

**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 7. srpna 2014

.....

Kristina Müllerová

## **Abstrakt**

Práce se snaží zhodnotit oblast veřejné plastiky v širším kontextu. Geograficky se práce věnuje českému sociokulturnímu prostředí s důrazem na hl. m. Prahu. Cílem je ozřejmit zapojení kultury jako jednoho základního atributu lidské existence a interdisciplinární přístup kulturologie pro vytváření reflexe sociální reality spolu s dějinným faktorem. Město je 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 koexistenci se společností vytváří nové smyslové hodnoty veřejného prostoru města. Práce připomíná významné plastiky a v neposlední řadě se 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, kulturní politika

## **Abstract**

This work aims to capture the area of public sculpture in the public space of the city in a wider context. Geographically, the work deals with the Czech socio-cultural environment with emphasis on the City of Prague. The objective is to explicate the engagement of culture as a fundamental attribute of human existence and interdisciplinary cultural studies approach in enhancing 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 affect significantly both the material and spiritual quality of public life and space of the town. A public sculpture, as a specific social and cultural phenomenon enters the tangible / physical environment of the city and in coexistence with the society evokes new sensory values of public space. The work also mentions significant sculptures and, last but not least, deals with methodological and practical part of this issue, namely cultural politics of the City of Prague in relation to financing and installation of public sculpture in the contemporary city.

## **Keywords**

city, society, space, public sculpture, culture politics

# Obsah

|  |    |
|--|----|
| 1. Úvod.....   | 6  |
| 2. K pojmu „městský veřejný prostor“ .....   | 7  |
| 2.1 Psychosociální charakteristiky veřejného prostoru.....                                       | 10 |
| 3. Aspekt sociologie umění.....  | 14 |
| 4. Hledisko sociální a kulturní ekologie.....  | 18 |
| 4.1 Městský veřejný park a plastika .....  | 20 |
| 5. Historický exkurs ve smyslu proměny pohledu na umělecké dílo ve veřejném prostoru města ..... | 24 |
| 5.1 Umění středověku a renesance v Praze .....   | 24 |
| 5.2 Umění barokní epochy .....   | 26 |
| 5.3 Český národní pomníkový kult na přelomu 19. a 20. století .....                              | 30 |
| 5.4 Generace české architektonické moderny .....   | 39 |
| 5.5 Umění éry socialismu a normalizace .....   | 42 |
| 5.6 Období od 90. let po současnost .....  | 47 |
| 6. Umělecké dílo a jeho pozice v současném městě .....   | 54 |
| 6.1 Koexistence uměleckého díla a architektury .....   | 54 |
| 6.2 Typologie současného uměleckého díla .....   | 56 |
| 7. Veřejná plastika ve správě Galerie hlavního města Prahy .....                                 | 65 |
| 8. Výběr současných autorů věnujících se veřejné plastice .....                                  | 68 |
| 9. Pomník Jana Palacha .....   | 76 |
| 10. Závěr.....   | 78 |
| 11. Seznam použité literatury a zdrojů.....  | 80 |
| 11.1 Knihy .....   | 80 |
| 11.2 Časopisy, katalogy a další texty.....   | 85 |
| 11.3 On-line zdroje .....  | 87 |
| Fotografická příloha.....  | 89 |
| Fotografické zdroje.....   | 89 |

# 1. Úvod

Předkládaná práce s názvem „Kulturologické aspekty veřejné plastiky v prostoru města se zaměřením na hlavní město Prahu“ se vztahuje k teoreticko-metodologické problematice veřejné plastiky, přičemž se pomocí syntézy několika kulturologických oblastí snaží postihnout smysl tématu v širším významovém kontextu. Teoretický nástin současného stavu a historického vývoje zvoleného fenoménu je situován do českého sociokulturního prostředí se zaměřením na Prahu.

První část práce se věnuje rovině teoretické, a to ve smyslu vytyčení pojmů a analýzy předloženého tématu. K definici pojmu „městský veřejný prostor“ využívá autorka aspekt sociologie umění a sociální a kulturní ekologie, v rámci této kapitoly se zabývá městským veřejným parkem a veřejnou plastikou v městské zeleni. Důležitou roli zde také hraje historický exkurs, jehož počátek autorka v pražském kontextu situuje do období středověku, zdůrazňuje epochu baroka, navazuje etapou národního obrození (formování národní identity a veřejného prostoru), pokračuje generací české architektonické moderny (syntézy architektury a uměleckého díla v městském prostoru), érou socialismu a normalizace, a konečně přechází do současné koncepce uměleckého díla ve veřejném prostoru města. Přehled je ukázkou proměn smyslu, pozice a postavení uměleckého díla v různých historických obdobích. Primárně chce však autorka ozřejmit situaci veřejné plastiky v kontextu současné Prahy. Samostatné kapitoly jsou dále věnované Galerii hlavního města Prahy a pokusu o hodnocení typologie současných uměleckých děl umístovaných v intravilánu města. Další kapitola pak představuje výběr současných autorů, kteří se věnují veřejné plastice na území hlavního města Prahy. Tato část práce se zabývá hodnotovou koncepcí a systémem ve vztahu k cílené, citlivé a promyšlené instalaci uměleckých objektů a jejich optimální asimilaci a koexistenci s organismem městského veřejného prostoru. Své místo zde má také nástin problematiky financování, důležitost kulturních participantů (kurátorů, zástupců státních orgánů a institucí, soukromých vlastníků a veřejnosti). Autorka se zde snaží nastítnit možné myšlenkové přístupy a postupy v koncepci a metodologii při instalaci uměleckého díla ve veřejném prostoru města. Závěrečná samostatná kapitola pojednává o problematice realizace Palachova pomníku, která je očekávána v pražském prostředí v nejbližším čase.

## 2. 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 bývá mylně interpretován, což souvisí například s privatizací veřejného prostoru, přičemž dochází až k jeho silné pojmové dezinterpretaci. 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, zároveň je však 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 stanoveny své fyzické hranice, které jsou dány katastrálním územím. Příměstské oblasti již nemají všechny atributy města, město se vyvíjí zároveň plánovitě i samovolně.

Veřejný prostor můžeme jednoduše definovat jako místo, kde se setkávají lidé, kteří jsou si cizí, spatřujeme zde tedy znatelný aspekt anonymity, vystává 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 setření 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 spolu 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, jenž zaujímá post významného městského fenoménu a základního atributu města, je zároveň nehomogenním a nezávislým celkem, který 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 je 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 prostoru soukromého (privátního), kde se nemusí bát neočekávaného vpádu cizince. Cílem je, aby lidé navštěvovali svůj veřejný prostor rádi, aby byl náš společný prostor natolik kvalitní a pro nás obohacující a pobyt v něm aby 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 projevovat 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, jenž 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 náš společný městský prostor transformují.

Anonymní prostředí ve městě tak paradoxně poskytuje živnou půdu 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 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 nepřetržitým překotným vývojem měst se tento sociální prostor neustále 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 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, která charakterizuje rychlý růst a kde vznikají stále nové dynamické struktury, jež dále prostupují skrze fyzické, urbanistické, politické a symbolické meze měst, vzniká nový charakter městského veřejného prostoru, nazývaný také jako tzv. ultraveřejný nebo postobčanský veřejný prostor.

## **2.1 Psychosociální 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 poznatek, že lidé nevnímají svůj vnější prostor jen fyzicky

(tělesně) ale také silně emocionálně a smyslově. V městském prostředí existuje mnoho míst, která vyvolávají u lidí silné negativní emoce, lidé v konfrontaci s takovým prostředím zažívají úzkost a deprivaci, mají 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 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. 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, jenž je charakterizován jako člověk odtažitý, do sebe ponořený, který okolní prostor vnímá tak, jak je právě naladěný, druhým typem je mezomorf, který chce místo vlastnit a ovládat, třetím typem endomorf, jenž je citový a své okolní prostředí nechává na sebe působit (ČERNOUŠEK 1986, s. 56–57).

Opomenuta zde nesmí být práce nejvýznamnějšího teoretika československé architektury Karla Honzíka „Úvod do studia psychických funkcí v architektuře“ z roku 1944. V tomto díle autor soustřeďuje svůj zájem na analýzu příčiny neobyvatelnosti měst a zkoumá vliv městského prostředí na psychický stav obyvatel. „*Architektura je vskutku – podle názorů tradičních – zdrojem dojmů, které získáváme nazíráním na její výtvarné vlastnosti, ale je zároveň i zdrojem mnoha jiných dojmů, kterých nabýváme obýváním stavby a prostoru nebo používáním předmětu*“ (HONZÍK 1944, s. 3). Výše zmiňovaným dojmům, tedy přesněji řečeno psychologické stránce

architektury, bylo podle Honzíka v minulosti věnováno málo pozornosti, proto autor dále rozvádí myšlenku psychologických účinků architektury a rozlišuje dojmy výtvarné (jsou zprostředkovány zrakem a vyvolávají v nás určité stavy ducha) a pojmy mimovýtvarné (jsou zprostředkovány smysly, jsou získány obýváním prostoru a vyvolávají určité psychické reakce). Ve své práci se dále Honzík věnuje především dojmům mimovýtvarným, jež dále dělí na dojmy prostorové (klimatické dojmy – teplo, vlhko, tlak, složení vzduchu, světlo, barva, atmosferická elektřina, prostředí tvarové a zvukové, orientace v prostoru a úpravnost veřejných prostranství) a dojmy provozní (špatně volené rozměry věcí – měřítko, přerušení průběžného provozního proudu – klikaté cesty a chodby, křižovatky v jedné úrovni, chyby ve vzájemných vztazích prostorů, zařízení a předmětů – komplikace životního provozu) (HONZÍK 1944, s. 5–19). „*Kdežto dříve se soudilo, že jediným zdrojem účinku architektury na lidského ducha je stránka plastická, výtvarná, vidíme dnes, že závažnější a primérnější účink na ducha vykonávají stránky mimovýtvarné*“ (HONZÍK 1944, s. 19). Člověk je podle Honzíka stále více vytlačován fyzicky i psychologicky ze svého veřejného prostoru, město slouží buď jako pouhý komunikační kanál, a nebo je privatizováno. Důležitou roli pro Honzíka hraje „estetika životního provozu“, „*A ukázali jsme, že tyto prostorové a provozní dojmy často podmiňují možnost výtvarných zážitků*“ (HONZÍK 1944, s. 19).

