Zoubek, Karel Nepraš a Kurt Gebauer

(viz. fotografická příloha umění období normalizace). Tato akce byla bohužel trnem v oku tehdejšímu vládnímu režimu, který neměl rád žádné příliš svobodné intervence umělců (katalog zlikvidován), zazněl povel k ukončení tohoto projektu, veřejnost však projevila velký zájem o tento spontánní protest s nádechem dobrodružství. V této inspiraci v roce 1982 vznikl plán uspořádat projekt Staroměstské dvorky, ten už však zůstal jen v rovině návrhů, oproti tomu v Kladně se projekt podařil a vznikly tehdejší *Kladenské dvorky* (KOTALÍK 1997, s. 18).

## 6.5 Období 90. let po současnost

Počátek 90. let je definován totální absencí veřejných zakázek, finanční podpora státu je značně nestabilní a tak vznikají nejisté a neinventivní instalace, nezájem a neinformovanost přispívá k ničení, vandalismu a k odstraňování uměleckých děl, znamená to projev značného nepochopení a úpadku kulturní gramotnosti. Období 90.let až po současnost můžeme posuzovat jako éru reálného kapitalismu, jedná se o proces, jenž nejlépe charakterizuje pojem sochaře Pavla Krouze - kolonizace kapitalismem, městský veřejný prostor je neustále privatizován, městské zakázky jsou manipulované, mnoho uměleckých děl je deinstalováno a nahrazeno soukromými zónami, ovšem absolutně beze smyslu. Platí zde bohužel zásada, že veřejný prostor musí být maximálně vytěžen.

Náš okolní prostor je ovšem značně omezený, měli bychom proto přistupovat k jakýmkoliv zásahům velmi zodpovědně a obezřetně, jedině tak můžeme docílit trvale udržitelného a zdravě fungujícího města. Neustálá preference soukromého nad veřejným a celková negativní společenská nálada ještě přiživuje význam pořekadla tragedie obecních statků, neochota a nezájem občanů podílet se na veřejném životě i politice, jež s ním úzce souvisí. Má vůbec tato společnost o umělecké dílo ve veřejném prostoru zájem? „*Zájem není, snad je to důsledek všeobecné kulturní mizérie a probíhajícího rozkladu hodnot. Není veřejná poptávka. Bohužel příležitostí je málo a soutěže ve své většině nereseriozní*“ (ZEITHAMML 2012, s.36). Chybí zde nějaká širší a komplexní koncepce k této problematice, projevuje se nechuť ze strany vlády a magistrátů finančně a ideově podporovat veřejný prostor a jeho umění, dnešní společnost nemá svůj myšlenkový ani ideový střed a tak i její přístup k umění charakterizuje nedůvěra, chaos a neznalost. Veřejné zakázky jsou omezené a

převládá neochota vypisovat sochařské a výběrové soutěže, tato situace poté vede k zaplnění veřejného prostoru zcela neinvenčními uměleckými díly podprůměrných ale zato produktivních autorů, v České republice jsou to například figurativní sochařky Lea Vivot („Lavička neřesti“ před budovou Sazky) a Anna Chromy („Plášť svědomí“ u Stavovského divadla). Tyto typy objektů můžeme (s jistou dávkou nadsázky) uměleckou terminologií nazvat kýčem, kýč jako nezdravé umění se stává povrchním projevem komerčního věku, symbolizuje degradaci uměleckých a kulturních hodnot a nezájem laické veřejnosti, nebezpečí existence uměleckého objektu – kýče - je v jeho mentální infiltraci do celkového vkusu národa a tak následné degeneraci kulturní úrovně společnosti (MÍČKO 2004, s. 108-115). Veřejný prostor je tak zneužit jako soukromá galerie, velmi prospěšné je v této oblasti podporovat a rozvíjet existenci estetické zkušenosti u laické veřejnosti a tradice umělecké svědomitosti u tvůrců děl.

Sousoší „Pražské jaro“ (kašna) v Praze instalované roku 2004, jehož autor je akademický sochař Jan Wagner a autorkou čtyř bronzových a kolorovaných soch je rakouská sochařka českého původu Anna Chromy, okolní veřejný prostor je dopravně velmi předimenzovaný a místo, kde je objekt instalovaný je pouze zbytkovým prostorem Senovážného náměstí (viz. fotografická příloha umění 90. let po současnost).

*„Shrneme-li: umění směřuje ke srozumitelnosti tím, že je záležitostí společenskou. Tím, že smiřuje subjektivitu s objektivitou. Tím, že se obrací k lidem stejného založení a směřování, že roste z tvořivého dialogu mezi umělcem a jeho obcí, že jako slovo ve větě i ono nabývá smyslu v širším kulturním kontextu, do něhož se zapojuje“ (MÍČKO 2004, s. 153).*

Zcela jednoduchým a účinným řešením by mohla být dobrá a kvalitní metodika koncepce této problematiky a cílená spolupráce umělců, kurátorů, politiků a městských částí či magistrátů. Účinná a kvalitní kulturní politika a transparentní a koncepčně urbanisticky lépe propracovaný územní plán (vyjasnění majetkových vztahů soukromých a veřejných zón) je nezbytnou součástí pozitivního vývoje této oblasti. Spolupráce architektů a výtvarníků se většinou odbyvá v podobě interiérových rekonstrukcí, jen ojediněle se spolu s novostavbou uplatní na veřejnosti i umělecké dílo. Většina realizací poslední doby se drží většinou osvědčených

starých schémat a konceptů, trpí malou velkorysostí investora a působí rozpačitým dojmem, toto platí především o realizacích nových pomníků (Winston Churchill, Angličtí letci). Příkladem, v němž se pozitivním způsobem integruje výtvarné umění a městský veřejný prostor jsou patníky před Lichtenštejnským palácem od Karla Nepraše, invenčně pojaté patníky jsou uměleckým dílem a zároveň účelně dotváří městský mobiliář (KOTALÍK 1997, s. 19).

Připomeňme, že podstatnou součástí městského pasivního mobiliáře jsou lavičky, společně s lampami, zábradlími a odpadkovými koši tvoří, jsou-li kvalitně výtvarně (umělecky) a funkčně pojaté, nezbytnou součástí kvalitně integrovaného urbanistického konceptu. Lavičky plní především funkce odpočinkové / relaxační / uživatelské, odstrašujícím příkladem mohou být určité promolavičky, kde je estetika naprosto podřízena komerčnímu vlivu, plocha lavičky je de facto zneužita k soukromým zájmům různých subjektů či politických stran. S tímto souvisí určitý negativní fenomén, jež se projevuje v intravilánu dnešních měst, a to je strach z prázdného prostoru, veřejný prostor je poté nesmyslně zaplňován a zanášen objekty pochybné estetické i funkční kvality. Materiály, které se používají nejen na lavičky, ale i umělecká díla musí splňovat předpoklad dobré údržby a tudíž i delší existence takového objektu v městském prostředí. Materiály jako například kov sice dobře odolávají vandalům a povětrnostním vlivům, ale nevhodným způsobem stárnou, oproti tomu třeba dřevo a kámen se pozitivním způsobem strukturálně vyvíjí v čase.

V roce 1994 se v Praze etablovalo Pražské gremium pro ochranu a rozvoj kulturního prostoru hlavního města, které zde působí jako nezávislé sdružení reprezentující odbornou veřejnost. Sdružení se snaží o to, aby byl zachován kvalitní výtvarný charakter veřejných prostranství v Praze při nových stavebních realizacích (portály, dlažba, barevnost fasád, snaha o rozšíření funkčních fontán a záchranu starých). Architektura vystupuje jako služba veřejnosti, vychází z jejich současných potřeb a požadavků, výtvarné umění oproti tomu symbolizuje vyšší vztahový bod, je proto důležité aby tyto oblasti byly ve vzájemné symbióze. Umění dnešní doby se však často významově rozchází se současnou architekturou, umělci ve snaze vyjádřit intimní a subjektivní vjemy a prožitky se čím dál více vzdalují od reality současného

městského prostředí a málo reflektují stanovisko laické veřejnosti. Historický vztah umění, architektury a prostoru musí být stále naplňován.

Od roku 1995 jsou Magistrátem hlavního města Prahy vypisovány Granty v rámci grantové politiky v oblasti kultury a umění.

Tyto granty jsou určeny na podporu kulturních aktivit neziskových organizací, kulturních institucích a dalších fyzických a právnických osob, jež pracují v různých oblastech kulturních činností a jsou v kontaktu s institucemi a občany hl.m. Prahy. V roce 2002 byla stanovena základní metodika pro evidenci grantů na Magistrátu hlavního města Prahy, v letech 2005 – 2006 došlo k optimalizaci grantového systému v souladu s formulováním kulturní politiky města Prahy. Granty jsou posuzovány podle kritérií – umělecký přínos projektu – mezinárodní přesah – zachování a rozvíjení tradice a podpora alternativy – zvyšování kulturního a intelektuálního přínosu – dostupnost kulturních služeb. Smyslovým jádrem této politiky je zpřístupnění umělecké tvorby a kulturního dědictví veřejnosti a tím získané informace sloužící k uspokojování kulturních potřeb veřejnosti. Umělec či subjekt musí doložit určité schéma projektu, grant se uděluje na celoroční či čtyřletou činnost. Úkolem grantové podpory je vytvořit dostatečně široký a otevřený kulturní prostor pro obyvatele města, toto zároveň není možné bez mapování určitých uměleckých a kulturních projevů a jejich následné analýzy.

Vývoj ukazuje, že veřejnost v současné době přistupuje ke kultuře jako k veřejné službě a kulturu tak můžeme označit jako určitý veřejný statek.

Grantový systém v oblasti umění ve veřejném prostoru postrádá záruku kontinuity pro různé umělecké projekty, hrozí zde také proces formálního zkrášlování města a pozitivní není také často se měnící složení komise a politické reprezentace vůbec. Nejdůležitější je zapojení uživatele do dění ve veřejném prostoru (dialog a interakce s místem). Kontinuita ve financování této oblasti by zaručila kvalitní instalace v určitých vybraných místech a tak navazovala na prvorepublikovou tradici těchto intervencí. Koncepce Praha živá se soustřeďuje na intervenci z hlediska měřítko a velikosti zásahu, na počet lidí, kteří prostor využívají, je důležité také určit pozitivní a negativní prostory Prahy a tak potřebné zásahy.

Podstatným aspektem existence uměleckého díla ve veřejném prostoru města jsou obecné podmínky a principy pro jejich instalaci.

Každé město jakožto vrcholový správce interiéru města musí mít svůj vlastní poradní orgán, kde by měli být zástupci každého Magistrátu (radní pro kulturu, radní pro památkovou péči, zástupci odboru kultury a památkové péče), participovat by měli také Galerie hl. m. Prahy, Útvar hlavního architekta, Obec architektů, odborné spolky jako Mánes, Beseda a Klub Za starou Prahu. Takto složená komise by měla nejprve zhodnotit prvotní záměr (instalace nové plastiky či převzetí darované) a zdůvodnit své rozhodnutí, důležitou součástí materiálu by měl být finanční plán a zdroje k jeho krytí (městské či soukromé). Poté se musí investor či soukromá osoba obrátit na příslušnou Městskou část, je-li záměr kladně vyřízen musí být schválen Radou – Zastupitelstvem HMP, kde jsou zároveň přiděleny příslušné finanční prostředky. Poté se musí investor se souhlasem Městské části a MHMP spojit s autorem – dárce či stávající majitel – nebo vyhlásit soutěž. Je-li pro instalaci vybrána památková zóna, musí se vyžádat závazné stanovisko k umístění veřejné plastiky ve městě od odboru památkové péče MHMP. Pouze na základě stavebního povolení se může určité umělecké dílo instalovat, musí být také určen správce plastiky. Je-li plastika instalovaná na soukromém pozemku, jež spadá do majetku Hl. m. Prahy musí záměr schvalovat Magistrát, bude-li plastika instalovaná na soukromém pozemku, který je ale veřejně přístupný musí mít veškerá povolení Městské části či obce.

Vedle veřejných zdrojů financování využívají umělci či městské části a obce v této oblasti finanční podpory soukromých subjektů či organizací. Dobrým příkladem zde může být nadace *Proměny*, která vznikla v roce 2006 a jejím mecenášem je Karel Komárek (vlastník Moravských naftových dolů). Nadace se zabývá asanací a revitalizací městských parků, zahrad či školních pozemků a dětských hřišť (Broumov, Kamenický Šenov), zajímají je také nefungující sociálně vyloučené lokality či neobývané zóny, kterým se snaží vdechnout život a otevřít tak veřejný prostor společenských a aktivitám k trávení volného času. S tímto je spojený fenomén hromadného opouštění měst (weekendy či svátky), je proto důležité vytvořit živí a správně fungující sociální veřejný prostor, jež bude obyvatelům určitých částí měst poskytovat kvalitu společenského vyžití v jejich bydlišti.