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 proměňují a podléhají 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).

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, a 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), a chodec či pozorovatel si tak vytváří celkový dojem z určitého místa. Vizuální a sluchové vjemy jsou při tom v rozporu, každý charakterizuje odlišné místo, a stává se tak jakýmsi atributem určitého prostředí. Vzniká tím 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 znovuzrození a oživení negativních a neatraktivních městských zón, a navrátit tak zpět jejich pozitivní charakter a vlastnosti. K tomu 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 k jejich společnému místu. Umění zde tedy plní především úlohu sociálně integrační a relaxační.

### 3. 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, ze 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). Umění je modelem sociální situace, ve které společnost vzniká posílením individuality – sebevědomí, jež si uvědomuje závislost na druhých, a tedy i komplexnost svého osudu (HLAVÁČEK 2000, s. 18).

Sociologie umění jako samostatná věda se začala formovat v polovině 19. století. *„První sociologové umění, jako Hippolyte Taine či Émile Hennequin, se snažili umělecká díla lépe pochopit a vysvětlit, přičemž pohlíželi na umění jinak, než bylo obvyklé. Viděli umění ve spojitosti se společností, v níž vzniká, přičemž často věnovali pozornost též přírodním podmínkám či psychologii tvůrců“* (PAULÍČEK 2012, s. 29). Ústřední myšlenkou současné sociologie umění je, že umělecké dílo je produktem společnosti, ve které vzniká, je tedy jakýmsi jejím artefaktem, který je dále podroben sociologickému zkoumání. V soudobé sociologii umění převládají dvě stěžejní témata – teorie o sociální podmíněnosti vkusu, jež pracuje s termíny jako vysoké umění (umělecká hodnota) a nízké umění (masová kultura, kýč), a teorie institucionální, kde figurují sociální aktéři světa umění, tedy kritici, diváci, umělci, muzea a instituce (PAULÍČEK 2012, s. 31-32). Co je tedy cílem studia současné sociologie umění? *„Cíl sociologa umění spočívá právě v popisu hodnotících způsobů užití pojmu umění a hodnotících aktů, které utvářejí uměleckou hodnotu díla. Sociolog umění může rovněž zkoumat vztah hodnocení uměleckých děl k sociálnímu*

*kontextu (například ke společenskému postavení hodnotících subjektů), ve kterém je dané hodnocení formováno“ (ZAHRÁDKA 2009, s. 13).*

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“ (GUYAU 1925, s. 11). Existenci uměleckého díla podmiňuje pěstováním znaků společenskosti a společenské solidarity (GUYAU 1925, s. 37–45), etabluje pojem estetické emoce – nejnehmotnější lidské emoce – jako základního předpokladu pochopení smyslu uměleckého díla a jako jakési ozvěny ve vlastním subjektivním nitru.

Umění bez sociální interakce by tedy nemělo hlubší smysl a je spolu se sociální sférou v trvalé koexistenci a koevoluci. Umění jako „výrazový jev sociálního jsoucna“ a fenomén „via facti“ 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 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). *„Schopnost uměleckého díla vzbuzovat ve vnímání reakce specifického typu, sdělovat informace zvláštního rázu, je objektivní, i když jen potenciální vlastností artefaktu“ (GRYGAR 2006, s. 285).*

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 neustále uvědomuje svou individualitu.

Umění a umělecké dílo nám dává jedinečný dar, a to pochopení smyslu sociokulturní reality 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 pojmem vnějším (vnímá zobrazenou skutečnost) – umělec tedy může zažívat jakýsi vnitřní konflikt se společností, je zde patrný rozpor v umělcově tvorbě a v kolektivním chápání společnosti (CIGÁNEK 1972, s. 262–263). Člověk není v tomto procesu nikdy 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, a 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 psychosociální potence ve vnímání, a člověk se tak otevírá uměleckému dílu. V současné společnosti již nevystupuje jako primární pouze spojení autora a uměleckého díla, neustále se posouvají hranice možností vnímání uměleckého objektu. *„V trojčlence autor-dílo-publikum už není podstatný vztah autora a jeho díla, ale především publika s dílem a publika s autorem“* (PAULÍČEK 2012, s. 114).

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. *„Při vytváření i při vnímání uměleckého díla subjekt disponuje jistou mírou volnosti, jež je závislá na jeho schopnostech, mentalitě a zkušenostech, ale také na panujících umělecké normě, na stupni její závaznosti“* (GRYGAR 2006, s. 358).

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. *„Pouze ve společném úsilí bude možné dosáhnout cíle, kterým je utváření do budoucna otevřené společnosti a zformování tolerantního a tvůrčího prostředí, které by obohatilo kvalitu současného života a také zanechalo trvalé intenzivní stopy a základy pro budoucí generace“* (HLAVÁČEK 2000, s. 127). 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.

Téma veřejné plastiky ve městě je příkladem sociologického kontextu v živém organismu města. Tato práce je zaměřena na situaci v Praze, kde mnoho plastik nevzniklo pouze jako výtvarný artefakt odrážející dobový umělecký vývoj, ale řada z nich byla vytvořena na společenskou objednávku s ideologickým kontextem a vymezenými podmínkami výtvarné podoby. Přesto se umělecká díla z 50. až 80. let 20. století stala zažitou součástí veřejného prostoru a velmi často vznikal dialog mezi dílem a divákem, který hledal v díle jinotajný obsah, přejmenovával díla, vznikaly satirické názvy, ale zároveň díla zanechala trvalou stopu ve společenské paměti obyvatel Prahy. Nedostatek umělecké kvality naopak podnítil imaginaci mnohých diváků a řada z nich oprávněně nazývala například sochy státníků jako „ramínko na šaty“.

## 4. 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). Ústředním tématem sociální a kulturní ekologie je tedy životní prostor člověka, a umění a umělecká činnost poté 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. Všichni autoři, kteří 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, nevyvolával v nich úzkost z deprivace, a aby tak vhodně naplňoval 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 na úrovni fyzické, smyslové i 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 – stejně 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 stává se neudržitelným (fenomén „generické město“). Seskupení lesního porostu v přírodním terénu nahradila koncentrace budov v terénu městském. Integrovaný a vzájemně symbiotický ekosystém lesa, jenž 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 jsou samozřejmě vždy rozdílné, ale vnitřní obsah a poselství fungují vždy na této smyslové úrovni a nesou 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. *„Dívat se na město a dotýkat se věcí znamená v tom lepším případě být pozorován a dotýkán. Je to oboustranný vztah, který mizí s hromadnou výrobou a masovou kulturou. Naštěstí jsou vztahy, týkající se těch složitých prostorových věcí, jako je dřevo, bláto a krajina, které vytvářeny staletím nejdou jednoduše zničit“* (CÍLEK 2012, s. 91).

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 s sebou přináší moderní město. Umění může tuto ztracenou vazbu obnovit ve smyslu návratu člověka k jeho prvotnímu aktu tvorby a symbolizace do jádra dění – do městského prostoru. Kvalitní umělecké objekty tak mohou infiltrovat do narušené městské tkáně a regenerovat, pozitivně ovlivňovat a

obnovovat poničené a duchovně vyprázdňené 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 v Praze na mnoha gotických stavbách. Tento výjev tváře přírodního člověka, kterému z úst vyrůstají dubové listy, symbolizuje nespoutanou sílu přírody, na niž bychom při žádné ze svých činností neměli nikdy zapomínat. *„Praha mnoho ukazuje a mnoho tají. Procházet ji lze vertikálně – vrstvu po vrstvě, horizontálně – místo po místě, anebo se na ni dívat jako na neuronovou síť velkého člověka, prostě jako na Bytost“* (CÍLEK 2012, s. 91). Nacházíme zde tedy neustálé analogie mezi přírodním a kulturním světem, na tomto příkladě můžeme nejlépe pochopit vzájemnou souvztažnost a kontinuitu obou těchto oblastí.

#### **4.1 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 Julia Zeyera), zahrady a parky Vyšehradu (Štulcovy sady – socha svatého Václava), Valdštejnská zahrada (alej soch s mytologickou tematikou, socha Herkula), Petřínské sady (pomníky Karla Hynka Máchy, Jana Nerudy, Jaroslava Vrchlického, Vítězslava 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, nyní je na jeho místě

instalován „Metronom“ od sochaře Nováka. Praha se může pyšnit bohatým komplexem veřejných městských parků z různých vývojových období a jejich výrazovou originalitou, metropole tak oplývá velkým kulturním potenciálem v této oblasti.

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

Kampa patří k velmi frekventovaným pražským veřejným parkům, plní nejen úlohu relaxační, ale funguje také jako „pěší spojnice“ mezi mostem Legií a Karlovým mostem. V letech 1947 a 1948 byla provedena úprava parku v anglickém krajinářském stylu. V parku je taktéž umístěn pomník Josefa Dobrovského z carrarského mramoru od sochaře Žďárského, plastika českého literáta sem byla přenesena z Vrchlického sadů. V interiéru parku Kampa můžeme vidět také plastiku „Réva“ od akademické sochařky Karly Vobišové-Žákové, kvalitní je také plastika ženy s nádobou od profesora Jaroslava Horejce. Před Museem Kampa na kamenné stěně uprostřed Vltavy byla 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, který je příkladem sdílení společné myšlenky a cesty mezi architekturou a veřejným prostorem včetně uměleckého díla v podobě veřejné plastiky. Tento projekt městské části a soukromého investora 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 vypsané veřejné soutěže vstoupilo 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 a Jasan Zoubek.