## 7. Umělecké dílo a jeho pozice v současném městě

### 7.1 Koexistence uměleckého díla a architektury

Architektura jako filosofie života či umění prostoru vyvolává neustálé interakce ve vztahu k jejímu okolnímu prostoru. Lidé ve městě jsou velmi silně konfrontováni s architekturou současnou a architekturou minulou (historickou), prolíná se zde tradice s inovací, městský prostor je tak jakýmsi portfoliem, kde se mísí myšlenky dnešní doby spolu s odkazem dob uplynulých. Architektura ovlivňuje chování lidí a v konečné fázi i chod a průběh událostí. „*Architektura přestává být filosofií života, protože ztrácí život*“ (ČERNICKÝ 1998, s. 14).

V dnešním moderním městě, jež je po filozofické stránce zmítáno mnoha negativními procesy (příspěvek filozofické antropologie) vykazuje oslabování vazeb ke svému hmotnému městskému prostoru, jedná se o radikální nepochopení smyslu okolních staveb, o jejich historické hodnotě a kontextu ani nemluvě. Umění v současném městě tedy funguje v jakési konfrontaci vůči okolní architektuře, z příčiny vyprchání obsahu architektonických staveb a sopečných objektů dob minulých je velmi podstatné navázat znovu dialog mezi architekturou, uměním a veřejností. Jedině spoluprací všech oborů můžeme dosáhnout dokonalosti souhry.

Umění v městském prostoru však nesmí sloužit pouze jako dekorace, musí fungovat jako její rovnocenný partner a musí být její smysluplnou součástí, hovoříme zde také o koexistenci uměleckého díla a architektury.

„*Nejedná se o to, aby architektura byla přizdobována, výtvarné dílo roste z myšlenky, která je společná*“ (NEPRAŠ 1998, s. 49).

Ve spojitosti s tímto citátem spatřujeme silně komplexní pohled na tuto problematiku, jež je velmi podstatný k uchopení tohoto problému. Jde o to, vytvořit smysluplný dialog mezi uměním a architekturou.

Je velice těžké najít tento smysluplný vztah umění a architektury, vnější reliéf stavby, její obrysy a výtvarná forma zde stojí proti uměleckému objektu, jenž je tvořen ve spojitosti s individuální imaginací a vnímáním umělce. Kvalita architektury a urbanismu musí být prvořadá, urbanismus jako artikulace kolektivního smyslu a

atribut městskosti musí být tvořen vždy s aspektem lidského měřítka, musí myslet na člověka, jako specifickou dynamickou složku, jež vnímá a je ovlivňována okolním prostorem a jeho architekturou. Architektura jako filozofie života by měla pro člověka představovat jakési životní poselství a estetický řád, který vychovává nynější a budoucí generace ke kvalitním kulturním a sociálním hodnotám.

V dnešním moderním městě bohužel velmi často nad kvalitními urbanisty vítězí dopravní inženýři, jež svými dopravními stavbami a zásahy zničí sebekvalitnější veřejný prostor města, předimenzovaná role individuální automobilové dopravy nikdy nemůže být zcela nadřazena chodci či veřejnosti, kvalitní a obyvatelný veřejný prostor je základem demokratické společnosti a každý občan má své právo na jeho užívání. Plnohodnotného architektonicky artikulovaného veřejného prostoru přibývá jen velice pomalu ve spojitosti s velkým množstvím lidí, jež ho chtějí využívat. I role a možnosti v instalaci uměleckého díla ve městě je závislá od okolní situace a podmínek, jež vytváří architektura a urbanismus. Pomocným vodítkem v této problematice mohou být kvalitní městské projekty, jež mají silný urbanistický kontext a stávají se impulzem pro další vývoj okolní oblasti.

Architekti ve spojitosti s jejich plány a myšlenkami by měli více komunikovat s veřejností, otázky kvalitního veřejného prostoru se velmi úzce dotýkají nás všech, jedině poučený občan ví, jak se správně chovat ke svému okolnímu prostoru a může tak být začleněn do rozhodovacího procesu. Pozitivní roli zde také může hrát účelně cílená mediální osvěta.

Filozof John Ruskin hovořil již ve své době o jakémisi ozdravení společnosti a o návratu souznění do tradičního a běžného života. Tuto myšlenku můžeme naprosto volně implantovat na dnešní společnost, kterou provází ztráta jejího smyslu a obsahu.

Stejně tak hovoříme o ztrátě smyslu k naší okolní architektuře ve městě, vnitřní obsah (idea) prostoru by měl koexistovat s instalovaným uměleckým objektem, umělecké dílo by mělo prostor posilovat a spoludotvářet. Zároveň velikost vnějšího prostoru definuje a determinuje velikost uměleckého objektu v jeho dosahu.

Úkolem umění je zachytit prostorové a sociální dimenze veřejného prostoru v závislosti na okolním měřítku a zároveň přispívání k jednotě architektonického

rámce města (kontinuita městského prostoru). Umění je vždy svým způsobem limitováno okolním prostorem a musí se jím již ve své prvotní koncepci řídit.

Kvalitně a dobře navržený a udržovaný veřejný městský prostor, jehož struktury charakterizuje kontinuita, průchodnost a návaznost fyzických struktur, umožňuje lepší integraci sociálních systémů, bezpečnost lidí na otevřených městských prostranstvích (doprava), úbytek kriminality. Dobře fungující veřejný prostor neklade svým obyvatelům fyzické překážky ve smyslu znesnadnění jejich chůze ve městě, chůze jako nejzákladnější lidská potřeba a nejzdravější způsob užívání veřejného prostoru města podporuje existenci tzv. Mezinárodní charty chůze, jež vnímá důležitost práva každého člověka na bezpečnou chůzi a tak na užívání kvalitního veřejného prostoru. Je povinností každého člověka odstraňovat fyzické, sociální a institucionální bariéry, které omezují jeho svobodný pohyb a chůzi městem. Město a jeho smysl a sociální aspekty nepoznáme pouze z povrchní jízdy autem, ale pouze cestou pěšího pozorovatele či vnímatele městského prostředí.

Jak víme, rozměry prostoru jsou dány sociálními vazbami, robustní a rozlehlé prostory lépe odolávají společenské interakci, do těchto velkých prostor musí být vnesen prvek nové funkce, nového smyslu a obsahu. Například v rozlehlých sídlištních komplexech (Jižní město), které pozbývají sociální dimenzi ve smyslu nepřítomnosti jakékoliv komunity, může umělecké dílo instalované v této oblasti plnit funkci kompenzace narušených sociálních vztahů a tak přispět k vytvoření nové sociální komunity.

## **7.2 Typologie současného uměleckého díla**

Cílem existence uměleckého díla (objektu) v městském veřejném prostoru je podporovat a rozvíjet kvalitní veřejná prostranství a napomáhat tak vzniku kvalitní soudobé architektury. Záměrem by měla být vzájemná symbióza tradičního a nového, vedle starých historických jader a center měst by zde měla být kvalitní základna uměleckých objektů, jež postupně smysluplně a obsahově infiltrují do městského terénu (umění obtéká, kopíruje a formuje jakýsi významový terén veřejného prostoru města) a nakonec i významově splynou s původními smyslovými obsahy historických staveb a objektů. Pouze citlivým přístupem s požadavky nejvyšší kvality a odpovědnosti můžeme propojit staré s novým. Tvůrci takových uměleckých

děl musí mít vždy na zřeteli snahu o skloubení odkazu minulosti a kontinuity kvality spolu s individuálními myšlenkovými procesy, jež ovlivňují jejich tvorbu.

Jde o to, abychom si ujasnili roli města, podporovali kontinuitu a udržitelnost jeho dlouhodobého rozvoje a smysluplně tak využili kulturní a intelektuální potenciál, jež město a jeho veřejná prostranství nabízí.

Umění v dnešním moderním městě podléhá zcela novým formám, tendencím a vlivům, za což vděčíme novým myšlenkovým a filozofickým obsahům, jež přináší současná moderní společnost obecně.

Umělecká díla tak nabývají stále nových forem a významových obsahů, toto vše klade vysoké nároky jak na realizaci těchto děl, tak na jejich následnou smysluplnou instalaci v intravilánu města. Zprvu si definujeme významový rozdíl mezi sochou a plastikou, týká se přímo procesu zrodu těchto objektů. Obecně můžeme každé umělecké dílo v prostoru nazvat pojmem Socha, tento pojem slouží jako obecné pojmenování díla, jež vzniklo modelováním hmoty či matérie (organické – kámen, dřevo či anorganické materiály – plast, sklo, kov, bronz). Skulptura je poté již specifikací pojmu socha a vzniká ubíráním hmoty z celku (kámen, dřevo) a plastika vzniká přidáváním a vrstvením a modelováním objemu hmoty (nejprve se udělá model z hlíny, poté forma a odlitek ze sádry, pak následuje bronz či jiné umělecké materiály. Termín *Veřejná plastika* je pak definován jako socha ve veřejném prostoru v celé své šíři.

Typologie takto užitých uměleckých děl je velmi bohatá a rozmanitá, obecně definujeme:

1) *klasická socha (skulptura)* jejíž myšlenkové a obsahové procesy navazují na klasickou formu a výraz sochy, jako zpředmětnění lidské existence, zároveň však nabývá stále nových tvarů a forem, které konfrontují člověka s mnoha aspekty sociokulturní reality. Jedná se většinou o statické či dynamické figurální objekty, jež mohou být doplněny dynamickými prvky, které zaujmou pozornost kolemjdoucích. Použití materiálů zde také není nijak zvlášť omezeno- dřevo, kov, bronz, kámen, sklo, plast, každý materiál má své individuální charakterové vlastnosti, dřevo a kámen jako primární organické matérie umožňují veřejnosti každodenní styk s přírodními látkami tvorby umělců, dřevo a kámen tak odkazuje na původ a smysl

naší existence. Sklo jako transparentní struktura nám nastavuje pomyslné zrcadlo vidění našeho světa a sebe sama, je také méně náročné při údržbě, ale klade velké nároky na prvotní zpracování. Novou formou a variací klasické sochy je socha dynamická (živé umění), kdy osoba stojí na statickém podstavci, přičemž mění polohy od nehybnosti po různorodá gesta a vytváří tak hlubší interakci s publikem.

2) *Obytná socha*, která představuje syntézu klasické sochy spolu s moderními přístupy ve smyslu koexistence sochy a veřejnosti (praktické užití obytného objektu například jako prolézačky, sedací plochy, místo pro pozorování, hru či odpočinek), tato obytná socha či objekt plní velmi podstatnou společenskou funkci ve významu relaxačním a integračním, kdy komplex takovýchto obytných soch či objektů může i v rušném centru města vytvořit jakousi zónu ideál, neboli ideální zónu pro kvalitní společenský život veřejnosti. Umění zde vytváří modelové situace ideálního místa pro život ve veřejném prostoru, kde se v praxi uvádí a projevuje mnoho výše zmíněných společenských funkcí (hra, odpočinek, pozorování).

Existence těchto objektů zároveň anticipuje otázku, jak aktivně využíváme náš společný veřejný prostor ke společenským aktivitám? Například rozměrné lavičky ENZIS, které byly instalovány ve Vídni (dvorana vídeňské Museumsquartier) mají velmi sofistikovaný tvar a formu a jsou tak multifunkčně využity jako místo na posezení, stánek pro občerstvení, přístřešek pro hudebníky, tyto objekty z hlediska své užitkovosti přinášejí mnoho velmi aktivních společenských funkcí a impulzů a mají tak velmi silný sociální rozměr. Materiály, které jsou používány při těchto realizacích, by měly být příjemné na dotyk i kontakt (haptika), projevuje se zde silný smyslový a emocionální aspekt, toto vše z důvodu užívání těchto objektů lidmi. Většinou se používají materiály jako plast, dřevo, tvrdá pěna, méně sklo či kov, které jsou využívány spíše k realizaci klasických statických sculptur. Z českých umělců, jež tvoří obytné či klasické sculptury můžeme jmenovat Sochařské studio Bubeč 2000-2011 - Milan Cajs, Jiří David, Michal Gabriel, Jitka Havlíčková, Magdalena Jetelová, Petr Nikl, Ladislav Plíhal, Lukáš Rittstein, František Skála a Čestmír Suška a mnoho dalších.

3) *Drobná plastika* představuje drobné zásahy do městského prostoru, například instalací drobných objektů na nezvyklá místa (římsy domů, zastávky MHD, atd.). Tento typ uměleckých objektů má za úkol upozornit kolemjdoucí na zanedbaná

místa a uvést je znovu do jejich původní funkce, sochy, jež jsou umístovány na římsy domů, upozorňují na negativní trend, kdy se veřejnost již málo dívá do vyšších pater města, na historické stavby atd. Drobná plastika je součástí umění street art.

4) *Specifické site zásahy* – site (místo) specific (konkrétní) skýtají mnoho různorodých a rozmanitých intervencí v městském veřejném prostoru, kdy umění nabývá mnoha různých forem, vždy ale platí, že umění je výrazový prostředek, jež se snaží navázat smysluplný dialog s veřejností. Výstižná definice zní, že site specific art je umělecký projekt či dílo určené pro určitý prostor, je to určitá metoda dramtizace místa, divadlo veřejného prostoru či dobývání prostoru prostřednictvím různých podnětů.