Zajímavým počinem ve vztahu veřejná plastika a interiér městské zahrady byl projekt s názvem „Nic na odiv“, jenž byl realizován v Kateřinské zahradě v Praze od 3. 8. do 31. 10. 2006. Projekt občanského sdružení „Dvojka sobě“ ukázal možnosti přirozeného souznění umění a městské přírody. Instalovaná umělecká díla musela navíc ještě odpovídat povaze tohoto místa v blízkosti psychiatrické léčebny, tedy být v jakési souvztažnosti s povahou prostředí. Prezentovalo se zde 18 autorů převážně nejmladší výtvarné generace (studenti a absolventi škol, pražských VŠUP a AVU, brněnské FaVu VUT a ústecké fakulty užitého umění a designu UJEP). Realizovanými uměleckými díly byly především objekty a instalace charakteru environmentálního a ekologického, méně bylo „volných plastik“ (ve smyslu plastik, 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 konceptuálně pojaté plastiky jiní současní sochaři. Projektu v Kateřinské zahradě roku 2006 se účastnili například Tomáš Medek (sochy Mandarinka a Banán – materiál pozinkovaný 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. Dalším podobným pozitivním projektem byla roku 2007 instalace dvaceti soch a objektů do areálu Botanické zahrady v Praze. Projekt měl název „Nová sadba“ a podíleli se na

něm absolventi, studenti a stážisté ateliéru Sochařství 2 VŠUP v Praze. Tato umělecká akce měla komplexnější podobu, kdy cílem projektu bylo prezentovat celkovou tvorbu ateliéru, přičemž jednotlivá díla se vyrovnávala s danými přírodními podmínkami zcela originálně. *„Jednotlivé sochy či objekty vytvořené z nejrůznějších materiálů vyjadřují obavy o budoucí osud přírody, zaskočené různými mutujícími vetřelci, i o budoucnost sebepoškozující se civilizace, ale také o soudržnost vztahů, o devalvaci smyslu tradičních symbolů či o skrytá tajemství kolektivní paměti“* (POTŮČKOVÁ 2007, s. 1).



## 5. 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, v němž 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, kopíruje pomyslnou dějovou linii určité epochy, a je tak přirozeně jakousi výslednicí úvah tehdejších umělců. *„Umění jako spontánní výraz postrádající racionální odstup od prostředí, z něhož vyrůstá, je, a v historii vždy bylo, citlivým nástrojem sebereflexe dané společnosti a doby“* (HLAVÁČEK 2000, s. 16). 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 dobových kultur a společností, reprezentuje kulturní hodnoty daného období a poskytuje nám i 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.

### 5.1 Umění středověku a renesance v Praze

Rozvoj výtvarného umění v českých zemích začíná obdobím středověku a je spojen se vznikem státních útvarů. Výtvarná díla tehdejší doby byla především součástí staveb v podobě dekorů a reliéfů a na území Prahy prakticky nenacházíme

žádné solitérní plastiky. „Pro středověk je také nápadná jednotu mezi uměním, řemeslem a technikou vůbec. Můžeme říci, že umění rovná se řemeslo. Nemluví se o umění, ale například o výzdobě kostela obrazy či sochami a účelu této výzdoby“ (ŠINDELÁŘ 1963, s. 120). Umělecká tvorba v období středověku se vyznačuje velkou organizovaností, uměleckou činnost z doby středověku specifikujeme podle matérie, již umělec zpracovával, vznikají cechy kameníků, sochařů, tesařů a jiné. Uměleckou tvorbu silně determinuje také společenské uspořádání. „S rozmachem bohatých kupců, kteří se chtějí společensky reprezentovat a rovnat se šlechtě, vzniká rozvětvená objednávka portrétů i umění určeného k oslavě soukromníka vůbec“ (ŠINDELÁŘ 1963, s. 123).

Z období středověku můžeme zmínit existenci smírčích křížů, božích muk a figurálních plastik světců, jako profánní plastiku lze uvést sochu rytíře Rolanda (tzv. Bruncvíka), jež se nachází na pilíři pražského Karlova mostu. Tato postava ztělesňuje práva a výsady Prahy a její tradice pochází z německých zemí, kdy symbolizovala trhovía města. Fragment pískovcového originálu této středověké plastiky se nachází v Lapidáriu Národního muzea, na dnešním Karlově mostě je umístěna sekaná kopie od sochaře Ludvíka Šimka (HLADÍK 2007, s. 213-214). Na Karlově mostě byl ve středověku také umístěn kříž a údajně i socha Jiřího z Poděbrad. Jednou z nejvýznamnějších památek mezi českými gotickými sochami je pak jezdecká socha svatého Jiřího s drakem, kterou vytvořili v roce 1373 bratři Jiří a Martin z Kluže. Plastika však bohužel byla poškozena při požáru Pražského hradu v roce 1541 (přišla o jednu paži) a v roce 1562 poškodili diváci při rytířském turnaji plastiku koně, na němž Jiří sedí. V současné době je na nádvoří pražského hradu instalována bronzová kopie této sochy. Ve spojitosti s dříve jmenovanou plastikou Bruncvíka nesmíme opomenout samotný Karlův most jako jedinečnou kulturní památku Prahy, kde plastiky světců a výzdoba věží spolu s neopakovatelnou „osobností“ kamenného mostu vytvářejí unikátní galerii umění pod širým nebem. Víme, že před dnešní podobou Karlova mostu existoval tzv. Juditin most z doby románské, z něhož se dochovaly pouze fragmenty pilířů, sklepení a menší z malostranských věží. „Mnohokrát bylo konstatováno, že Praha má mnoho vrstev, ale jen dvě základní polohy – střídmou a přitom snovou gotickou duši a bohatou plastickou barokní duši“ (CÍLEK 2012, s. 115). Mnoho plastik světců bylo na most

instalováno až v pozdější době, tedy v období baroka, „*Na tento gotický ‚podstavec‘ jsou naroubovány barokní pupence soch, a to způsobem, který doplňuje a rozvádí středověký základ*“ (CÍLEK 2012, s. 116).

Je podstatné podotknout, že české země nemají antickou tradici jako běžná města jihoevropského typu, kde veřejná plastika například v Italském kulturním prostředí byla zcela běžně integrována do tehdejšího veřejného prostoru měst (Řím), což obnovila renesance (Florence). V období renesance se začaly i v Čechách plastiky zprvu umisťovat do zahrad, v té době ještě soukromých (například bronzové plastiky „Herkules unáší Psyché“ a další plastiky sochaře Adriana de Vries ve Valdštejnské zahradě). Za výtvarný počín té doby v Praze můžeme považovat fontány a studny (například bývalá Krocínova kašna na Staroměstském náměstí) nebo funerální plastiky například v chrámu sv. Víta (královské náhrobky Alexandra Colina). Renesance přinesla plastické reliéfní nebo sgrafitové dekory na fasádách do veřejného prostoru, ale solitérní veřejná plastika se v Praze nezachovala.

## **5.2 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 uspořádanou a opticky přehlednou a jasně vnímatelnou renesanci. Úkolem a stěžejním uměleckým záměrem baroka bylo pokořit nepoddajnou hmotu a vtisknout jí tak hloubkový a dynamický rozměr. Nápaditým střídáním 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, které 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 jako mocenský nástroj šlechty, ale také sloužilo jako nositel mimonáboženských hodnot – pořádaly se například ohňostroje a divadelní představení, jež plnily význam zábavy a potěšení. Veřejný prostor barokní epochy charakterizuje vzkříšení smyslové hodnoty uměleckého díla. Dynamický projev tvaru a formy můžeme spatřit ve figurálních v 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 (d'ábel) 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 vládnoucí vrstvy a církve, umění také mělo v tehdejších prostých lidech navozovat pocity honosnosti, přepychu a okázalosti, veřejný prostor a jeho umění měly v lidech utužovat a posilovat obdiv (miranda) a víru (credenda) (MATĚJŮ 1997, s. 45).

Mariánské a morové sloupy pocházející z té doby reprezentovaly zhmotněné náboženské přesvědčení a symbolizovaly mariánský 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 od Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa a další). „*Byly stavěny na místech provizorních oltářů, postavených tam, kde se konaly bohoslužby po uzavření kostelů* (STÁTNÍKOVÁ 2001, s. 141). Morové sloupy byly zároveň stavěny jako poděkování za překonání epidemií moru a připomínaly případná další nebezpečí.

Jmenovat zde musíme zajímavou individualitu, a to Svatováclavský vinařský sloup, stojící dnes nenápadně u jihovýchodního nároží křížovnického barokního kostela sv. Františka Serafínského na Křížovnickém náměstí na Starém Městě. Sloup stál původně u Staroměstské mostecké věže v blízkosti Vinařského úřadu a sloužil jako 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 (například Jindřichův Hradec, Telč, Tábor, Kroměříž, Olomouc, Praha, Brno). Příkladem historického dění roku 1918 bylo demonstrativní stržení *Mariánského sloupu na Staroměstském náměstí* iniciované 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. Jeho autorem byl Jiří Bendl. Na tomto pro nás negativním demonstrativním aktu – stržení sloupu – můžeme názorně vidět problém fyzického a dějinného vytržení odkazu tohoto barokního díla pro příští generace, který zasahuje až do současnosti. V roce 1990 vznikla Společnost pro obnovu Mariánského sloupu, jež na Staroměstském náměstí v roce 1993 položila základní kámen k novému sloupu. Problém instalace se řeší dodnes, nyní probíhá archeologický průzkum podloží 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 od středověku pouze prosté roubené nádrže, později se však měšťané a šlechtici předháněli v okázalosti jejich výzdoby, a vznikaly tak kamenné kašny zdobené plastikami s antickými, biblickými a přírodními motivy. Zprvu byly zdobené kašny umísťovány hlavně do zahrad a nádvoří paláců. Jako nejzajímavější zde můžeme jmenovat *Barokní fontánu* v Rajské zahradě na Pražském hradě (r. 1730), dále *Carattiho kašnu* na Jiřském náměstí na Pražském hradě, jež původně nesla sochu sv. Jiří s drakem, vyrobená je ze žehrovického pískovce, za zmínku stojí i *kašna se sochou Herkula* v Královské zahradě na Pražském hradě, která je dílem Jana Jiřího Bendla. Kašny a fontány můžeme vidět skoro na každém barokním či renesančním náměstí dodnes. Některé z nich již nejsou funkční, a plní tak pouze symboliku dekoru. Kašny a fontány plnily funkci jak estetickou, tak smyslovou v podobě obohacení veřejného prostoru o dynamický prvek vodního živlu, jenž 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 začleněny do této krajinné struktury a provázely prostý lid při každodenním putování (boží muka, kapličky, křížky, sochy svatých, kamenné mezníky u cest). Pojem „alejí“ 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 krajinotvorným 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 jako 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 objektů v krajině – sakrálních a funerálních – vytváří neopakovatelné hmotné i duchovní kulturní dědictví, jež je jako jedinečný celek předáváno 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.