Do sféry těchto zásahů patří *Street art (postgraffiti, urban-public art)* – význam uměleckého hnutí street art můžeme obecně redukovat na druh/typ uměleckého projevu, který využívá existence fyzické a sociální platformy veřejného prostoru současného města. Jedná se o nejrozsáhlejší a poměrně mladé umělecké hnutí, jež v soudobých městech funguje přibližně třicet let, umělci jsou stále více nuceni vytvářet svá díla pod rouškou anonymity, děje se tak většinou z důvodu neustálých restrikcí ze strany vedení měst, umělecké výtvořiny ničí vandalové, městské úřady, městská policie či jsou postupně překrývány jinými uměleckými počiny – zde je velmi důležité si uvědomit a rozlišit mezi „zakázaným“ a tím, co je společností obecně přijaté jako umění, podstatná je také určitá estetická hodnota, jež pozitivně prospívá svému okolnímu prostoru a kladně koexistuje s místem své existence. Životnost pouličního umění je neustále zkracována (přičemž je velmi zajímavé sledovat tento stupeň rozkladu tohoto živoucího uměleckého projevu), kromě výše zmiňovaných restrikcí tato díla stále častěji rozkrádají tzv. sběratelé pouličních děl a umisťují je do svých soukromých prostorů – soukromá galerie- zde je podstatné si uvědomit, že tato díla vznikla na ulici a na ulici patří, zatímco některá by se do kamenné galerie dostala jen zřídka – na ulici v běžném denním provozu mají tato díla šanci na úspěch. „Mnohokrát se stalo, že jsem viděl nějaký „piece“ ráno, a když jsem se odpoledne vracel s fotoaparátem, už jsem nic nenašel“ (LÉKÓ 2007,s.18). Jedná se tedy o živoucí umění a kamenná instituce – galerie- je poté už jen jakousi „vzpomínkou“.

Street art usiluje prostřednictvím spontánního uměleckého vyjádření o okamžité zapojení obecnstva – veřejnosti, podstatné je využití momentu překvapení a uvědomění si, že umělci i lidé jsou organickou součástí městského veřejného prostoru. Pod výtvarné projevy street artu se skrývá velmi široká škála zásahů – po díla, jež jsou sprejovaná pomocí šablon, po nálepky (sticker art), plakáty, mozaiky, reliéfy, prostorové instalace, videoprojekce. Umělecké dílo zde vystupuje jako komunikační kanál v osobní rovině, využívá existence současných komunikačních uzlů a kanálů (hlavní městské tepny – náměstí, křižovatky, metro) a svou participací na struktuře- systému města bojuje o své místo v soudobém městě. *„Street art zatím ignoruje zavedené kulturní instituce a vytváří si vlastní alternativní systém, nemá státní muzea, ceny a akademie, ale souvisí s módou, hudbou a grafickým designem, reklamou a dokonce s některými sporty“* (POSPISZYL 2007, s. 7). Zajímavý je sociální rozměr tohoto uměleckého směru, umělci vytvářejí tzv. subkulturu, která si vytváří a řídí se svými vlastními hodnotami, normami, a idejemi v rámci své dominantní kultury, skupiny umělců navzájem kooperují, tvoří na společném ideovém základě, často se ve veřejném prostoru střetávají odlišné skupiny anonymních umělců – dochází k určitému sociálnímu a kulturnímu kontaktu, který můžeme nazvat jako určitou rivalitu mezi skupinami, vzniká tak komunita uvnitř různých komunit (JAKŠ 2008, s. 6).

*Artwall* – neboli projekt „Galerie na zdi“ – galerie pod širým nebem, která byla umístěna na opěrné zdi pražských Letenských sadů na nábřeží kapitána Jaroše, vznikla s cílem oživit veřejný prostor Prahy a zároveň podnítit veřejnou diskusi, zamyšlení nad pojmem veřejnost a nad tím, jakým způsobem se může projevovat. Prázdné kamenné rámy ve zdi vybudované začátkem 50. let, které dříve sloužily k propagaci obrazů komunistického režimu, inspirovaly v roce 1998 americkou umělkyni Barbaru Benish – její projekt „Flower Power“ realizovaný v roce 2000 podnítil zájem umělců ke své vlastní tvorbě a příspěvku. Římská umělkyně Mirella Bentivoglio zaplnila tyto zdi velkými detaily kamenných tváří, Michal Rydval instaloval do těchto kamenných rámců různé textové odkazy, jež počítá s větší aktivitou diváků (čtení vyžaduje soustředění), Martin Zet zde vyzdvihl osobnost sochaře Otakara Švece, který byl pro většinu národa pouze autorem pomníku Stalina (vytvořil i velmi zdařilou sochu Motocyklisty – r. 1924). Do kamenných rámců, které

byly původně přirozenou součástí rozlehlého soklu k pomníku Stalina, instaloval šestici sochařských portrétů osobností českého umění z tvorby Otakara Švece.

*Guerilla art (communication)* - fenomén hnutí Guerilla vznikl v Jižní Americe v 60. a 70. letech a představoval určité skupiny odbojářů, jež bojovali proti společensko politickým poměrům v zemi, většinou se jednalo o jakýsi politický protest prostřednictvím umělecké intervence, v současných městech se tento fenomén obecně vyznačuje vizualitou a fyzickým výstupem uměleckého zásahu v běžném prostředí města a snaží se diváka zaujmout, šokovat či alespoň překvapit, jedná se o specifické zásahy menších skupin lidí, či umělců – u silnic a chodníků jsou například vytvářeny malé zahrádky, jež slouží k oživení městských komunikačních parterů a tím průnik přírodního prvku do městské struktury, dále můžeme spatřit různé barevnými bavlnkami opletené stromy, lampy či výdechy a větráky metra, u nás si můžeme uvést tvorbu umělce, jež vystupuje pod pseudonymem Epos 257 (paragraf 257 o poškození cizí věci), který v Praze zaútočil paintballovou pistolí na billboard, tímto činem symbolicky vyjádřil svůj nesouhlas s dnešní společenskou situací (některé jeho projevy jsou nelegální) - zneuctil symboliku projev komerční doby – billboard a vytvořil z jeho platformy svůj vlastní invenční abstraktní obraz. Podobný záměr měl Epos 257 na ploše Palackého náměstí, kde v roce 2010 vztyčil v přestrojení za dělníka ohradu ve tvaru čtverce o ploše 50m, paradoxní na této jeho akci bylo, že toto umělecké dílo mohlo bez jakéhokoliv povolení stát na tomto místě dva měsíce, aniž by si toho kdokoli všiml, veřejnost také žádným způsobem tuto intervenci nereflektovala – vnímala ji jako naprosto běžnou součást veřejného prostoru.

*Performance* - jsou různé živé zásahy ve veřejném prostoru, veřejnost je stimulována určitými obsahy a situacemi, jež vytvářejí jednotliví umělci. Je to jakási alternativa, jež přichází k veřejnosti do živého prostředí města, společnost od umělce většinou neočekává žádnou reflexi, zde ale umělci projevují své stanovisko živě a takováto svobodná hra poskytuje divákovi komplexnější vnímání každodenní reality a přispívá tak ke kvalitnějšímu prožívání veřejného prostoru, takovéto akce jsou zároveň naprosto otevřené různým interpretacím, subjektivním stanoviskům či kritice. Lidé se tak v každodenním prostředí setkávají s uměleckou výpovědí, umění si tak najde cestu i k tomu, kdo za celý rok nenavštíví ani jednu kamennou galerii.

V pražském prostředí můžeme za „průkopníka“ performance považovat umělce Vladimíra Boudníka, v 60. letech se Boudník věnoval tzv. akcím na ulici (akční umění), zajímalo ho hlavně prostředí pražské Kampa a pobřeží Vltavy. Svými intervencemi chtěl umělec upozornit na možnost jiného vnímání veřejného prostoru města, vytvářel zajímavé instalace na oprýskaných zdech parku Kampa, rámoval listy stromů a mech jako výtvarné dílo, obraz (VÁCLAVOVÁ 2013, s. 13). Tvořil v inspiraci výtvarného směru zvaného explozionalismus.

Zajímavý byl v této oblasti projekt *Betonový podstavec*, který pořádala Outdoor Gallery v roce 2010 v Nitře. Jednalo se o třináct autorských projektů, které se odehrávaly na kamenném podstavci, cílem bylo zaujmout diváka jak vizuálně, tak umožnit mu přímou komunikaci s odehrávající se situací /lidé měli například jet na kole, posedět a relaxovat na travnaté ploše, pozorovat vznik uměleckého díla přímo v akci či noční audiovizuální promítání obrazců na tomto kamenném podstavci.

V kontextu performance zásahů si uveďme právě vznikající projekt „Kultura na hraně“ – Akupunkturální léčba městských hranic, jež se konalo v roce 2013. Tento projekt je českým ekvivalentem Cultural Acupuncture Treatment for Suburbs, jež na interdisciplinární bázi hodnotil změny v městských prostředích středoevropských metropolí. Význam akupunkturálního urbanismu tkví v revitalizaci energetických toků v městském organismu a jejich usměrňování prostřednictvím drobných zásahů (sociálních, performance, trvalé či dočasné expozice) v městské struktuře, tuto hypotézu vypracoval finský architekt Marco Casagrande. Hlavním cílem projektu je již zmíněná trvalá udržitelnost současného města prostřednictvím kultury a umění. Nejprve proběhne výběr určité městské suburbie, poté budou v této lokalitě během celého roku probíhat nejrůznější zásahy (nabourávání se do soukromých obytných zón, sdílení soukromých věcí – automobilů, jídla – s ostatními, inspirace zahraničím). Projekt má za cíl podpořit společenský a kulturní život v předměstích, aktivovat uvadlý veřejný prostor v bydlišti, mezinárodní přesah – kontinuální spolupráce.

## 8 Socha a plastika ve správě Galerie hlavního města Prahy

Veřejný prostor je místem, které vždy někomu patří, povětšinou státu, obci nebo instituci, o jeho podobě tedy následně nerozhoduje jedinec, ale menší nebo větší skupina – rada, obec nebo obecně celá společnost. Veřejný prostor je tedy vždy prostorem kompromisu, nikoli kompromisu mezi názorem autora či osvětleného sběratele, nýbrž mezi názorem tvůrce a většinové společnosti, tento vztah je ale ne vždy rovný a přímý a v neposlední řadě také kultivovaný. Existence sochy ve veřejném prostoru nevypovídá proto jen o stavu sochařství, ale povětšinou reflektuje stav celé společnosti.

Galerie hlavního města Prahy patří od druhé poloviny 80. let minulého století k nejrenomovanějším, nejproduktivnějším a největším muzeím umění v České republice, plní jak funkci muzea metropole Prahy, tak i funkci prezentace různých projektů. Současná tvář a stav galerie hl.m.P můžeme definovat jako přechodné stádium muzejní institucí a organismem, jež komplexně a strategicky zhodnocuje svůj nynější potenciál.

Galerie hlavního města Prahy ze zřizovací listiny pečuje o veřejné plastiky a pomníky osazené na území hlavního města Prahy, Galerie má v současné době ve své správě cca 210 veřejně osazených plastik a stejný počet artefaktů je deponovaný v depozitáři veřejné plastiky, jedná se o fragmenty, části, úlomky a modely nejen plastických děl, některé z těchto děl se opět instalují v exteriéru města. Podotkněme , že Galerie hlavního města Prahy má ve své správě pouze část veřejných plastik, jiné plastiky spravují Magistrát hl.m. Prahy a jednotlivé městské části.

Soubor veřejné plastiky ve správě Galerie hlavního města Prahy prezentuje v celé šíři vývoj sochařské dekorace veřejného prostoru v Praze. Zájem Galerie se obrací stále více na Karlův most (Národní kulturní památka) a jeho soubor vrcholně barokních sochařských dekorací (sochy a sousoší světců), opomenout nelze ani zahradní vázy a plastiky s mytologickou tématikou Matyáše Bernarda Brauna pro Vrtbovskou zahradu a soubor plastik a váz v zahradě na zámku Trója. Prostory Karlova mostu velmi často musí čelit útokům vandalů, proto Galerie již v roce 2011

začala jednat spolu s Magistrátem jednání o instalaci kamerového systému, který je již v současné době umístěn na Karlově mostě.

Období 19. a 20. století je zaměřeno především na pomníky významných národních osobností té doby, například v roce 2011 ve spolupráci s orgány památkové péče byly po důkladném průzkumu započaty restaurátorské práce na pomníku Františka Palackého – byly zjištěny statické poruchy na nosných prvcích. V roce 2010 probíhaly a byly zdárně ukončeny restaurátorské práce na pomníku Josefa Jungmanna (restaurování dokončeno v roce 2013), v tomto roce byl rovněž odborně ošetřen a dále nově konzervován pomník sv. Václava (vysoká expozice v prašném prostředí, kde hrozí nánosy), dále v roce 2011 byly započaty kroky pro restaurování pomníku Mistra Jana Husa, práce firmy QEEP však byly zrušeny a v tomto případě došlo pouze k prozkoumání podzemních základů pomníku, jež byly překvapivě v celkem dobrém stavu, poté bylo započato komplexní restaurování Husova pomníku v roce 2013.

Kolekce 20. století reprezentuje kromě dobových pomníků a děl, jež byly tvořeny na společenskou zakázku také řadu sochařských či plastických dekorací patřících do nově budovaných urbanistických celků města – kvalitní realizace současných umělců.

Veřejná socha vždy byla, je a doufejme vždy bude zažitou estetickou součástí městského veřejného prostoru, Galerie hlavního města proto o plastiky kontinuálně a systematicky pečuje a zaručuje pro ně jak běžnou údržbu, tak i větší nutné restaurátorské zásahy, jež mají za úkol obnovovat materiálové (odpadávání jednotlivých fragmentů, rozpad struktury díla, napadení biologického původu).

Významným přínosem pro oblast české výtvarné kultury bylo ustanovení České republiky členem Evropské unie, která chápe kulturu jako stěžejní oblast svého zájmu, důležité proto je, aby se české umění stále více začleňovalo do mezinárodního kontextu a tak podporovalo myšlenku v současné době tolik žádaného a nutného kulturního dialogu spolu s výměnou kulturních statků se soudobými zahraničními pořadateli.

Hlavní město Praha uspořádalo v roce 2003 zcela otevřenou diskusi o problematice financování různých uměleckých oblastech, tato diskuse měla za úkol

vyvolat dialog kulturní veřejnosti k zcela aktuálním otázkám. Nejpodstatnější z hlediska dlouhodobého vývoje kulturní oblasti společenského života je respektování obecných východisek a tezí kulturní politiky hlavního města Prahy, zabezpečení ochrany sbírek Galerie hlavního města Prahy a Muzea hlavního města Prahy. Zároveň nesmíme zapomínat na lepší využití potenciálu kulturních zdrojů a zároveň vytváření nových. Při vzniku těchto kulturních hodnot se nesmí opomíjet demokratické principy, musí být vytvořena zcela nová flexibilní kulturní politika hlavního města Praha a v návaznosti přizpůsobit dotační strategii podpory výtvarné kultury a umělecké produkce aktuálním podmínkám kulturní praxe.

V roce 2004 se hlavní město zavázalo ke zmapování kulturního potenciálu města na bázi moderních informačních technologií a zafixování ústředních kulturních bodů v zájmu vzájemné informovanosti a koordinace kulturních subjektů.

Galerie hl.m.Prahy je muzejní instituce s velkým kulturním potenciálem, jež rok od roku významně roste, jako prostorové zázemí galerie můžeme jmenovat Dům u Kamenného zvonu, Dům U Zlatého prstenu, výstavní sály Městské knihovny, menší pozornosti z hlediska budování vztahu instituce a komunikace s veřejností se dostalo Trojskému zámku, Bílkově vile a Slovanské epeji.

V letošním roce 2014 zpřístupnila Galerie pro veřejnost prostory Colloredo – Mansfeldského paláce, myšlenka využití paláce a jeho zpřístupnění odpovídá poslání galerie - péče o nemovité památky a veřejnou plastiku hl.m.Prahy. Galerie má dále možnost využít některých prostor pro výstavy současného umění, posílit komunikaci s veřejností prostřednictvím edukačních aktivit a tak zdůraznit nezastupitelnou úlohu galerie v oblasti péče o veřejnou plastiku.

Jednalo se zde tedy o vytvoření jakéhosi specifického kulturního centra v historickém centru Prahy (turistická zóna) a tedy o významnou kulturní příležitost pro hl.m. Prahu.

Neopomenutelným přínosem pro Galerii hl.m.Prahy je také rozšířením a stabilizace jejích výstavních prostor a tím i vyřešení jejího zázemí. Stěžejním cílem projektu v Colloredo – Mansfeldském paláci je také prezentovat (dále také propagace, publicita) galerii jako komplexní paměťovou instituci se silným vztahem nejen k veřejné plastice, ale i k tvorbě sociálního prostoru města.

## 9. Výběr současných autorů věnujících se veřejné plastice

Nyní si zde ve výběru uvedme některá jména soudobých umělců, jež si zaslouží označení kvalitního autora v širším významovém kontextu tvorby, týkající se veřejné plastiky ve veřejného městského prostoru.

Kurt Gebauer, jež figuroval v mnoha uměleckých realizacích jak v době minulé, tak i v té současné, připomeňme si umělcovy instalace „Cvrčkův sen“ či „figury v oknech“, jež byly v roce 1981 součástí výstavy Malostranské dvorky, jeho „Trpaslíci“ (1985) symbolicky bojovali proti celospolečenskému marasmu té doby. Za zmínku stojí i projekt „Minikrajina“ (1980-1985) neboli dětské hřiště v Ostravě na ploše 1,5 hektaru, které můžeme zařadit do sféry enviromentálních počínů, kdy se hřiště před očima dětí pozitivně vyvíjelo a rostlo, šlo tedy o živé prostředí se sociální tematikou. Umělec si i v dnešní době zachovává naprosto jedinečný a osobitý přístup ke své tvorbě, jeho nadhled, humor a nadsázka se odráží v jeho díle neustále, nenechal se ovlivnit minulými režimy a zachoval si stále svou tvůrčí fantazii a energii. Kurta Gebauera charakterizuje pojem sociální plastika, kdy socha není jen subjektivním uměleckým výtvozem či artefaktem, ale funguje i v sociokulturním kontextu určité doby. Jeho sochy jsou vnímány jako součást urbanistického celku města (parky, zahrady) či krajiny (landart, enviromentální projekty - viz. kamenné objekty v Dalejském údolí v Praze). Umění Kurta Gebauera má silný sociokulturní přesah, následuje kontext své doby, svou kvalitou má jeho umění pedagogický a naučný charakter, symbolizuje svobodu tvorby a kontemplaci nad současnou sociální realitou.

Michal Gabriel – český sochař a vysokoškolský učitel, bývalý děkan Fakulty výtvarných umění VUT v Brně, roku 1987 zakládající člen výtvarné skupiny Tvrdohlaví a roku 1995 získal cenu Jindřicha Chalupického. Raná sochařská díla autora zahrnuje figurální plastiky (figura domorodého náčelníka v jogínském sedu – Malý náčelník z roku 1986, figura ženy – Salome z roku 1986 ze dřeva, tzv.egyptské období), různé objekty (krychle, morové sloupy – stély), stěžejní téma je pro Michaela Gabriela plastika se zvířecí tematikou, v roce 2006 vyhrál veřejnou soutěž pro Prahu 6 Dejvice návrhem soch koní pro vodní kaskádu na náměstí (ulice Kafkova a Wucherlova). Instalací plastik koní chtěl Gabriel vyzdvihnout historickou roli koně

jako běžného dopravního prostředku města. V roce 2008 zde byly osazeny jeho tři plastiky koní z bronzu (výška kohoutku koní je 145 cm), součástí byla i revitalizace náměstí.

Karel Nepraš – absolvent Akademie výtvarných umění sochařského ateliéru profesora J. Laudy, do roku 2002 (kdy zemřel) působil jako profesor a vedoucí sochařského ateliéru na Akademii výtvarných umění v Praze. V roce 2002 získal Státní vyznamenání za vynikající umělecké výsledky. Jeho sochařským realizacím předcházely kresby, grafické listy, lepty, věnoval se většinou expresivním figurám, jež reflektovaly absurdní děje a složité významové vztahy – dialogy – jeho díla často nesla ironizující podtext, absurdita a nelaskavý humor. V 60. letech se věnoval stylizovaným keramickým figurám zvířat, na keramickém sympoziu roku 1971 vytvořil rozsáhlou asambláž z majolikových prvků s názvem Velká fontána. Poté následovaly kovové či svařované figurální plastiky, jeho sochy často vnikaly jako asambláže drátů, trubek či nalezených předmětů z kovu, jež často obarvoval červeným lakem ke zvýraznění dojmu plasticity. Prefabrikované litinové prvky kolorované červeným lakem pak využil například v objektu Kameramana vytvořeného pro sídliště Barandov. V roce 1998 se rozhodla Společnost pro postavení pomníku Jaroslava Haška přidělit zakázku Karlu Neprašovi, roku 2000 bylo založeno občanské sdružení Spolek pro postavení pomníku Jaroslava Haška v Praze, městská část Praha 3 vyjádřila tomuto projektu svou plnou podporu, v prosinci 2002 vydal odbor výstavby Úřadu městské části územní rozhodnutí a stavební povolení pro umístění a provedení instalace sochy. Autor pojal pomník literáta jako pomník „jezdecký“, busta Jaroslava Haška je zde vsazena do stylizované bronzové plastiky koně s nálevním pultem, bustu Jaroslava Haška vytvořila jeho dcera Karolína Neprašová (držitelka autorských práv), protože Karel Nepraš roku 2002 zemřel. Socha byla slavnostně odhalena 5. října roku 2005 a stojí uprostřed Prokopova náměstí na Žižkově.

Olbram Zoubek – absolvoval kamenosochařskou praxi u sochaře Otakara Velinského v Praze, poté studoval na Vysoké škole uměleckoprůmyslové u profesora Josefa Wagnera. Jeho první ženou byla významná česká sochařka Eva Kmentová a syn Jasan se stal též sochařem. Olbram Zoubek je členem Unie výtvarných umělců a členem Umělecké besedy. V roce 1996 byl oceněn Státním vyznamenáním Medailí

za zásluhy 1. stupně. Ve své tvorbě se Zoubek věnuje především figurální veřejné plastice, zajímají ho především ženské postavy, žena je pro Zoubka absolutním ztělesněním krásna, jeho ženské plastiky v sobě nesou nádech „božskosti“. charakteristická je pro něj „vertikalita“ soch a jejich „rozrušený“ povrch. Inspirací pro jeho tvorbu je také vrcholná antika, pro dosažení éterického vzhledu svých plastik nanáší na bílé cementové sochy zlaté plátky, mnoho soch autor nedodělává, vždy je zachycuje v nějakém pohybu, někdy létají a často se nedotýkají země. Na počest své ženy Evy Kmentové barvil dříve mnoho svých soch modrým pigmentem, jež po její smrti zůstala v autorově ateliéru. Polychromie je pro něj příznakem, že je socha dobrá a dokončená. Koncem listopadu roku 2013 zaplnily plastiky Olbrama Zoubka Jízdárnu Pražského hradu, bylo zde instalováno celkem dvě stě autorových soch a měly komplexně shrnout autorovu dosavadní tvorbu v této oblasti.

Nejvýznamnějším dílem v Praze je pomník obětem komunismu na Petříně a posmrtná maska Jana Palacha, jež je organicky infiltrovaná v pamětní desce.

Vladimír Preclík – autor se nejprve vyučil řezbářem, poté studoval na Vyšší průmyslové škole sochařsko kamenické v Hořicích a dále pak u Josefa Wagnera na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Autor velmi často využíval přírodní materiál, jeho tvorba měla mnoho vrstev, měl zálibení v různorodých kombinacích a netradičních povrchových úpravách. Zajímavé jsou autorovy barevné sochy, jež vznikaly hlavně v 50. a 60. letech. Vedle samotného sochařství se Vladimír Preclík věnoval také grafice, kresbě, malbě a vydal také několik knih, později se stal děkanem Fakulty výtvarného umění Vysokého učení technického v Brně. Jedním z nejdiskutovanějších autorových děl poslední doby je památník druhému odboji na pražském Klárově, jedná se o bronzovou obarvenou sochu ve tvaru rozevláté vlajky spolu s nápisem „Postůj v úctě před památkou obětí a vítězů“, pomník byl odhalen 25. 5. 2006. Pomník je odbornou veřejností nepovažován za velmi zdařilý, připomeňme zde, že Preclíkův návrh byl až druhým vítězným, prvním a po umělecké stránce velmi kvalitním byl návrh Davida Černého, který však svými názory popudil Český svaz bojovníků za svobodu.

David Černý – autor je u široké veřejnosti znám jako tvůrce provokativních a kontroverzních veřejných plastik, v roce 1996 absolvoval Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze. V roce 1990 získal zvláštní cenu na bienále

v Kortrijku (Belgie) a cenu Jindřicha Chalupeckého pro rok 2000. Tvorbu Davida Černého můžeme charakterizovat jako sochařské realizace reagující na aktuální politický kontext v rámci platformy veřejného prostoru Prahy, umělecké intervence tohoto typu stojí v kontrapozici s tradičním provozem galerií či muzeálních institucí. Umělecké objekty Davida Černého vyjadřují zhmotnění občanského stanoviska autora k aktuálním sociálním a politickým otázkám, jeho díla reagují na společenské změny a vyrovnávají se svým originálním způsobem s minulostí. Z nejznámějších umělcových děl si můžeme jmenovat například laminátovou groteskní plastiku sv. Václava (1999) v pasáži Lucerna (prostor má zadarmo od majitelky k pronájmu do té doby, doku nebude v zemích Koruny české opět konstituční monarchie), dále laminátové sochy deseti miminek instalovaných na Žižkovském vysílači (2000), dílo „Quo vadis“ je prvním dílem autora, jež vzbudilo větší pozornost, jedná se o laminátovou plastiku automobilu „Trabant“ na nohách (instalováno v interiéru zahrady ambasády Německé republiky) plastika symbolizuje hromadný exodus východních Němců přes velvyslanectví západního Německa v letech 1989. Roku 2008 autor krátce umístil torzo tanku, jež natřel růžovou barvou, reagoval tak na ruskou zahraniční politiku v rámci války v Jižní Osetii. Jmenovat si můžeme též plastiku s názvem „Viselec“ či Zavěšený muž (1997), která symbolizuje postavu Sigmunda Freuda a visí za jednu ruku na střeše v Husově ulici v Praze, socha byla původně instalována na střeše stockholmského Muzea moderního umění (1999) a také na budově Soulské národní univerzity v Koreji – v díle Davida Černého tak můžeme spatřit velmi podstatný aspekt, a to mezinárodní přesah v oblasti veřejné plastiky.