### **5.3 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 sehrály myšlenky osvícenství a liberalismu a také velmi inspirující společensko-kulturní klima měst, jakými byly Vídeň, Paříž a Mnichov. Pro české země a Prahu jakožto národní symbol a správní centrum pak byly stěžejní reformy už z 18. století a správní zřízení císařovny Marie Terezie, a hlavně pak jejího syna a nástupce Josefa II., jehož dekret o zrušení poddanství lze pokládat za zásadní článek pomyslného řetězu teritoriálních, hospodářských, společenských i 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 a 1884 se Praha rozrostla o šestou čtvrť Vyšehrad a sedmou čtvrť Holešovice-Bubny (POCHE 1980, s. 8).

Obrozená národní kultura, živena vlivy Vídně, Paříže a Mnichova, ale i nové Itálie, 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: Všeobecné zemské (1891), Národopisné (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 obrozené 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 významovém vztahu mezi městem, uměním a společností. Pomník se stal především významným politickým počinem 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 idejích 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 nabývá 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 ovlivňovali jak mecenáši, historici a odborníci, tak i žurnalistická platforma, která poté zásadním způsobem determinovala veřejné mínění a tím i veřejný zájem o tato díla. Většina pomníků vzešla z veřejných výtvarných soutěží.

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). Úlohou pomníkového sochařství 19. století bylo 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 své těžiště také 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. Za první sochu, jež pomyslně započala epochu Národního pomníkového kultu na přelomu 19. století v tehdejší veřejném prostoru, můžeme považovat bronzovou plastiku Karla IV. na Křížovnickém náměstí. V roce 1848 si ji objednala Univerzita Karlova a vytvořil ji na objednávku drážďanský sochař Arnošt Haehnel, který však byl tehdejší pražskou společností odsuzován jako autor cizího původu. Pomník byl postaven na nově upraveném prostoru po odstranění vojenské strážnice a přemístění viničního sloupu a byl odhalen až dodatečně. Tato plastika patří k nejvýznamnějším novogotickým pomníkům ve střední Evropě.

## **Sousoší Mistra Jana Husa**

Osobnost Mistra Jana Husa jako nejvyššího mravního symbolu českých dějin a nejvíce zobrazované postavy tehdejšího českého umění měla především manifestovat Husovy společenské zásluhy a činy v českých dějinách – šíření svobody a pravdy, záchranu českého jazyka a spásu českého národa. Symbolika náboženská zde volně přechází v symboliku celonárodní.

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 byl také úkol zvolit vhodné místo pro realizaci, bylo navrhováno více variant: Václavské náměstí (reprezentativní místo) či Betlémské náměstí (historická vazba) (HRUBEŠOVÁ, HRUBEŠ 2002, s. 44). Varianta umístění na Staroměstském náměstí rozpoutala nejširší možné diskuse. Prvním sporným bodem byla blízkost tehdejšího Mariánského sloupu, což znamenalo určitý ideový a smyslový rozpor, druhý se týkal velké dispoziční plochy pomníku, jež se jevila 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 Ladislav Šaloun a Antonín Pfeifer, 6. července roku 1903 byl položen základní kámen pomníku, definitivní podoba modelu byla známa v roce 1910. V roce 1926 byly k základní plastice doplněny mísy a ozdobné zábradlí. Ladislav Šaloun chtěl prostřednictvím zhmotnění úcty a myšlenky v pomníku vtisknout rozměr Husovy lidskosti a víry, přál si, aby tato osobnost promlouvala k lidu v každodenním veřejném prostoru. Bronzový secesní pomník je tvořen skupinou plastik, kde ústřední je postava 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 odolávajícími útoku nepřátel a ze strany popravičího místa z roku 1621 je umístěna skupina pokořených exulantů (HRUBEŠOVÁ, HRUBEŠ 2002, s. 44). Osobnost Mistra Jana Husa představovala pro tehdejší společnost především filosofický 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 do dnešních dnů. Pomník svatého Václava na Václavském náměstí byl vztyčen již v době baroka v podobě menší jezdecké sochy, později přenesené na Vyšehrad.

Dne 13. června 1894 byla vypsána veřejná soutěž na novou sochu svatého Václava. Zvoleni byli Josef Václav Myslbek a Bohuslav Schnirch. Myslbekova podoba Václava však neodpovídala tradičnímu pojetí světce, ale 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 světci. 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 a věnoval mu velkou 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. Mnoho pozornosti věnoval rovněž tváři světce, detailně zachytil jeho rysy a jeho pohled obrátil 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 podstavci, jež je doplněna čtyřmi volnými plastikami osob, které jsou Václavovi historicky blízké – jeho babičky svaté Ludmily, biskupa Vojtěcha, opata Prokopa a poustevníka Ivana, který byl později nahrazen blahosladenou 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, jenž 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. A konečně socha slouží jako určitý topografický bod, který lidem usnadňuje orientaci v soudobém městě – fráze jako „sejdeme se u koně“ se již vžily do širšího povědomí obyvatel města. *„Svatý Václav tak není jen produktem turistických průvodců, ale objektivní realitou, která sama svými vlastnostmi mnohé významy iniciuje“* (PAULÍČEK 2012, s. 36).

### **Pomník Františka Palackého**

Historik a politik František Palacký (1798–1876), nazývaný v té době Otcem národa a považovaný za osobnost, jež vzkřísila český národ, byl adorován především za svou činnost dějepisickou, a jeho pomník tak měl symbolizovat filosofii 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, ale teprve v roce 1901 porota rozhodla o vítězném návrhu – vítězem byl 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 vytesána ze žuly – kamene, který považoval Stanislav Sucharda za dostatečně uctivý a důstojný. Stěžejní postava dějepiscova je obklopena skupinami alegorických figurálních plastik, jež znázorňují génia historie a hlas dějin, kterým Palacký naslouchá, nízko u země se pak nacházejí 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, kteří rozebraný pomník uschovali v daleké zahradě a tím jej zachránili. V roce 1948 pak byl pomník doplněn o chybějící části a znovu instalován (HRUBEŠOVÁ, HRUBEŠ 2002, s. 94).

### **Pomník Jana Žižky**

V roce 1882 byl ustaven Spolek pro zbudování pomníku Jana Žižky z Trocnova. U příležitosti probíhající Zemské jubilejní výstavy roku 1891 byl vytvořen

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. Adepty byli Josef Myslbek, František Bílek a Jan Štursa, žádný návrh však nebyl přijat. Později, v roce 1932, v soutěži zvítězil návrh 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.

Pomník byl slavnostně odhalen až 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 umístěna na návětrné straně vrchu Vítkova, a je tudíž vystavena nepříznivým atmosférickým vlivům (HRUBEŠOVÁ, HRUBEŠ 2002 s. 146).

### **Pomník Josefa Jungmanna**

Prvním iniciátorem možné realizace pomníku Josefa Jungmanna, jenž 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. Představou Levého byl Jungmann stojící, kdežto 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, který měl spolupracovat s Antonínem Barvitiem. Podstavec s plastickým dekorem vavřínového věnce je vytesán ze žuly a syenitu, sedící nadživotní figurální plastika spisovatele je vytvořena 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 uveďme uložení pomníku v depozitáři na šest let 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).

### **Pomníky na Karlově náměstí**

Karlovo náměstí, jako největší pražské náměstí, prezentuje zároveň na své rozsáhlé ploše velký počet sochařských děl zpodobňujících 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, autoři 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 básníková bronzová busta, autor Bohuslav Schnirch, r. 1882.

*Pomník Benedikta Roetzla* – figurální skulptura českého botanika od Gustava Zouly, stojící na soklu od architekta Eduarda Sochora.

### **Pomníky na Vyšehradě**

*Pomník Probošta Štulce* z konce 19. století a přemístěný *pomník sv. Václava* od sochaře Jana Bendla stojící ve Štulcových sadech (původně stál na Václavském náměstí). Nelze také opomenout *pomník kanovníka Mikuláše Karlacha* od sochaře Malovaného, jenž byl odhalen v roce 2003.

V parku vynikají *sousoší ve Vyšehradských sadech* – figurální sousoší z pískovce „Záboj a Slavoj“, „Ctirad a Šárka“, „Libuše a Přemysl“, „Lumír a Píseň“ od Josefa Václava Myslbeka. Původně stála na Palackého mostě, první dvě na

smíchovské straně, druhé dvě na straně novoměstské, a to od roku 1912. Sochy byly velmi těžce poškozeny nálety spojeneckých bombardérů v roce 1945 – byly restaurovány a sousoší Libuše a Přemysl muselo být nahrazeno kopií.

## **Slavín**

Slavín historicky souvisí s komplexní historií Vyšehradského hřbitova a jeho postupného rozšiřování 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 památník 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 umístěny alegorické sochy Vlast jášající a Vlast truchlící, na schodišti Slavína je situován sarkofág, jenž symbolizuje čestnou hrobku s krucifixem s bronzou od českého sochaře Václava Levého (HRUBEŠOVÁ, HRUBEŠ 2002, s. 126).

## **Plastiky na Petříně**

Spolek Svatobor se zavázal, že bude zpodobňovat významné kulturní osobnosti té doby, a ko důstojné místo byl některým z nich vybrán pražský vrch 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 (původně určen pro Litoměřice), autor Josef Václav Myslbek ve spolupráci s architektem Antonínem Balšánkem.

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

*Pomník Jaroslava Vrchlického* – sedící pískovcová skulptura autora Josefa Wagnera umístěná 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 skulptura českého houslisty od mladého výtvarníka Čeňka Sapíka.

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

### **Plastiky na Žofíně**

*Pomník Boženy Němcové* – bronzová socha v rozevlátých šatech, v ruce držící knihu a květinu, stojící na vysokém kamenném podstavci, je obklopena květinami, autor je sochař Karel Pokorný. 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, jenž ji vybídl k literární práci. Tato plastika přímo nespadá svým zrodem do období pomníkového kultu, ale významově s ním úzce souvisí.

*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.