Jaroslav Róna – patří k velice všestranným českým umělcům s velmi širokým polem působnosti, v roce 1984 ukončil Vysokou školu uměleckoprůmyslovou obor sklářství, v roce 1986 podnikl studijní cestu do USA a Mexika, v roce 1987 se stal spoluzakladatelem umělecké skupiny „Tvrdohlaví“ (jméno navrhl samotný róna). 4. prosince 2003 byl odhalen Kafkův pomník, dnes snad nejznámější dílo Jaroslava Róny, bronzová téměř čtyři metry vysoká plastika připomíná památku jednoho z největších světových spisovatelů a v první řadě pražského rodáka Franze Kafky. Kunsthistorik Petr Wittlich o plastice prohlásil, že je to poslední novodobý jezdecký pomník, dílo důstojně navazuje na českou tradici figurálních pomníků a představuje kvalitní sochařskou tvorbu spolu s vhodnou infiltrací do historického prostoru Pražské

památkové rezervace. Plastika je inspirována Kafkovou novelou „Popis jednoho zápasu“ a je umístěna v prostoru mezi kostelem sv. Ducha a Španělskou synagogou, odlila ji dílna Bronzířská slévárna Miloše Vacka. Jaroslav Róna získal za pomník Franze Kafky v roce 2004 cenu Grand Prix Obce architektů a zmenšený odlitek Kafkova pomníku symbolizuje Mezinárodní literární Cenu Franze Kafky.

Jan Kaláb - vztah ke geometrii a architektuře je z jeho tvorby citelně znát, umělcovy instalace v Berlíně, Riu de Janiero a Moskvě propůjčují jeho tvorbě mezinárodní přesah a kontext a svědčí o jeho uměleckých kvalitách. Jeho velké, barevné a abstraktní kompozice v roce 2003 s názvem „Point“ jen dokreslují jeho pojetí veřejného prostoru jako svobody ulice a imaginace. Další výtvarné počiny Divadla Ponec, sídliště Opatova či Pavlač galerie Třačky ukazují na jeho náklonnost ke geometrické podstatě Street artu a Graffiti.

Kryštof Kintera - reflektuje společenskou situaci díly, jež mají šokovat či probudit v lidech ztracený zájem o platformu umění (výstava Ne/zakázané uvolnění má ambivalentní povahu již v samotném názvu). Přínosem jeho tvorby je velkolepost, přirozenost, provázanost a vnitřní logika a tragickými nedostatky nepřekonatelnost a nepřesnost. Jeho objekty nejsou vždy zcela pasivní a submisivní, nýbrž osobitým způsobem a výrazem reflektují současnou společnost a transformují skutečnost – surrealistická realita (konzum, ekonomická situace), na jeho výše zmiňované výstavě objekty mluví, žvaní a kouří se z nich, ostrým způsobem tedy promlouvají do prostor galerie a umocňují tak své poselství a dialog s veřejností, například čert jako atribut zla bubnuje na velký buben a jeho sněhulák je ztělesněním spontánní elementarity, kdy ponouká v zimě děti k bezprostřední hře se sněhem. Celý nevšední koncept této výstavy ještě dotváří fakt, že celá expozice funguje na bázi dálkového ovládní, čili naprosto originální projev. Svou instalací „Memento mori“ - betonový novodobý pomník sebevrahům- pod Pražským Nuselským mostem dokázal projevit své stanovisko k sociálně patologickým jevům – jakým je akt sebevraždy. Dobře zvládnutým je i pomník „usmrceným cyklistům“ na křižovatce třídy Dukelských hrdinů a Nábřeží kapitána Jaroše.

Na závěr si ještě jmenujme kulturní projekt z roku 2000, jež pro Prahu znamenal významný krok k lepšímu pochopení podstaty a existence uměleckého díla v současném prostoru města. Výjimečnou záležitostí roku 2000 v souvislosti

s konáním projektu „Evropské město kultury“, byla aktivita Státní správy, v tomto případě Hlavního města Prahy. Pro hl. m. Prahu se podařilo získat světového umělce - sochaře žijícího v Paříži, Daniho Karavana, který pro ni měl vytvořit trvalou sochařskou realizaci v intravilánu města, jejíž příprava již také tehdy započala. Šlo o precedens v situaci, kdy ve veřejném prostoru města chyběla odvaha realizovat trvalý výtvarný počín, jenž by naplnil myšlenku odvěké spojitě koexistence lidského sídla, architektury a výtvarného umění a vnesl do pražského prostředí kosmopolitní prvek. Výzva jednomu či dvěma světovým sochařům k realizaci jejich děl na území Prahy představovala v tomto smyslu záměr překročit osvědčená schémata. Zároveň šlo o vyjasnění základních myšlenkových východisek v situaci izolace současného umění od věcí veřejných, překročení definice tradiční sochy směrem k novým formám a prostředkům a psychologické zátěže tvorbou nedávné minulosti, která neorganicky a formálně dekorativně přiřazovala výtvarná díla k architektonicko-urbanistickým realizacím. Protože se tedy až do tohoto okamžiku nepodařilo městu nastolit precedens v umísťování závažných uměleckých děl do exteriéru města, mělo jít o zadání významné veřejné zakázky, jejíž realizace by vyváženým způsobem naplnila myšlenku odvěké spojitě koexistence lidského sídla, architektury a výtvarného umění. V roce 2000-2001 došlo ve spolupráci zainteresovaných složek města k lokalizaci místa samotným autorem, byly stanoveny zásady financování a organizačně technického zabezpečení projektu. Místem realizace architektonicko-sochařského projektu měl být Střelecký ostrov v Praze.

Přítomnost takových děl, podpora jejich osazení v odůvodněné a promyšlené míře v současné městské struktuře a podpora takovéto iniciativy měla a má stejný smysl jako vyvážený vztah ochrany a rozvoje města. Byla a je zároveň důležitým momentem pro aktivaci jeho obyvatel a identifikaci s jejich životním prostředím, a pokud dnes hovoří výtvarným jazykem 21. století, pak vychovává občany i k porozumění kvalitnímu modernímu umění, což spolu v tomto kontextu představuje významné politikum. Cílem projektu bylo tehdy i v současnosti podpořit v rámci zvýšeného zájmu a respektu dneška k prostředí, genu loci a k historickému a aktuálnímu kontextu místa snahu nově definovat veřejný prostor v návaznosti na jedinečnost pražského teritoria a jeho promyšlené historické koncepty minulosti.

Tento slibný, leč dosud výjimečný projekt se nepodařilo hlavnímu městu Praze, patrně z finančních, ale i z politicko-organizačních důvodů realizovat.

Výzva jednomu až dvěma světovým sochařům k realizaci jejich děl na území Prahy představuje v tomto smyslu záměr překročit osvědčená schémata. Pokud jde o vlastní realizaci, není nezbytné, aby díla byla vytvořena v samotném roce 2000, ke kterému je jinak vlastní idea orientována. Důležité je, aby byla alespoň vyjasněna ona výše zmiňovaná východiska, stanoven jasný záměr a deklarována skutečná vůle města a jeho partnerů dovést nastartovaný koncept do reálné podoby, včetně jeho schválení kompetentními orgány, stanoveny zásady jeho financování a organizačně technického zabezpečení.

Podstatným projektem roku 2007 byl v tomto ohledu projekt *Sculpture Grande Prague 07*. Tento projekt – neziskový festival - se konal v období 20.6. – 30.9. roku 2007 pod gescí Gallery Art Factory v čele s kurátorkou Olgou Dvořákovou. Důležitá zde byla kvalitní koncepce a mezinárodní spolupráce kurátorského týmu. Náplní byla klasická socha i moderní vizuální umění, prezentovali se zde mladí umělci do 35 let (Generation next), hlavním úkolem byla však prezentace světových jmen současného sochařského umění s důrazem na Nová média a světelné instalace. Autoři byli zejména z Velké Británie, Německa, Rakouska, Francie, Slovenska, Maďarska. Na závěr festivalu proběhlo vyhlášení nejlepšího uměleckého díla a autor získal ocenění Prague Art Award. Ústřední lokalitou pro instalaci těchto děl byl velkolepý a frekventovaný prostor Václavského náměstí, umělecká díla byla citlivě zapojena do architektury jednotlivých staveb a celkového urbanismu Václavského náměstí. Plocha největšího pražského náměstí byla také zkulturněna a oživena, vznikla tak jakási galerie pod širým nebem, zároveň partnerská firma Eltodo každou sochu v noci profesionálně nasvítla, takže magická atmosféra „noční galerie“ uprostřed města byla fascinující.

Cíle tohoto projektu byly : rozvíjení vztahů a kulturní spolupráce evropských měst, posílení mezinárodního dialogu, vytvoření kulturní spolupráce a kulturní výměny, zařazení Prahy na pomyslnou kulturní mapu současného umění a v neposlední řadě také snaha představit obyvatelům metropole Prahy kvalitní současné veřejné umění.

Invenčním projektem roku 2013 je *projekt Galerie Fenester*, galerie byla instalována do výlohy v Jakubské ulici č. 2., umělecká díla tak tváří tvář komunikují s kolemjdoucími – galerie se nachází v centru metropole, jedná se tedy o vysoce frekventované místo, jednotliví umělci prezentují své umění (čeští i zahraniční) a byli tak vyzváni pracovat se specifickým prostorem galerie a její výlohy, v roce 2013 se zde uskutečnilo celkem 12 autorských výstav, jednalo se o mladé umělce či studenty. Umělecký rozsah tvorby vystavujících autorů byl značně široký, od volného umění (socha, malba, fotografie, video) po užité umění (architektura, grafický design, ilustrace, typografie). Cílem tohoto projektu bylo zpřístupnit obyvatelům a návštěvníkům města současné tvůrčí umění a přenést tak do současného veřejného prostoru Prahy aktuální invenční umělecké projevy.

## 10. Pomník Jana Palacha

Stěžejním a velmi důležitým úkolem bude pro Prahu v roce 2014 zřízení pomníku tragicky zesnulého studenta Jana Palacha. Jan Palach se 19. ledna roku 1969 upálil na protest proti ruské okupaci. Realizace tohoto díla je pro Prahu důležitá také proto, že k uctění památky město instalovalo v minulosti ve veřejném prostoru pouze pamětní desky a například Itálie a Anglie v realizaci *pomníku Jana Palacha* Prahu předstihla.

Vše začalo roku 1991, kdy John Hejduk věnoval Václavu Havlovi - Praze dvě dřevěné makety „věží“ a město je umístilo v zahradě prezidentského paláce na Pražském hradě. Makety však chátraly (působením povětrnostních podmínek) a nakonec byly zcela zničeny. John Hejduk ve své závěti věnoval veškerou dokumentaci k realizaci sousoší Jana Palacha (zemřel v roce 2000), licenční smlouva, která je zatím ve fázi přípravy, má být sepsána mezi Magistrátem hlavního města Prahy (nabyvatel) a The Estate of John Hejduk (poskytovatel) licenční smlouva, jež uděluje Praze nevýhradní souhlas (licenci) k užití díla Johna Hejduka. Město Praha tak musí dodržet pravidla daná smlouvou – jako zhotovení trojrozměrné externí plastiky a její realizace a osazení, stěžejní je také povinnost Prahy zadat zhotovení díla určité osobě, navržen byl akademický sochař Antonín Kašpar, který má zkušenosti s rozměrnými plastikami z kovu. Pro úspěšnou realizaci musí město Praha vyjít z přesné autorské dokumentace a z dostupných materiálů, musí komunikovat a jednat s držiteli autorských práv (Hejdukova rodina), důležitou osobou je zde také profesor Jim Williamson, jež je pověřen rodinou a samotným Hejdukem jako autorský dozor, profesor několikrát navštívil Prahu, aby prodiskutoval možná řešení realizace pomníku. Podstatným datem pro osud sousoší Jana Palacha je 18.1.2012, kdy byl úspěšně schválen záměr instalace pomníku, stěžejní aktéři zde byli Výbor pro kulturu, památkovou péči, výstavnictví, cestovní ruch a zahraniční vztahy, dále věc projednávalo Zastupitelstvo hlavního města Prahy a následně projekt schválila Rada hlavního města Prahy.

Praha počítá se sumou 12 milionů Kč na realizaci této zakázky. Zakázka tedy svou velikostí spadá do skupiny „nadlimitních“.

Obsahem pomníku jsou dvě 7,5 metrů vysoké plastiky – věže s názvy „Dům sebevraha“ a „Dům matky sebevraha“. Vyrobeny mají být z matované nerezové oceli (otryskaná skleněnými perlami a stabilizovaná) a cortenu (speciálně upravená tmavá ocel). Plastika matky bude tmavší a koncové hroty budou rovné (zhmotnění smutku matky nad ztrátou syna), plastika syna „světlohoše“ bude světlejší a koncové hroty budou široce rozevřené. Do sochy matky bude umožněn přístup třikrát do roka, bude do ní zavedena elektřina a průhledem v ní bude možno sledovat plastiku syna Jana Palacha. Součástí sochařské kompozice bude i kvadratická deska, jež bude umístěna v mlatové cestě poblíž vody, použitými materiály bude opět corten či matový otryskaný nerez, deska bude nést nápis s básní „*Palachův pohřeb*“ od D. Shapiroa, tato báseň se stala inspirací k vytvoření sousoší Jana Palacha.

John Hejduk byl českého původu a „obětí“ Jana Palacha byla pro něj nesmírně bolestnou a smysluplnou záležitostí, sochy se tak stanou podle Hejduka určitým testamentem (památkem odvahy a obětování mladého člověka pro svou vlastní zemi) pro české dějiny. Sousoší Jana Palacha je také zároveň moderně pojatá a ztvárněná kompozice ústředního křesťanského, výtvarného a náboženského motivu – piety.

V Praze je kromě několika pamětních desek na počest památce Jana Palacha také památník – věnovaný – „živým pochodním“, tento památník se nachází v horní části Václavského náměstí před budovou Národního muzea a autory jsou výtvarnice Barbora Veselá a architekti Čestmír Houska a Jiří Veselý. Tento neokázalý pomník - motiv kříže jakoby vtlačeného do dlažby chodníku se nachází v místě, kde se Jan Palach upálil.

## 11. Průzkum – vztah obyvatelů města Prahy k vybrané veřejné plastice

Průzkum autorka realizuje ve veřejném prostoru města, tedy v živém prostředí ulice. Jedná se o typ komunikace s respondenty tzv. face to face (tváří v tvář). Průzkum je založen na náhodném výběru respondentů, ze vzorku 30 lidí, v zastoupení 50 % ženy a 50 % muži, v zastoupení všech věkových skupin. Škála otázek je výběr ano, ne a nevím, autorka si zde neklade žádné hypotézy, vychází pouze z výsledků průzkumu. V průzkumu se autorka ptá třiceti respondentů zda se jim líbí (kladný vztah, negativní vztah, nevím) určitá veřejná plastika ve veřejném prostoru – a to pomník sv. Jana Husa, pomník Františka Palackého, pomník sv. Václava (všechny tyto plastiky považuje autorka za fenomény českého veřejného sochařství) a v neposledním výběru zástupce z doby moderní a to pomník Franze Kafky od Jaroslava Róny.

<b>Plastika</b>	<b>ano</b>	<b>ne</b>	<b>nevím</b>
Pomník Jana Husa	23	1	5
Pomník Františka Palackého	21	1	9
Pomník sv. Václava	29	0	1
Pomník Franze Kafky	9	4	19

Při výzkumu autorka dospěla k názoru, že obyvatelé metropole nejpozitivnější vztah k pomníku sv. Václava na Václavském náměstí, vnímají ho jako významný orientační bod ve městě, využívají ho jako stěžejní topografický bod na své pomyslné mentální mapě města, u pomníku se často setkávají a říkají například sejdeme se „U

Koně“ či poněkud hanlivě „U ocasu“. Ostatní pomníky (Jan Hus a František Palacký) vnímají pozitivně, považují je za přirozenou součást pražského veřejného prostoru a někteří i za význačné památky. Postoje k pomníku Franze Kafky jsou rozporuplnější, většina neví o existenci pomníku nic (nízká úroveň informovanosti), jiní zase zřetelně vyslovili názor pozitivní či negativní. Pomník Franze Kafky navštěvují více zahraniční turisté jako součást prohlídkových tras města, tento fakt souvisí také s propagační činností Prahy v rámci zahraničních průvodcovských publikací.

## 12. Závěr

Cílem a poselstvím této práce je snaha o zhodnocení a ozřejmění stěžejní sociokulturní sféry pro současné město a jeho obyvatele (ve vztahu k podstatě umění zde můžeme použít pojem laická veřejnost).

Hlavní problematika této práce spočívá v asanaci a reanimaci městských veřejných zón, oživení městského prostředí z hlediska posílení oslabených sociokulturních vazeb a navázání opětovného dialogu společnosti a umění a v neposlední řadě posílení kontinuity tradice a inovace (ve vztahu k obsahu veřejného prostoru města). Stěžejní je zde také relevantní interpretace pojmu městský veřejný prostor a jeho vztahu k sociální a kulturní oblasti života v městském prostředí. Autorka zde uvádí i potřebu sociálního a kulturního dialogu v čase a prostoru prostřednictvím syntézy tradice a inovace v současném veřejném prostoru města.

Práce také poukazuje na podstatu kvalitního přenosu kulturních vzorců v laické veřejnosti a tedy potřebu určité společenské osvěty. Toto vše má dopomoci k posílení vzájemné koexistence a přirozené symbiózy umělecké a sociální sféry (umění pro život). Umění se musí stát trvale udržitelným a tím kvalitně posilovat svou přítomnost a kontinuitu ve veřejném prostoru. Obsah práce má být i určitým poselstvím pro nadcházející generace se snahou ukázat potřebu uchování a rozvoje veřejného umění – veřejné plastiky - jako sociálního fenoménu v interiéru města.

Město poté ponese opět atributy fenoménu imago mundi (městskost a lidskost), pro který je město především vlídným domovem a útočištěm pro své obyvatele, město se tak opět navrátí lidem a umění ve veřejném prostoru k tomu bude a je zajisté dobrým nástrojem a pomocníkem.

Veřejný prostor musí být vždy prostorem kompromisu, prostor města nepatří jen jedné osobě, ale vždy nějaké obci, instituci, soukromému majiteli, městské části, městu, podoba veřejné plastiky a její následná instalace tak musí být tedy jakýmsi průsečíkem názorů všech zainteresovaných stran, autora, architekta, statika, investora, městské části, poradních orgánů Magistrátu hlavního města Prahy (Odbor památkové péče, Výbor, Zastupitelstvo, Rada) a jedná – li se o památkovou rezervaci, tak také o stanovisko Národního Památkového Ústavu, v Praze územní

odborné pracoviště Ústavu, poté konečné stanovisko – územní rozhodnutí, vydává ve správním řízení odbor památkové péče Magistrátu hl.m.Prahy. Veřejná plastika jako statické médium bude vždy podléhat vlivu okolního dynamického prostoru, toto je důležité si vždy uvědomit při její instalaci, hlavně při dlouhotrvající. V současném městě je tak velmi podstatné hledat nové vhodné a volné exteriéry (spolu s novými komunikačními uzly) pro instalaci veřejné plastiky, město je totiž v mnoha případech již dostatečně zaplněno nejrůznějšími symboly.

Veřejná plastika a její pozice v prostoru města tak vždy zřetelně vypovídá nejen o stavu sochařství určité epochy, ale o stavu společnosti jako celku.

## 13. Seznam použité literatury a zdrojů

### 13.1 Knihy

BALADRÁN, Z., HAVRÁNEK, V., KREJČOVÁ, V.: *Atlas transformace*. 1. vydání. Tranzit, Praha 2009. ISBN 978-80-87259-03-0.

BĚLOHRADSKÝ, V.: Postkomunismus, in: Baladrán, Z., Havránek, V., Krejčová, V.: *Atlas transformace*. 1. vydání. Tranzit, Praha 2009. ISBN 978-80-87259-03-0.

BOŘECKÝ, J., EXNER, I., NOVOTNÝ, M., NOVOTNÝ, T.: *Josef Gočár Otakar Novotný*. S.V.U., Praha 2011. ISBN 978-80-905116-0-6.

BLAŽEK, B.: Výtvarné umění a veřejné prostory/ Století nečitelnosti, in: Kolektiv autorů: *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*. Sorosovo centrum současného umění-Praha, Praha 1997.

CIGÁNEK, J.: *Úvod do sociologie umění*. Obelisk, nakladatelství umění a architektury, Praha 1972.

ČÍLEK, V.: *Krajiny vnitřní a vnější*. 2. doplněné vydání, dotisk 2007. Dokořán, s.r.o., Praha 2005. ISBN 80-7363-042-7.

COHEN, A.P.: Monument, in: Baladrán, Z., Havránek, V., Krejčová, V.: *Atlas transformace*. 1. vydání. Tranzit, Praha 2009. ISBN 978-80-87259-03-0.

CZUMALO, V.: O veřejném prostoru, in: Kolektiv autorů: *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*. Sorosovo centrum současného umění-Praha, Praha 1997.

ČERNOUŠEK, M.: *Psychologie životního prostředí*, 1. vydání. Horizont, Praha 1986.

ČUCHROV, K.: Socialistická minulost, in: Baladrán, Z., Havránek, V., Krejčová, V.: *Atlas transformace*. 1. vydání. Tranzit, Praha 2009. ISBN 978-80-87259-03-0.

DVOŘÁK, F.: *Louvre/S profesorem Františkem Dvořákem po stopách dějin umění*. 1. vydání. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2007. ISBN 978-80-7106-797-9.

- ERBEL, J.: Prostorové vyloučení, in: Baladrán, Z., Havránek, V., Krejčová, V.: *Atlas transformace*. 1. vydání. Tranzit, Praha 2009. ISBN 978-80-87259-03-0.
- ERIKSEN, T. H.: *Sociální a kulturní antropologie*. 1. vydání. Portál, Praha 2008. ISBN 978-80-7367-465-6.
- FISCHER, E.: *O nezbytnosti umění*, Alexej Kusák. 1. vydání. Orbis, Praha 1962. VEB Verlag der Kunst, Dresden 1959. Název originálu: Von der Notwendigkeit der Kunst.
- GABRIELOVÁ, B., MARČÁK, B.: *Přesahy výtvarného Brna*. Nakladatelství Petrov, Brno 1999. ISBN 80-7227-055-9.
- GUYAU, J.M.: *Umění z hlediska sociologického*. Orbis, Praha 1925.
- HAVRÁNEK, J., KLIMEK, A., LEDVINKA, V., MÍKA, Z., PILÁT, V., ŠEDIVÝ, I., VILÍM, J., VLČEK, P.: *Dějiny Prahy/ 1 a 2. svazek*. 1. vydání. Paseka. Praha Litomyšl 1998. ISBN 80-7185-144-2.
- HLAVÁČEK, L.: *Řeč tvarů* (Umění vnímat umění). 1. vydání. Horizont, Praha 1984.
- HLAVÁČEK, L.: Veřejné umění, in: Kolektiv autorů: *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*. Sorosovo centrum současného umění-Praha, Praha 1997.
- HOJDA, Z., POKORNÝ, J.: *Pomníky a Zapomínky*. 2. vydání. Paseka, Praha - Litomyšl 1997. ISBN 80-7185-093-4.
- HRUBEŠOVÁ, E., HRUBEŠ, J.: *Ve stínu pražských soch a pomníků*. 1. vydání. Petrklíč, Praha 2003.
- HRUBEŠOVÁ, E., HRUBEŠ, J.: *Pražské sochy a pomníky*. 1. vydání. Petrklíč, Praha 2002. ISBN 80-7229-076-2.
- HRŮZA, J.: *Budoucnost měst*. 1. vydání. Praha – Orbis, Praha 1962.
- HUSÁREK, R.: *Aura záhad zbavená aneb O lidské auře docela jinak*. Eko- konzult, Bratislava 2000. ISBN 88-88809-80-X.

IREGUI, J.: Autonomie, in: Baladrán, Z., Havránek, V., Krejčová, V.: *Atlas transformace*. 1. vydání. Tranzit, Praha 2009. ISBN 978-80-87259-03-0.

JAKŠ, F., JANÍČEK, Š., ZIKMUND, L., FOLDYNOVÁ, A.: *Pouliční umění/Teorie na ulici*. 1. vydání. o.s. Interaktiv.cz, Praha 2008. ISBN 978-80-903904-4-7.

JANOUSEK, J. a kolektiv: *Sociální psychologie*. 1. vydání. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1988.

KALISTA, Z.: *České baroko*. ELK a.s., Praha 1941.

KELLER, J.: *Úvod do sociologie*, 2. vydání upravené. Sociologické nakladatelství, Praha 1992. ISBN 80-901059-7-1.

KOLEČEK, I.: *Vrstvy Stratigraphi*. 1. vydání. Arbor vitae, Řevnice 2010. ISBN 978-80-87164-32-7.

KOTALÍK, T.: Umění a veřejný prostor Prahy, in: Kolektiv autorů: *Umělecké dílo ve veřejném prostoru města*. Sorosovo centrum současného umění-Praha, Praha 1997.

KRIS, E. a KURZ, O.: *Legenda o umělci*, historický pokus. Petra Mařová. 1. vydání. Arbor vitae a Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, Praha 2008. Název originálu: Die Legende vom Künstler. ISBN 978-80-87164-06-8.