## **5.4 Generace české architektonické moderny**

Období tvorby generace české architektonické moderny můžeme v architektonické tvorbě charakterizovat slovním spojením „prvorepubliková tradice a kvalita“. Blíže pak vymezujeme etapu českého architektonického kubismu (1911–1923), jenž měl ryze český původ. Svou úlohu zde sehrála skupina výtvarných umělců, která se profilovala 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 i významově spjato a integrováno ve smyslu své městské struktury (fenomén imago mundi).

Městská architektura (umění prostoru) a její sloh byly 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 té doby (Otto Gutfreund – socha T.G.M. na náměstí Svobody v Hradci Králové, Jiří Štursa – plastika „Vítěz“ před Gymnasiem v Hradci Králové), jejichž umělecká díla v podobě soch kvalitně a vkusně dotvářela jeho náměstí například v Hradci Králové. Pro Gočára bylo důležité osvobození prostoru a jeho správné naplnění, nikoliv jeho degradace. 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, již navrhli Jaroslav Fragner a Vincenc Makovský – uprostřed kruhové kamenné kašny prýští vodotrysk (pramen vědění), sochy tří lvů zhotovil sochař Stanislav Hanzík. Kašna nese pomyslné atributy pomníku, přičemž odkazuje na symbol české státnosti, síly a královské moci, kterým je právě lev. Kašna byla instalována v roce 1975.

Zajímavé jsou také individuální intervence architekta v městském prostoru, které prostřednictvím architektonických a solitérních objektů citlivě a kvalitně dotvářely a dodnes obohacují městský veřejný prostor po estetické i funkční stránce. Krásným příkladem je lampa – kandelábr (1912–1913) architekta Emila Králíčka

v duchu pozdní geometrické secese s významnými prvky kubismu, jež byla součástí projektu lékárny, kterou Králíček navrhl pro firmu Jana Blechy. V současné době ji můžeme spatřit v Praze 1 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 jeho 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 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.

Kubistická lampa obohacuje dnes veřejný prostor malého náměstí poblíž Jungmannova náměstí, plní zde významnou estetickou roli a zajímavě vstupuje do svého okolního prostoru, a odkazuje tak na kvalitní a nadčasovou práci Emila Králíčka.

Dalším pozitivním příkladem, jenž 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 „Praha svým vítězným synům“ pod Emauzy od sochaře Josefa Mařatky si svou smyslovou funkci uchovává dodnes. Spodní část pomníku tvoří 16 metrů vysoký žulový obelisk, který je obklopen sedmi postavami legionářů, ženská figura pak symbolizuje město Prahu. Originální bronzové partie byly zničeny za 2. světové války a celé sousoší bylo obnoveno až 90. letech 20. století.

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.

## 5.5 Umění éry socialismu a normalizace

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 stálý souhlas s tehdejší politikou komunistické strany. To se dělo prostřednictvím různých oslav a průvodů, jež se většinou vztahovaly k určitým výročím.

Všudypřítomná 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, jejichž prostřednictvím 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 vyplývá, že k pochopení ne zcela jednoduché socialistické společnosti potřebujeme její správnou interpretaci, což v mnoha případech není zcela snadné, 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 jako 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 zprostředkovával 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), jenž je v silné opozici proti vypjatému individualismu. Pomník plní jednu velmi pozitivní roli – 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, 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 „sejdeme se u Koně“ či „sejdeme se 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 ideový 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 přetváření 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 po celé východní Evropě k plošné likvidaci a odstraňování stalinských pomníků, jež symbolizovaly kult osobnosti tohoto totalitního vůdce (spolu s přejmenováváním ulic a náměstí) (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 70. let – období normalizace- se profilují konformní umělci, jež tvořili většinou na státní zakázky, jejich úkolem bylo prostřednictvím uměleckého objektu se sociální tematikou aplikovat socialistické myšlenky a ideály. Vznikají tedy většinou figurativní plastiky pro revitalizaci pražských sídlišť. Ústředním motivem byly ležící, sedící, běžící či stojící figurální plastiky (letci, kosmonauti, matky s dětmi, sportovci) latentní transformace motivu pany Marie s Ježíškem se objevuje v syžetu plastik matky s dítětem, tematice rodiny (matky s dětmi a tradiční nukleární rodina), lásky a obecně sociálního života. Domov a vztah k přítomnosti byla témata pro tehdejší tvůrce velmi stěžejní. Abstraktní umělecká díla se inspirovala tematicky faunou a flórou (pučící květy, vejce, trilobiti), opomenuta nesmí být díla ryze geometrická (molekuly, atomy) a měkké formy, jako vlnovky, paraboly, atd. (KAROUS a kolektiv, Vetřelci a Volavky, 2013). Veskrze můžeme tyto sochařské projevy nazvat tehdejší modernou ve veřejném prostoru, která byla v latentní opozici k obecně uplatňovanému 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 již dříve aplikovaná 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 normalizačního období. *„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. Mnozí současníci však mají o tato díla, která v určitém místě a v novém kontextu dobře fungují, zájem. Ztotožňují se s nimi, dávají plastikám často familiérní názvy (například plastika „Ztratila klíče“). Mají s nimi kontakt, často pozitivně na ně reagují a intuitivně cítí, že jsou, bez ohledu na dobu vzniku kvalitní. *„Chápu, že lidi, kteří nějakým způsobem během režimu trpěli, mají tuto estetiku spojenou s dobou nepřízně, ale my máme právo podívat se na tu dobu z ptačí perspektivy a říct si, že práce s vizuální stránkou byla zajímavá a kvalitní“* (KAROUS 2012, s. 3). Odstup času nám dnes již dovoluje definovat a ocenit kvalitu uměleckého zpracování tehdejších výtvarných děl.

Kvalitním příkladem zde může být tehdejší umělec Jiří Novák, jenž byl ve svém projevu fascinovaný pohybem, exaktní konstrukcí a světlem a pro něhož byl veřejný prostor - prostorem přírody a živlů (voda, vítr, sluneční paprsky). Byl představitelem tzv. Kinetické plastiky, - 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. Nejznámějším je plastika, kde autor uplatnil motiv vejcovitého tvaru, prostřednictvím kterého zachoval abstraktní formu a zároveň obhájil socialistickou myšlenku - ideu nového života ukrytou ve vejci, což projev uměleckého vyjádření určitým způsobem osvobodilo ve prospěch prosazení nových forem. 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. Příkladem byla situace, kdy městská část Praha 4 při revitalizaci parteru Novodvorská, 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.

Velmi inspirativním pro hlavní město Prahu byl v mnohém pro další období výjimečný výstavní projekt v Liberci na přelomu 60. a 70.let 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 komponovány do městské struktury nacházena vnitřní vazba sochy k určitému místu a tak její komplexní smysl a role pro kvalitní veřejný prostor (SEIFERTOVÁ 1997, s. 11). Tato legendární přehlídka prací nejvýznamnějších českých sochařů, které byly nainstalovány v prostoru celého Liberce zaznamenala tehdy nebývalý ohlas jak z řad odborníků, uměnilovné veřejnosti z celé republiky, tak především obyvatel samotného Liberce. Ti výstavu vnímali jako zajímavý a zábavný experiment. Účastnili se umělci, jako Karel Nepraš (plastiky), Jiří Novák (kinetické plastika „Páteř“), Vladimír Preclík (kamenné sochařské dílo „Spící město“), Eva Kmentová, Olbram Zoubek apod). – Teoreticky byla akce podpořena Jiřím Kotlíkem, Adolfem Hoffmeisterem a architektky Josefem Gočárem a Karlem Hubáčkem. Ti výstavu vnímali jako zajímavý a zábavný experiment.

80. léta byla charakterizována snahou o komplexní pojetí nových zón, asanace a revitalizace veřejných parterů, jsou činěny pokusy o realizaci kvalitních dětských hřišť a začlenění uměleckého díla jako jejich přirozené součásti, jež by sloužila jako „obytná socha“ k dětským hrám (Kurt Gebauer). Zde si uvedme významný a invenční projekt s názvem *Malostranské dvorky* (1981). Tento projekt, jenž měl opět přispět k všeobecné větší informovanosti veřejnosti, obsahoval různé umělecké objekty, které byly instalovány a vystavovány v soukromých prostorách dvorků v malostranských domech a jeho 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 přiblížilo se k lidem do exteriéru. Tato

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

## 5.6 Období od 90. let po současnost

Počátek 90. let je zatížen značnou absencí veřejné poptávky, finanční podpora státu je značně nestabilní, a tak vznikají nejisté a dočasné instalace, nezájem a neinformovanost přispívá k ničení, vandalismu a k odstraňování uměleckých děl, znamená to projev značného nepochopení a úpadku kulturní gramotnosti. „*Propast mezi uměním a veřejností na konci 20. století není výsledkem pobloudění umění či zvláště umělců, nýbrž bezprostředním výrazem charakteru naší doby*“ (HLAVÁČEK 2000, s. 16). Období 90. let až po současnost můžeme posuzovat jako éru reálného kapitalismu, jedná se o proces, jenž nejlépe charakterizuje pojem sochaře Pavla Karouse „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. Platila zde bohužel zásada, že veřejný prostor musí být maximálně vytěžen.