LÉKÓ, I., CORTÉS, R., POSPISZYL, T.: *Street art*. 1. vydání. Arbor vitae, Praha 2007. ISBN 978-80-86300-99-3.

LUKEŠ, Z., HAVLOVÁ, E.: *Český architektonický kubismus*. Galerie Jaroslava Fragnera a Dan Merta, Praha 2006.

MATĚJŮ, M.: K pojetí „veřejného“ a „veřejnosti“, in: Kolektiv autorů: *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*. Sorosovo centrum současného umění-Praha, Praha 1997.

MATYÁŠOVÁ, E.: *Abeceda evropské architektury ze Sbírký předloh Uměleckoprůmyslového musea v Praze*. Útvar rozvoje hlavního města Prahy, Praha 2011.

MEDKOVÁ, J.: *Řeč věcí (Umění vnímat umění)*. 1. vydání. Horizont, Praha 1990.

- MÍČKO, M.: *Umění nebo život*, 2. Vydání. Academia, Praha 2004. ISBN 80-200-1232-X.
- MURPHY, R.F.: *Úvod do kulturní a sociální antropologie*. Hana Červinková. 2. vydání. Sociologické nakladatelství, Praha 2006. Název originálu: Cultural and Social anthropology. ISBN 80-86429-25-3.
- MUSIL, J.: *Sociologie soudobého města*. 1. vydání. Praha – Svoboda, Praha 1967.
- NESVADBA, P.: *Zákonitosti společenského vývoje a úloha subjektu*. 1. Vydání. Univerzita Karlova, Praha 1988.
- NORBERG - SCHULZ, CH.: *Genius loci / Krajina, místo, architektura*, Petr Kratochvíl a Pavel Halík, 2. vydání. Dokořán, s.r.o., Praha 2010. Academy Editions 1979. Název originálu: Genius loci. ISBN 978-80-7363-303-5.
- NOVÝ, O.: *Velkoměsto – včera dnes a zítra*. 1. vydání. Praha – Horizont,
- OBERSTEIN, I.: Život na sídlišti, in: Kolektiv autorů: *Texty o architektuře 2006 – 2009*. Kruh. Praha 2010. ISBN 80-903218-4-4.
- ORTOVÁ, J.: Poznámky k uměleckému dílu ve veřejném prostoru z hlediska kulturní a sociální ekologie, in: Kolektiv autorů: *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*. Sorosovo centrum současného umění- Praha, Praha 1997.
- LIEVRE-CROSSON,E.: *Od kubismu k surrealismu*. 1. vydání. Tomáš Kybal. KMa s.r.o., 2007. Název originálu: Du cubisme au suréalisme, Les Essentiels Milan 2004. ISBN 978-80-7309-507-9.
- PACÁKOVÁ – HOŠŤÁLKOVÁ, B. a kolektiv. : *Pražské zahrady a parky*. Společnost pro zahradní a krajinářskou tvorbu, občanské sdružení . Pardubice 2000. ISBN 80-902910-0-7.
- PATOČKA, J., HEŘMANOVÁ, E.: *Lokální a regionální kultura v České republice / Kulturní prostor, kulturní politika a kulturní dědictví*. 1. vydání. ASPI, a.s., Praha 2008. ISBN 978-80-7357-347-8.

PATOČKA, J.: Kultura – vstup do problematiky, in: Patočka, J., Heřmanová, E.: *Lokální a regionální kultura v České republice*. 1. vydání. ASPI, a.s., Praha 2008. ISBN 978-80-7357-347-8.

PETŘÍČEK, M.: *Úvod do (současné) filozofie*. 4. upravené vydání. Herrmann a synové, Praha 1997.

PETŘÍČEK, M.: Transformace, in: Baladrán, Z., Havránek, V., Krejčová, V.: *Atlas transformace*. 1. vydání. Tranzit, Praha 2009. ISBN 978-80-87259-03-0.

PETŘÍČEK, M, junior.: Rozměry veřejného prostoru, in: Kolektiv autorů: *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*. Sorosovo centrum současného umění- Praha, Praha 1997.

POCHE, E.: *Matyáš Bernard Braun*. 1. vydání. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1965.

POCHE, E., LÍBAL, D., REITHAROVÁ, E., WITTLICH, P.: *Praha národního probuzení*. 1. vydání. Panorama, Praha 1980.

POSPISZYL, T.: Obrazoborectví, in: Baladrán, Z., Havránek, V., Krejčová, V.: *Atlas transformace*. 1. vydání. Tranzit, Praha 2009. ISBN 978-80-87259-03-0.

PROŠEK, J.: *Kuks*. 1. vydání. Pressfoto, nakladatelství ČTK, Praha 1977.

PRŮCHA, M.: *Kult člověka*. 1. vydání. Svoboda, Praha 1966.

RAMIREZ, E.L.: Pomník, in: Baladrán, Z., Havránek, V., Krejčová, V.: *Atlas transformace*. 1. vydání. Tranzit, Praha 2009. ISBN 978-80-87259-03-0.

SEIFERTOVÁ, H.: Socha a město v Liberecké galerii, in: Kolektiv autorů: *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*. Sorosovo centrum současného umění-Praha, Praha 1997.

SNODGRASS, S.A.: Dynamika veřejného a soukromého v Chicagu, in: Kolektiv autorů: *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*. Sorosovo centrum současného umění- Praha, Praha 1997.

SOUKUP, V.: *Dějiny sociální a kulturní antropologie*. Nové druhé rozšířené vydání. Univerzita Karlova, Praha 1996. ISBN 80-7184-158-7.

ŠETLÍK, J.: Kubismus v českém umění a architektuře, in: Lukeš, Z., Havlová, E.: *Český architektonický kubismus*. Galerie Jaroslava Fragnera a Dan Merta, Praha 2006.

ŠIMEK, J.: Mysterium dřeva a kamene, in: *Přesahy výtvarného Brna*. Nakladatelství Petrov, Brno 1999. ISBN 80-7227-055-9.

ŠVÁCHA, R.: *Od moderny k funkcionalismu*. Victoria Publishing, a.s., Praha 1995. ISBN 80-85605-84-8.

UHER, V., PAVLÍK, M.: *Dialog tvarů. Architektura barokní Prahy*. Praha 1974.

VODÁKOVÁ, A., HRDÝ, L., SOUKUP, V.: *Sociální a kulturní antropologie (sociologické pojmosloví)*. 1. vydání. Sociologické nakladatelství, Praha 1993 (dotisk 1994). ISBN 80-901424-1-9.

VOLAVKA, V.: *O soše*. 1. vydání. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Orbis, Praha 1959.

WHITE, L. A.: *The Concept of Culture, A Key Understanding Tribes and Nations*, New York, Columbia University Press 1975.

ZEMÁNEK, J.: *Divočina-příroda, duše, jazyk*. KANT, Praha 2003. ISBN 80-86217-82-5.

## **13.2 Časopisy, katalogy a další texty**

Archiv Magistrátu hlavního města Prahy

BAŠE, M.: *Město-suburbie-venkov*. Česká komora architektů, Praha 2009. ISBN 978-80-86790-12-1.

ČERNICKÝ, J.: Architektura a umění. *Architekt*. 1998, XLIV, č. 15-16, s. 14-15. ISSN 0862-7010.

DVOŘÁKOVÁ, O., KOSSOVÁ, T.: *Sculpture Grande Prague 06*. Gallery Art Factory, Prague 2006.

HORYNA, M., JUŘÍKOVÁ, M., KOTALÍK, J. T., KOUBOVÁ – EIDERNOVÁ, V., ŠETLÍK, J.: *Kupka Nepraš /setkání v architektuře*. Galerie Jaroslava Fragnera. Praha 2004. ISBN 80-239-3643-3.

HNOJIL, A., HOJDA, Z., KRUMMHOLZ, M., KUTHANOVÁ, K., POKORNÝ, J., STEHLÍKOVÁ, D., SVATOŠOVÁ, H., ŠÁMAL, P., VLNAS, V.: *Metamorfózy politiky /Pražské pomníky 19. století*. Publikace k výstavě v Clam – Gallasově paláci. Archiv hl. m. Prahy, Praha 2013. ISBN 978-80-86852-52-2.

KAROUS, P., POSPISZYL, T., ŠETLÍK, J., JANKOVIČOVÁ, S., KOŘÍNKOVÁ, J.: *Vetřelci a volavky / atlas umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968-1989)*. Arbor vitae a Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, Praha 2013. ISBN 978-80-7467-039-8 (Arbor vitae). ISBN 978-80-86863-73-3 (Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze).

KAROUS, P.: Rozhovor Terezie Nekvindové s Pavlem Karousem, s. 3, in: *Veřejný prostor v éře reálného kapitalismu*.

On-line: <http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=10464&type=11>.

NEPRAŠ, K.: Spolupráce architekta a sochaře/Hovoříme s Pavlem Kupkou a Karlem Neprašem. *Architekt*. 1998, XLIV, č. 15-16, s. 49. ISSN 0862-7010.

PRIBÁŇ, J., VAŠÍČEK, Z., SEMÍN, M., FREIOVÁ, M., VYBÍRAL, J., CÍLEK, V.,

KOMÁREK, S., HNILIČKA, P., STELLNER, F., BOJAR, T.: *Otisky Komunismu*. Mitte Studio, Praha 2008. ISBN 978-80-254-3586-1.

ŠTASTNÁ, M.: *Socha ve městě. Vztah plastiky a architektury v Ostravě ve 20. století*. Doktorská disertační práce, Masarykova univerzita v Brně, Brno 2009.

TICHÁ, J.: Úvodní slovo. *Zlatý řez32/ Urbanismus, Architektura města*. 2010, s.2. ISSN 1210-4760.

VÁCLAVOVÁ, D.: *Co znamenají slova Site a Specific ? (umění ve veřejném prostoru – hledání místa)*. Čtyři dny + Institut umění – Divadelní Ústav Praha, Praha 2013.

ZEITHAMML, J.: Je to to, co to je. *Art+antiques*. 2012, č. 04. ISSN 1213-8398.

*Aleje jsou neoddělitelnou součástí krajiny.*

On-line: (<http://www.vasevec.cz/blogy/aleje-jsou-neoddělitelnou-soucasti-krajiny>).

*Architekt*. 1996, XLII, č. 5. ISSN 009-0697.

*Architekt*. 1996, XLII, č. 11. ISSN 009-0697.

*Architekt*. 1996, XLII, č. 12. ISSN 009-0697.

*Art+ antiques*. 2010, č. 12. ISSN 1213-8398.

*Art+ antiques*. 2011, č. 03. ISSN 1213-8398.

*Art+ antiques*. 2011, č. 4. ISSN 1213-8398.

*Art+ antiques*. 2012, č. 03. ISSN 1213-8398.

*Ateliér*. 2011, ročník 24, č. 1. ISSN 1210-5236.

*Ateliér*. 2014, ročník 27, č. 6. ISSN 1210-5236.

*Bridging Identities*. 1. Vydání. Nakladatelství Houdek, Praha 2009. ISBN 978-80-254-4398-9.

*Grantová politika hlavního města Prahy v oblasti kultury a umění*. Komise Rady HMP a OKP MHMP, Červen 2006.

*Jaroslav Fragner / náčrty a plány*. Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1999.

*Město v české kultuře 19. století*. Národní Galerie v Praze, Sborník symposia. Praha 1983.

*Moc obrazů Obrazy moci*. Galerie U Křížovníků, Praha 2005. ISBN 80-239-4310-3.

*Praha Živá-Koncept zkvalitnění veřejného prostoru.* CCEA o.s., Praha 2010.

*Sculptura Grande Prague 07.* Gallery art Factory o.p.s., Praha 2007.

*Street For Art 2011- Zóna Idál.* On-line: (<http://www.kczahrada.cz/event/street-for-art-2011-zona-ideal>).

*Veřejný podstavec.* On-line: ([http://www.verejnypodstavec.com/aka\\_socha.html](http://www.verejnypodstavec.com/aka_socha.html)).

*Veřejný prostor v éře reálného kapitalismu/ Rozhovor Terezie Nekvindové s Pavlem Karousem.*

On-line: (<http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show &id=10464&type=11>).

*Výtvarné umění.* Archiv výtvarného umění o.s., Kostelec nad Černými lesy 2008. ISBN 978-80-254-3934-0.

*Zlatý řez30.* 2008, č. 30. ISSN 1210-4760.

*Zlatý řez33.* 2010, č. 33. ISSN 1210-4760.

### **13.3 On-line zdroje**

On-line: <http://www.ontola.com/cs/di/pamatnik> v Badeniho ulici Praha

On-line: <http://www.turistika.cz/mista/park-hadovka>

On-line: <http://neviditelnypes.lidovky.cz/architektura-pomniky-secesni-prahy-dbj/-p>

On-line: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Michal\\_Gabriel](http://cs.wikipedia.org/wiki/Michal_Gabriel)

On-line: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Karel\\_Nepraš%C5%A1](http://cs.wikipedia.org/wiki/Karel_Nepraš%C5%A1)

On-line: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Olbram\\_Zoubek](http://cs.wikipedia.org/wiki/Olbram_Zoubek)

On-line: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3c/Cern%C3%BD>

On-line: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3b/Praha%2C>

## Fotografická příloha

### Fotografické zdroje

#### Umění barokní epochy

*Sousoší sv. Ludmily se sv. Václavem (Karlův most v Praze), Vidění sv. Luitgardy (Karlův most v Praze)* **Zdroj:** POCHE, E.: *Matyáš Bernard Braun*. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1965.

Mariánský sloup na Staroměstském náměstí, Staroměstské náměstí v Praze, Malostranské náměstí v pozadí s dvojicí domu čp. 203 a 204, Atlant z portiku mincovny, Pomník císaře Františka I., Pomník Karla IV.

**Zdroj:** VLČEK, P. a kolektiv: *Umělecké památky Prahy / Staré město Josefov*. Akademie věd České republiky, Academia, Praha 1996. ISBN 80-200-0536-2.

#### Národní pomníkový kult na přelomu 19. a 20. století

Sousoší sv. Václav, Pomník Mistra Jana Husa, Pomník Františka Palackého.

**Zdroj:** on-line: Wikipedie-encyklopedie

(<http://cs.wikipedia.org/wiki/wikipedie:Port%C3%A1/Wikipedie>).

Pomník Josefa Jungmanna, Pomník Boženy Němcové, Pomník Karoliny Světlé, Myslbekova sousoší na Vyšehradě.

**Zdroj:** HRUBEŠOVÁ, E., HRUBEŠ, J.: *Pražské sochy a pomníky*. 1. Vydání. Petrklíč, Praha 2002. ISBN 80-7229-076-2.

Souzvuk – Nové Město – Žofín.

**Zdroj:** HRUBEŠOVÁ, E., HRUBEŠ, J.: *Ve stínu pražských soch a pomníků*. 1. Vydání. Petrklíč, Praha 2003.

Zelený muž z Karolina.

**Zdroj:** CÍLEK, V.: *Krajiny vnitřní a vnější*. Dokořán, Praha 2005. ISBN 80-7363-042-7

### Období tvorby Josefa Gočára

Kubistická pouliční lampa (autor Emil Králíček, 1912-1913).

**Zdroj:** *Koncepce Praha Živá*. CCEA o.s., Praha 2010. Centre for central european architecture.

Kubistická lucerna v Praze - Novém městě.

Kašna Mánesova mostu v Praze- Starém městě (autor Emil Halman).

**Zdroj:** LUKEŠ, Z., HAVLOVÁ, E.: *Český architektonický kubismus*. Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 2006.

*Legiobanka* (autor Josef Gočár),). **Zdroj:** BOŘECKÝ, J., EXNER, I., NOVOTNÝ, T.: *Josef Gočár Otakar Novotný*. S.V.U. Mánes, Praha 2011. ISBN 978-80-905116-0-6.

*Lví kašna* (diorit, autor Stanislav Hanzík, 1975, Ovocný trh Praha 1.

**Zdroj:** on-line (<http://www.vetrelciavolavky.cz/sochy/volavky>).

*Plastika na paláci Adria* (autor Jan Štursa) – největší galvanoplastika na světě.

**Zdroj:** on-line  
(<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/95/N%C3%...>

### Výstavní projekt Malostranské dvorky (1981)

*Cvrčkův sen* (Kurt Gebauer), *Židle* (Magdalena Jetelová), *Vztrh* (Mirka Zoellichová), *Vymezení* (Ivan Kafka), *Bez názvu* (Jasan Zoubek, výstava „Sparta“ v Praze), *Přesložení* (Ivan Kafka, výstava „Sparta“ v Praze).

**Zdroj:** Umělecké dílo ve veřejném prostoru. Kolektiv autorů. Sorosovo centrum současného umění- Praha, Praha 1997.

### Umění Normalizace

Dálky, Křídla, Větrný mobil, Větrník (autor Jiří Novák).

**Zdroj:** Ateliér. roč.2011, č.1. ISSN 1210-5236.

„Volavky“

Obr. 1 – „*Pelikáni*“ (autor: Vincenc Wingler, ZOO Troja, bronz)

Obr. 2 – „*Čápy s kašnou*“ (autor: František Pašek, Sídliště Pankrác – park Na Děkance, bronz, 1984)

Obr. 3 – „*Volavky*“ (autor: Luboš Moravec, Sídliště Lužiny, bronz)

**Zdroj:** on-line (<http://www.vetrelciavolavky.cz/sochy/volavky>).

„*Vetřelci*“ - vejcovité skulptury - Plod / Semeno / Lidské vejce

Obr. 1 – „*Rodina*“ (autor: Milan Vácha, Sídliště Stodůlky, Praha 5, mramor, 1984 – 1986)

Obr. 2 – „*Bez názvu*“ (autor: Slavoj Nejdli, hotel Thermal, Karlovy Vary, travertin, 70. léta 20.st.)

Obr. 3 – „*Vajíčko*“ (autor: František Pacík, atrium Polikliniky Jabloňová, Zahradní město, Praha 10, travertin, 70. léta 20.st.)

**Zdroj:** on-line (<http://www.vetrelciavolavky.cz/sochy/volavky>).

„*Kyčelní kosti mamuta*“ – konvexní a konkávní tvarované prolézačky, beton/umělý kámen (autor: Miloš Zet, Eva Kmentová, inspirováno objekty anglického sochaře Henryho Moora a tvary mořských naplavenin)

**Zdroj:** on-line (<http://www.vetrelciavolavky.cz/sochy/volavky>).

„*Sloup*“ (autor Věra Janoušková, osinkocement, sídliště Novodvorská Praha 4, 1970)

**Zdroj:** on-line (<http://www.vetrelciavolavky.cz/sochy/volavky>).

*Památník Ďáblická střelnice – žena v úklonu* (autor Miloš Zet, bronz, sídliště Ďáblice, 1978). Roku 1978 byl prohlášen za Národní kulturní památku.

**Zdroj:** on-line (<http://www.vetrelciavolavky.cz/sochy/volavky>).

„*Kameraman*“ (autor Karel Nepraš, litina/železo, Tilleho sídliště Barrandov, 1988.

**Zdroj:** on-line (<http://www.vetrelciavolavky.cz/sochy/volavky>).

„*Obr, velryba a žába*“ (autor Čestmír Suška, beton, sídliště Malešice, 1986.

**Zdroj:** on-line (<http://www.vetrelciavolavky.cz/sochy/volavky>).

### 90. léta po současnost

Sousoší Pražské jaro (autor Anna Chromy, kolorovaný bronz, Praha, 2002).

Veřejný „*Sculptur Park*“ (občanské sdružení dvojka, Kateřinská zahrada Praha).

**Zdroj:** Koncepce Praha Živá. CCEA o.s. Praha 2010. Centre for central european architecture.

### Park Kampa a Nosticova zahrada

Pomník Josefa Dobrovského od Josefa Žďárského

**Zdroj:** on-line (<http://www.praguecityline.cz/wp-content/gallery/kampa/pha1>) kampa socha-josefa-dobrovského

*Tři bronzové plastiky miminek od Davida Černého*

**Zdroj:** on-line (<http://www.praguecityline.cz/wp-content/gallery/kampa/pha1-kampa033.jpg>)

*Socha Réva od K. Vobišové Žákové*

**Zdroj:** on-line (<http://www.praha.eu/public/c7/45/21/192975>) 4 kampa socha reva.jpg

*Socha ženy s nádobou od Jaroslava Horejce*

**Zdroj:** on-line (<http://www.praha.eu/public/c5/a1/c6/162965>) 4 kampa socha zena s nadobou.jpg

*Figurální plastiky od Olbrama Zoubka*

**Zdroj:** on-line ([http://img.ct24.cz/cache/900\\_700/article/13/1202/120114.jpg](http://img.ct24.cz/cache/900_700/article/13/1202/120114.jpg))

*Socha „židle“ od Magdaleny Jetelové*

**Zdroj:** on-line (<http://www.praha.eu/public/72/5c/f1/162969/>) 4 kampa sovy mlyny zidle.jpg

Sochařský park Hadovka

**Zdroj:** on-line ([http://foto.turistika.cz/foto/8615/4496/full\\_f42b1a\\_66033.jpg](http://foto.turistika.cz/foto/8615/4496/full_f42b1a_66033.jpg))

on-line ([http://foto.turistika.cz/foto/8615/4496/full\\_20127f\\_65973.jpg](http://foto.turistika.cz/foto/8615/4496/full_20127f_65973.jpg))

on-line ([http://foto.turistika.cz/foto/8615/4496/full\\_533a67\\_65922.jpg](http://foto.turistika.cz/foto/8615/4496/full_533a67_65922.jpg))

on-line ([http://foto.turistika.cz/foto/8615/4496/full\\_471f9e\\_65979.jpg](http://foto.turistika.cz/foto/8615/4496/full_471f9e_65979.jpg))

on-line ([http://foto.turistika.cz/foto/8615/4496/full\\_3d80d6\\_65977.jpg](http://foto.turistika.cz/foto/8615/4496/full_3d80d6_65977.jpg))

Kašna s fontánou v areálu zahrady Uměleckoprůmyslového muzea v Praze (1940, replika vázy Heleny Johnové)

**Zdroj:** Art&antiques. roč.červenec/srpen 2006. ISSN 1213-8398.

Kurt Gebauer

Děvče na židli, Rodinné představení, Český rybník, Trpaslíci, Hlavičky, Rybník, Obluda v ráji, Maiella a Morte, Minikrajina.

**Zdroj:** Ateliér. roč.2011, č.11. ISSN 1210-5236.

Michal Gabriel

Vodní kaskáda s bronzovými plastikami koní v Dejvicích

**Zdroj:** on-line ([http://www.michal-gabriel.cz/osazovani\\_koni\\_2008/a2.jpg](http://www.michal-gabriel.cz/osazovani_koni_2008/a2.jpg))

Bronzová socha s názvem „Hadovka“

**Zdroj:** on-line ([http://www.michal-gabriel.cz/img/151\\_cesta.jpg](http://www.michal-gabriel.cz/img/151_cesta.jpg))

Morový sloup, stéla

**Zdroj:** on-line (<http://www.michal-gabriel.cz/real1021.php>)

Karel Nepraš

*Pomník Jaroslava Haška*

**Zdroj:** on-line (<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/bc/Hasek-nepras-01.jpg/768>)

*Patníky na Malostranském náměstí*

**Zdroj:** on-line ([http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c5/Karel\\_Nepras%C5%A1%2](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c5/Karel_Nepras%C5%A1%2))

Olbram Zoubek

*Pomník obětem komunismu*

**Zdroj:** on-line (<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Ujezd-Pomnik-obetem-kunizmu>)

*Plastika jinocha – metro Háje*

**Zdroj:** on-line (<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/38/Zoubek-H%C3%A1je>)

*Pomník Milady Horákové u kostela Českobratrské církve evangelické v Praze 5*

**Zdroj:** on-line (<http://cs.wikipedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/49/Pam%C3%A1tn%C3%A>)

Vladimír Preclík

*Pomník padlým vlastencům*

**Zdroj:** on-line (<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3b/Praha%2C-Mal%C3%A1>)

David Černý

*Socha sv. Václava v pasáži Lucerna*

**Zdroj:** on-line (<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3c/Cern%C3%BDWenceslav>)

Socha s názvem „*Quo vadis*“ v interiéru zahrady Velvyslanectví Německa

**Zdroj:** on-line ([http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/78/Quo vadis 2.JPG/768px](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/78/Quo_vadis_2.JPG/768px))

Socha ženy s názvem „*In Utero*“

**Zdroj:** on-line ([http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b3/In Utero%2C%28stainl](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b3/In_Utero%2C%28stainl))

*Plastiky miminek*

**Zdroj:** on-line ([http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Miminka Davida %C4%8Cern](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Miminka_Davida%20Cern))

Jaroslav Róna

*Kafkův pomník*

**Zdroj:** on-line ([http://upload.wikimwdia.org/wikipedia/commons/thumb/5/51/Kafka monument](http://upload.wikimwdia.org/wikipedia/commons/thumb/5/51/Kafka_monument))

*Pomník Josefa Masopusta v Praze 6 (autor sochař Nálepa)*

**Zdroj:** on-line (<http://img.blesk.cz/img/2/full/1295980> .jpg)

*Pomník Nikoly Tesly (autor Stefan Milkov)*

**Zdroj:** on-line (<http://i.metro.cz/13/123/mec16/RAB502a5e> tgesla.JPG)

Jan Kaláb

Rozsáhlý Geometrický červený objekt s názvem „Point“ ( Praha náměstí Jana Palacha v Praze, 2003).

**Zdroj:** Art+antiques. roč.2011, č. 06. ISSN 1213-8398.

## Epos 257

„Seno“, 50<sup>2</sup> veřejného prostoru, „Land tag“, Fukaria monuments.

**Zdroj:** Art+antiques. roč. 2012, č.02. ISSN 1213-8398.

## Pomník Jana Palacha

Objemové makety, Vizualizace, Autorské Plány a Náčrty, Makety z Míčovny.

**Zdroj:** Archiv Magistrátu hlavního města Prahy