Náš okolní prostor je ovšem značně omezený, mělo by být proto přístupováno k jakýmkoliv zásahům velmi zodpovědně a obezřetně, jedině tak je možné docílit trvale udržitelného a zdravě fungujícího města. Neustálá preference soukromého nad veřejným a celková negativní společenská nálada ještě přiživuje význam hodnocení: „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 neseriózní*“ (ZEITHAMML 2012, s. 36). Chybí zde potřebná 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 neřestí“ 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 následné degeneraci kulturní úrovně společnosti (MÍČKO 2004, s. 108-115). Veřejný prostor je tak zneužit jako soukromá galerie. Velmi prospěšná je v této oblasti podpora a rozvíjení existence estetické zkušenosti u laické veřejnosti a tradice umělecké svědomitosti tvůrců děl. Sousoší, resp. fontána se sousoším „Tančící kašna“, „Čeští muzikanti“ či „Pražské jaro“ nebo „Čtyři řeky“, dílo instalované roku 2002, kde autorkou čtyř bronzových a původně kolorovaných soch je rakouská sochařka českého původu Anna Chromy a autorem kašny z hořického pískovce akademický sochař Jan Wagner, je exemplárním případem nezdařeného díla v okolním dopravně velmi předimenzovaném veřejném prostoru a místo instalace je pouze zbytkovým prostorem Senovážného náměstí. *„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 a 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. Velké množství realizací poslední doby se většinou drží osvědčených starých schémat a konceptů, trpí malou velkorysostí investora a působí rozpačitým dojmem; to platí především o realizacích nových pomníků (Winston Churchill, Angličtí letci). Příkladem za všechny, 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, které společně s lampami, zábradlími a odpadkovými koši tvoří, jsou-li profesionálně výtvarně (umělecky) a funkčně pojaté, nezbytnou část kvalitně integrovaného urbanistického konceptu. Lavičky plní především funkce odpočinkové, relaxační a uživatelské. Odstrašujícím příkladem mohou být určité promolavičky, kde je estetika naprosto podřízena komerčnímu záměru – plocha lavičky je de facto zneužita k soukromým zájmům různých subjektů či politických stran. S tím souvisí určitý negativní fenomén, jenž 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 na umělecká díla, musí splňovat předpoklad dobré údržby, a tudíž i delší životnosti takového objektu v městském prostředí. Materiály jako například kov sice dobře odolávají povětrnostním vlivům, ale nevhodným způsobem stárnou a jsou terčem nájezdů vandalů a zlodějů, oproti tomu třeba dřevo a kámen se pozitivním způsobem strukturálně a morálně vyvíjejí v čase.

V roce 1994 se v Praze etablovalo Pražské grémium 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, a 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 stále více vzdalují od reality současného městského prostředí a málo reflektují stanovisko laické veřejnosti. Historický vztah umění, architektury a prostoru by měl být kontinuálně 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 institucí a dalších fyzických a právnických osob, jež pracují v různých oblastech kulturních činností a jsou v kontaktu s institucemi a občany hlavního města Prahy. V roce 2002 byla stanovena základní metodika pro evidenci grantů na Magistrátu hlavního města Prahy, v letech 2005 a 2006 došlo k optimalizaci grantového systému v souladu s formulováním kulturní politiky města Prahy. Granty jsou posuzovány podle několika kritérií: umělecký přínos projektu – mezinárodní přesah – zachování a rozvíjení tradice a podpora alternativy – zvyšování kulturního a intelektuálního přínosu – dostupnost kulturních služeb. Smyslem a jádrem této politiky je zpřístupnění umělecké tvorby a kulturního dědictví veřejnosti a uspokojování jejích kulturních potřeb. Umělec či subjekt musí doložit určitý koncept projektu, grant se uděluje buď na jednotlivý projekt, nebo na celoroční či víceletou činnost. Úkolem grantové podpory je vytvořit dostatečně široký a otevřený kulturní prostor pro obyvatele města, což zároveň není možné bez zmapování 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.

Pokus aplikovat grantový systém v oblasti umění ve veřejném prostoru v minulosti postrádal záruku kontinuity pro různé umělecké projekty, hrozil zde také proces formálního zkrášlování města, pozitivní nebyla často ingerence politické reprezentace. Jako užitečná a nosná se i nadále jeví forma veřejných soutěží, ať již sochařských, architektonicko-výtvarných či vyhledávacích. Nejdůležitější je zapojení uživatele do dění ve veřejném prostoru (dialog a interakce s místem). Kontinuita soutěží a způsobu financování této oblasti by zaručila kvalitní instalace v určitých vybraných lokalitách a tak by navazovala na prvorepublikovou tradici těchto realizací.

Koncepční platforma „Praha živa“ se soustřeďuje na intervence, které nazírá z hlediska měřítka a velikosti zásahu, zohledňuje počet lidí, kteří prostor využívají při stanovení důležitého kritéria positivity či negativity veřejných prostor Prahy a z toho vyplývajících potřebných zásahů.

Podstatným aspektem existence uměleckého díla ve veřejném prostoru města jsou obecné podmínky, rámce a principy pro jeho instalaci. Dne 3. června 2010 odsouhlasilo Zastupitelstvo hl. m. Prahy usnesením č. 38/54 schválilo podobu Konceptce kulturní politiky hl. m. Prahy, jež byla vypracována na návrh Poradního sboru primátora Prahy pro oblast kulturní a grantové politiky. Praha jakožto metropole světového významu, která disponuje mnoha hodnotami historického dědictví, zaujímá jedinečné postavení v rámci evropské kultury. Kulturní konceptce hl. m. Prahy proto musí postulovat podmínky na vytvoření kvalitního urbánního prostoru, udržení tradice a historie metropole. Konceptce kulturní politiky představuje jakousi soustavu pravidel, nástrojů, zásad a cílů, kterými se musí řídit samosprávné orgány při rozdělování finančních prostředků k podpoře kulturních institucí či konkrétních subjektů (cca 5 % z celkového rozpočtu města), provozujících činnost a poskytujících veřejnou kulturní službu v rámci kontextu Prahy. Hlavní město Praha se snaží trvale podporovat rozvoj umění a kultury, preferenci podpory směřuje k subjektům a projektům, jejichž vznik a další existenci nemůže podpořit podnikatelský/ziskový sektor. Praha posiluje a podporuje koexistenci nejrůznějších uměleckých směrů či žánrů a tím i stimuluje a ovlivňuje uměleckou a tvůrčí činnost. Cílem kulturní konceptce hl. m. Prahy je spoluvytváření kvalitního vitálního a veřejného prostoru pro obyvatele a návštěvníky Prahy, podpora identity města, cestovního ruchu a propagace Prahy v zahraničí. Důraz je kladen rovněž na rozvíjení etických hodnot a životního stylu. Nástroji kulturní politiky hl. m. Prahy jsou Zastupitelstvo hlavního města Prahy, Rada hlavního města Prahy a Výbor pro kulturu, památkovou péči, výstavnictví, cestovní ruch a zahraniční vztahy Zastupitelstva hl. m. Prahy. Finančními nástroji kulturní politiky jsou granty (zejména dlouhodobé kulturní projekty obohacující kulturní život), projektové financování (vlastní kulturní projekty Prahy), partnerství (podpora pravidelně konajících se festivalů, výstav a soutěží) či dary (krátkodobé kulturní projekty).

Každé město jakožto koncepční vrcholový správce interiéru města by mělo mít svůj vlastní poradní orgán, jehož členy by měli být zastoupeni jednotliví zástupci (v Praze radní, resp. náměstek primátora pro kulturu, radní, event. náměstek pro památkovou péči, nejsou-li tyto gesce kumulovány, dále reprezentanti odborů kultury, památkové péče, výstavby a územního plánu města), účastnit by se měly také odborné organizace jako Galerie hlavního města Prahy, Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, Obec architektů, odborné spolky jako Mánes, Beseda a Klub Za starou Prahu apod. Nezanedbatelnou roli zde hrají také různá občanská sdružení a další spolky, jež svými spontánními podněty a realizacemi přispívají k živému koloritu pražské kultury. Takto složená komise by měla nejprve zhodnotit prvotní záměr (instalace nové plastiky či převzetí darované) a zdůvodnit své rozhodnutí, důležitou součástí podnětu by měl být finanční plán a zdroje k jeho krytí (městské či soukromé). Poté jsou investor či soukromá osoba povinni obrátit se na příslušnou městskou část, a je-li záměr kladně vyřízen, musí být schválen Radou – Zastupitelstvem hlavního města Prahy, kde jsou zároveň přiděleny příslušné finanční prostředky. Poté se musí investor se souhlasem Městské části a Magistrátu hlavního města Prahy spojit s autorem (dárcem či stávajícím majitelem) nebo vyhlásit soutěž. Je-li pro instalaci vybrána památková rezervace či zóna, musí být vyžádáno doporučující stanovisko Památkového ústavu (odborného územního pracoviště v hlavním městě Praze) k umístění veřejné plastiky, konečné rozhodnutí a schválení spadá ovšem již do gesce odboru památkové péče Magistrátu v čele s ředitelem Jiřím Skalickým. Jedná-li se o instalaci plastiky do prostoru městské zeleně či městského veřejného parku je podstatným také stanovisko odboru životního prostředí Magistrátu hlavního města Prahy. Pouze na základě stavebního povolení může být určité umělecké dílo instalováno a musí být také určen správce plastiky. Jedná-li se o plastiku instalovanou na pozemku, jenž spadá do majetku hl. m. Prahy, musí záměr schvalovat Magistrát, bude-li plastika instalována na soukromém pozemku, který je ale veřejně přístupný, musí mít veškerá povolení majitele i Městské části či obce. Dílo by však mělo být vybíráno nikoliv na základě cenových nabídek, ale plně v zájmu estetické a umělecké kvality na základě jasně stanovených soutěžních kritérií s erudovanými porotci, s dostatečnými podklady pro hodnocení i zadání.

Vedle veřejných zdrojů financování využívají umělci či městské části a obce v této oblasti finanční podpory soukromých subjektů nebo organizací. Dobrým příkladem zde může být nadace *Proměny*, která vznikla v roce 2006 a jejímž mecenášem je Karel Komárek (vlastník moravských naftových dolů). Nadace se zabývá sanací a revitalizací městských parků, zahrad či školních pozemků a dětských hřišť (Broumov, Kamenický Šenov). Pozornost věnuje také nefungujícím sociálně vyloučeným lokalitám či neobývaným, nevyužívaným zónám (brownfields), kterým se snaží vdechnout život a otevřít tak veřejný prostor společenským aktivitám k trávení volného času. Ve smyslu spojitého fenoménu hromadného opouštění měst (víkendy či svátky) je proto důležité vytvořit živý a správně fungující sociální veřejný prostor, který bude obyvatelům určitých lokalit měst poskytovat kvalitu společenského vyžití v jejich bydlišti.

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

### 6.1 Koexistence uměleckého díla a architektury

Architektura jako filosofie života či umění prostoru vyvolává neustálé interakce ve vztahu ke svému okolnímu prostoru. Lidé ve městě jsou velmi silně konfrontováni s architekturou současnou i architekturou minulou (historickou), prolíná se zde tradice s inovací, a městský prostor je tak jakýmsi portfoliem, kde se mísí myšlenky dnešní doby spolu s odkazem minulosti. 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).

Dnešní moderní město, jež je po filosofické stránce zmítáno mnoha negativními procesy (příspěvek filosofické antropologie), vykazuje oslabování vazeb ke svému hmotnému městskému prostoru, jedná se o radikální nepochopení smyslu okolních staveb, jejich historické hodnoty a komplexity městského kontextu. Umění v současném městě funguje v jakési konfrontaci vůči okolní architektuře. Příčinou je také vyprázdnění či ignorace původního obsahu architektonických staveb a sovkupturnálních objektů dob minulých – znovunavázáním dialogu mezi architekturou, uměním a veřejností, přirozenou a v minulosti tradovanou a efektivní spoluprací všech oborů by bylo možné dosáhnout žádané synergie a souhry.

Umění v městském prostoru však nesmí sloužit pouze jako dekorace, musí fungovat jako rovnocenný partner architektury a musí být její smysluplnou součástí – hovoříme zde 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 výše uvedeném citátu spatřujeme silně komplexní pohled, jenž je velmi podstatný k uchopení tématu. Cílem je vytvořit smysluplný dialog mezi uměním a architekturou.

Je velice nesnadné 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 podstatná, urbanismus jako artikulace kolektivního smyslu a atribut městskosti musí být tvořen vždy s aspektem lidského měřítka, musí mít na

zřeteli člověka jako specifickou dynamickou složku, jež vnímá okolní prostor a jeho architekturu a je jimi ovlivňována. Architektura jako filosofie 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, kteří svými dopravními stavbami a zásahy zničí sebekvalitnější veřejný prostor města. Předimenzovaná role individuální automobilové dopravy by nikdy neměla 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, kteří ho chtějí využívat. I role a možnosti při instalaci uměleckého díla ve městě jsou závislé na okolní situaci a podmínkách, které vytváří architektura a urbanismus. Pomocným vodítkem v této problematice mohou být kvalitní městské projekty, jež mají silný urbanistický kontext a stávají se impulsem pro další vývoj okolní oblasti.

Architekti ve spojitosti se svými plány a myšlenkami by měli více komunikovat s veřejností – otázky kvalitního veřejného prostoru se velmi úzce dotýkají nás všech a jedině poučený občan ví, jak se správně chovat ke svému okolnímu prostoru, a může tak být začleněn do rozhodovacího procesu. Pozitivní roli zde může hrát také účelně cílená mediální osvěta. Filozof John Ruskin hovořil již ve své době o jakémisi ozdravění 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 ve vztahu k 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 přispívat k jednotě architektonického rámce města (kontinuitě městského prostoru). Umění je vždy svým způsobem limitováno okolním prostorem a musí se jím již ve své prvotní koncepci řídit.



Kvalitně a dobře projektovaný a udržovaný veřejný městský prostor, jehož koncept charakterizuje kontinuita, průchodnost a návaznost fyzických struktur, umožňuje lepší integraci sociálních systémů, bezpečnost lidí na otevřených městských prostranstvích (doprava) i úbytek kriminality. Dobře fungující veřejný prostor neklade svým obyvatelům fyzické překážky ve smyslu znesnadnění jejich chůze ve městě. Chůzi jako nejzákladnější lidskou potřebu a nejzdravější způsob užívání veřejného prostoru města podporuje existence 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 z povrchní jízdy autem, ale pouze cestou pěšího pozorovatele či vnímatele a uživatele městského prostředí.

Jak je zřejmé, 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 vytvářejí dnes nové komunity, může umělecké dílo instalované v této oblasti plnit funkci kompenzace narušených sociálních vztahů a tak přispět k vytvoření nové sociální komunity.

## **6.2 Typologie současného uměleckého díla**

Cílem existence uměleckého díla (objektu) v městském veřejném prostoru je podporovat a rozvíjet kvalitní veřejná prostranství a napomáhat tak vzniku dobrého životního prostředí. 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 významovými 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 s individuálními myšlenkovými procesy, jež ovlivňují jejich tvorbu. Jde o to ujasnit roli

města, podpořit kontinuitu a udržitelnost jeho dlouhodobého rozvoje a smysluplně tak využít kulturní a intelektuální potenciál, který veřejná prostranství ve městě nabízejí.

Umění v dnešním moderním městě podléhá zcela novým formám, tendencím a vlivům, za což vděčíme novým myšlenkovým a filosofickým obsahům, jež přináší současná moderní společnost obecně. Umělecká díla tak nabývají stále nových forem a významových obsahů, což 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 sochou. Tento pojem slouží jako obecné pojmenování díla, jež vzniklo modelováním hmoty či matérie – organických (kámen, dřevo) či anorganických materiálů (plast, sklo, kov, bronz). Skulptura je poté již specifikací pojmu socha a vzniká ubíráním hmoty z celku (kámen, dřevo), plastika pak vzniká přidáváním a vrstvením a modelováním objemu hmoty (nejprve je vytvořen model z hlíny, poté forma a odlitek ze sádky, pak následuje odlití do bronzu, či jiného uměleckého materiálu. Termín „veřejná plastika“ je pak definován jako socha ve veřejném prostoru v celé její šíři.

Typologie takto užitých uměleckých děl je velmi bohatá a rozmanitá, obecně navrhuji vymezit veřejnou plastiku do několika kategorií:

1. *Klasická socha*, jejíž myšlenkové a obsahové procesy navazují na klasickou formu a výraz sochy jako zpředmětnění lidské existence, která však zároveň nabývá stále nových tvarů a forem, jež konfrontují člověka s mnoha aspekty sociokulturní reality. Jedná se většinou o statické či pohybové figurální objekty, které mohou být doplněny dynamickými prvky, jež 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 hmotami užitými umělci, dřevo a kámen tak odkazují 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, ale sama mění polohy od nehybnosti po různorodá gesta a vytváří tak hlubší interakci s publikem.

Do prostoru Prahy začínají vstupovat i zahraniční autoři, ale kvalita realizací je velmi kolísavá. Mnoho diskusí je nyní neustále vedeno o konečné podobě a samotné instalaci některých soch. Jako první můžeme jmenovat britský pomník českým letcům v Praze na Klárově, jenž byl odhalen 17. června 2014. Památník má podobu okřídleného lva, který stojí na betonovém kruhovém soklu pokrytém českou žulou (při pohledu shora evokuje znak českého vojenského letectva). Autorem je britský sochař Colin Spofforth, myšlenka zřídit pomník vznikla u britské komunity žijící v Praze, která také na tuto plastiku vybrala ve svých řadách během jednoho měsíce částku cca 3,3 milionu korun. Existence pomníku na pražském Klárově se však nezamlouvá pražským památkářům (vydali zamítavé stanovisko), kteří argumentují tím, že v této lokalitě už stojí památník druhému odboji od sochaře Vladimíra Preclíka. Památkový orgán navrhoval tedy jinou lokalitu, ale stavební úřad Prahy 1 v žádosti o přezkum instalaci sochy umožnil. Vedení odboru památkové péče Magistrátu hlavního města Prahy v osobě jeho ředitele Jiřího Skalického však vyjádřilo nesouhlas a hodlá požádat o přezkum. *„Povedenost sochy nesouvisí jen s tím, jestli lev vypadá věrohodně, anebo jako karikatura zvířete. Povedená socha ve veřejném prostoru je ta, která rezonuje se svou dobou, která v přehnaném slova smyslu pomáhá vyrovnat se s minulostí a rámuje naše fungování v současnosti“* (LOMOVÁ 2014, s. 9).

Další spornou instalací ve veřejném prostoru Prahy je pomník ukrajinského básníka a buditele Tarase Ševčenka od údajně dle informace ukrajinské strany velmi kvalitního a mezinárodně pozitivně přijímaného sochaře Valentina Znoby. Pomník Ševčenka byl na náměstí Kinských odhalen v březnu roku 2009 za přítomnosti ukrajinského prezidenta Viktora Juščenka. Radnice, potažmo městská část Praha 5, si však předem nevyžádala stanovisko Magistrátu hl. m. Prahy, proto jí byla později udělena pokuta. Tehdejší odbor kultury, památkové péče a cestovního ruchu nakonec usoudil, že plastika nijak závažně nenarušuje charakter památkové zóny, a udělil radnici pokutu na spodní hranici spektra. Obyvatelé městské části dále připomínkovali skutečnost, že Taras Ševčenko neměl žádný vztah k této lokalitě ani k městu Praze, které nikdy nenavštívil, ukrajinská strana však argumentovala tím, že Ševčenko se přátelil s mnoha českými obrozenci a byl obdivovatelem Mistra Jana Husa.

Podobným sporným případem může být také pomník Alexandra Sergejeviče Puškina v podobě bronzové metr vysoké busty básníka na mramorovém podstavci, jehož autorem je ruský umělec Vladimir Alexandrovič Surovcov. Plastika byla odhalena v červenci roku 2014 za přítomnosti ruského velvyslance Sergeje Kyseljova na Puškinově náměstí v Praze 6 Bubenči. Jednalo se o první instalaci Puškinova pomníku v České republice vůbec, nevyjasněné vztahy v rámci ruské komunity reflektují na jedné straně skutečnost, že instalace této sochy představuje posílení vzájemných rusko-českých vztahů, oproti názoru představitelů ruské menšiny v Praze, že existují jiné osobnosti, které by si jistě zasloužily umělecké ztvárnění ve formě pomníku. Jde například o spisovatele Arkadije Averčenko, jenž byl v Praze pohřben, o básnířku Marinu Cvětajevovou, která bydlela v Mokropsech u Prahy, a dále také o skladatele Petra Iljiče Čajkovského, který dirigoval osobně české premiéry většiny svých oper. Projekt stavby pomníku Alexandra Sergejeviče Puškina byl financován ze sponzorských darů a odhaduje se na částku 830 000 korun plus další náklady spojené s instalací a stavebními pracemi.

Radnice Prahy 9 vyhlásila v roce 2013 veřejnou výtvarnou soutěž na památník průmyslníka a podnikatele Emila Kolbena. Prvním místem ocenila výběrová komise, resp. Porota návrh Martina Suchánka, jenž počítá s pěti postavami v životní velikosti (Emil Kolben a jeho spolupracovníci), které vycházejí ze starých fotografií. Figury z nerozbitného skla budou postaveny před bílou desku z mléčného skla, postavy mají připomínat terče na střelnici a mají tak odkazovat na nelehké válečné období, ve kterém Emil Kolben žil. Památník má být instalován letos v září v Kolbenově ulici poblíž náměstí Organizace spojených národů a má vyjadřovat osobnost tohoto nejvýznamnějšího českého podnikatele, jež má mezinárodní přesah.

Z instalovaných artefaktů ve veřejném prostoru si zaslouží pozornost čtyřboké jehly – pylony z železného plechu (cortenu) s hebrejskou básní, které byly slavnostně odhaleny 19. 2. 1996 na Hradčanech v Badeniho ulici poblíž izraelského velvyslanectví. Jejich autorem je izraelský sochař Israel Hadany, jenž vytvořil své dílo zprvu pro výstavu izraelské grafiky na Staroměstské radnici v létě 1995.

V současné době se také vytvářejí podmínky pro instalaci bronzové busty generála Tomáše Sedláčka. Městská část Praha 6 počítá s instalací na přelomu srpna a září tohoto roku v areálu Posádkového velitelství Armády České republiky,

nebo ve veřejně přístupné lokalitě Prahy 6. Vzniklo také Občanské sdružení přátel armádního generála Tomáše Sedláčka, jež si klade za svůj cíl vytvoření busty a uctění památky spolu s připomenutím osobnosti generála Sedláčka veřejnosti. Sdružení poskytla na realizaci peněžitý dar tři sta tisíc korun starostka Městské části Praha 6 Marie Kousalíková, autorem vítězného výtvarného návrhu je student – začínající sochař Petr Lacina.

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, místa 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 jako modelový příklad mimopražské realizace, 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 užítkovosti přinášejí mnoho výrazně aktivních společenských funkcí a impulsů, 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 (vše z důvodu užívání těchto objektů lidmi, vnímavými bytostmi). Většinou se používají materiály jako plast, dřevo, tvrdá pěna, méně sklo či kov, které jsou využívány spíše k realizaci klasických statických skulptur. Z českých umělců, jež tvoří obytné či klasické skulptury můžeme jmenovat namátkou Sochařské studio Bubec – 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 menší intervence do městského prostoru, například instalací drobných objektů na nezvyklá místa (římso domů, zastávky MHD

atd.). Tento typ uměleckých objektů chce upozornit kolemjdoucí například na zanedbaná místa, která chce uvést znovu do jejich původní funkce, drobná díla, jež jsou umisťována na římsy domů, upozorňují na negativní trend omezeného horizontu veřejnosti při vnímání městského parteru, historických staveb apod. 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 nejrůznějších podob, vždy ale platí, že umění je výrazový prostředek, jenž 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 dramatizace 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 u nás relativně 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, i když již existují legální místa, kde jsou naopak umělecké výkony doporučovány. 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 (příčemž je velmi zajímavé sledovat tento stupeň rozkladu tohoto živoucího uměleckého projevu). Kromě výše zmiňovaných restrikcí tato díla stále častěji „zcizují“ tzv. sběratelé pouličních děl a umisťují je do svých soukromých prostorů – privátních galerií. Tato díla vznikla na ulici a do jejího kontextu patří – zatímco některá z nich by se do kamenné galerie dostala jen stěží, na ulici v běžném denním provozu mají 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 vědomí, že umělci i lidé jsou organickou součástí městského veřejného prostoru. Pod výtvarnými projevy street art se skrývá velmi široká škála zásahů – od děl, 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 soudobé urbanitě. *„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 generuje a řídí se svými vlastními hodnotami, normami, a idejemi v rámci své 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 je určitou rivalitou mezi skupinami, vzniká tak komunita uvnitř různých komunit (JAKŠ 2008, s. 6).

*Artwall* – neboli projekt „Galerie na zdi“ – galerie pod širým nebem, jež může být charakterizována jako site specific art, byla v čase 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 rámu různé textové odkazy, přičemž počítal s větší aktivitou diváků (čtení vyžaduje soustředění), Martin Zet zde vyzdvihl osobnost sochaře Otakara Švece, který byl pro většinu národa pouze autorem pomníku J. V. Stalina (vytvořil i velmi zdařilou sochu Motocyklisty – r. 1924). Do kamenných rámu, které byly původně přirozenou součástí

rozlehlého soklu k pomníku Stalina, instaloval šestici sochařských portrétů osobností českého umění z tvorby Otakara Švece. Činnost Galerie Artwall kontinuálně pokračuje s krátkou vynucenou přestávkou.

*Guerilla art (communication)* – fenomén hnutí Guerilla vznikl v Jižní Americe v 60. a 70. letech a představoval určité skupiny odbojářů, kteří bojovali v partyzánské válce proti společensko-politickým poměrům v zemi. V současných městech a v kulturním kontextu se metaforicky 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 je možno spatřit různě barevnými textiliemi (bavlnkami) opletené stromy, lampy či výdechy a větráky metra. Jako příklad guerilla art je možné uvést tvorbu umělce vystupujícího 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“ symbol 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 50 m. 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 z kompetentních všiml, ani veřejnost tuto intervenci spíše nereflektovala – vnímala ji jako naprosto běžnou součást veřejného prostoru.

*Performance* – různé živé zásahy ve veřejném prostoru, veřejnost je stimulována určitými obsahy a situacemi, jež vytvářejí jednotliví umělci. Je to jakási alternativa, která 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 například k tomu, kdo v celoročním provozu 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 mimopražský a zahraniční 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 uvedme aktuálně provozovaný projekt „Kultura na hraně“ – Akupunkturální léčba městských hranic, jež se konal poprvé 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 – kontinuita-spolupráce.

## 7. Veřejná plastika ve správě Galerie hlavního města Prahy

Veřejný prostor je místem, které vždy někomu patří, povětšinou státu, obci nebo instituci, a o jeho podobě tak následně nerozhoduje jedinec, ale menší nebo větší skupina – rada, obec nebo obecně celá společnost. Veřejný prostor je tedy vždy prostorem kompromisu 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 nevyovídá proto jen o stavu sochařství, ale povětšinou reflektuje stav celé společnosti.

Galerie hlavního města Prahy, založená v roce 1963 jako místo pro správu českého umění od 19. století dodneška a zároveň odpovědná za správu a péči o pražské památníky, sochy a kašny, patří od druhé poloviny 80. let minulého století k nejrenomovanějším, nejproduktivnějším a nejrespektovanějším sbírkovým institucím v České republice – plní jak funkci muzea metropole Prahy, tak i funkci prezentace různých kulturních projektů. Současnou tvář a stav galerie hl. m. Prahy můžeme definovat jako přechodné stadium muzejního organismu, jenž 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. V současné době má ve své správě cca dvě stovky veřejně osazených plastik a stejný počet artefaktů je deponován 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. Galerie hlavního města Prahy má ve své správě pouze část veřejných plastik na území města, jiné plastiky mají jiné správce, včetně jednotlivých městských částí.

Soubor veřejné plastiky ve správě Galerie hlavního města Prahy prezentuje v celé šíři vývoj sochařské dekorace veřejného prostoru v Praze. Významná část konvolutu plastik patří Karlovu mostu (Národní kulturní památka) s jeho souborem vrcholně barokních sochařských dekorací (sochy a sousoší světců). Součástí spravovaných děl jsou např. významná díla veřejných prostorů, jako třeba zahradní vázy a plastiky s mytologickou tematikou Matyáše Bernarda Brauna pro Vrtbovskou zahradu a soubor plastik a váz v zahradě zámku Troja. Sochařská výzdoba Karlova mostu musela v čase velmi často čelit útokům vandalů, proto Galerie již v roce 2011

začala jednat spolu s Magistrátem o instalaci kamerového systému, který je zde již v současné době umístěn a plní svoji bezpečnostní funkci.

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 současnosti je již restaurování pomníku úspěšně dokončeno. 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 však musely být přerušeny a byly pouze prozkoumány podzemní základy pomníku, jež byly překvapivě v celkem dobrém stavu, poté bylo započato jeho komplexní restaurování v roce 2013, které v současnosti ještě pokračuje

Kolekci 20. století reprezentuje kromě dobových pomníků a děl, jež byly tvořeny na společenskou zakázku, také řada sochařských či plastických dekorací patřících do nově budovaných urbanistických celků města – kvalitní realizace současných umělců, které pokračují i ve 21. století. Do prostoru Prahy začínají vstupovat i zahraniční autoři

Galerie hl. m. Prahy je muzejní instituce s velkým kulturním potenciálem, jež rok od roku významně roste – do prostorového a expozičního zázemí galerie patří Dům U Kamenného zvonu, Dům U Zlatého prstenu, výstavní sály Městské knihovny, Trojský zámek, jemuž se z hlediska budování vztahu instituce a komunikace s veřejností dostalo menší pozornosti, o něco více Bílkově vile a Slovanské epopěji. V letošním roce 2014 zpřístupnila Galerie pro veřejnost prostory Colloredo-Mansfeldského paláce – myšlenka využití paláce a jeho zpřístupnění jako kulturního centra odpovídá mimo jiné i poslání galerie, kterým je péče o nemovité památky a veřejnou plastiku hl. m. Prahy. Galerie má dále možnost využít některých prostor paláce pro výstavy současného umění, posílit komunikaci s veřejností prostřednictvím edukačních aktivit, a tak zdůraznit svoji nezastupitelnou úlohu v oblasti péče o veřejnou plastiku. Koncepčně se jedná 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 možnost rozšíření a stabilizace jejích výstavních prostor a tím i vyřešení jejího zázemí. Důležitým 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.

Veřejná socha vždy byla, je, a je předpoklad, že vždy bude zažitou estetickou součástí městského veřejného prostoru, Galerie hlavního města Prahy 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 nedostatky a poškození (odpadávání jednotlivých fragmentů, rozpad struktury díla, napadení biologického původu apod.).

Významným přínosem pro oblast české výtvarné kultury byl vstup České republiky do Evropské unie, která chápe kulturu jako jednu ze stěžejních oblastí svého zájmu a zároveň jako svébytný národní prvek, 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 zahraničními subjekty. Hlavní město Praha uspořádalo v roce 2003 zcela otevřenou diskusi o problematice financování v různých uměleckých oblastech. Tato diskuse měla za úkol vyvolat dialog kulturní veřejnosti ke zcela aktuálním otázkám. Jako nejpodstatnější z hlediska dlouhodobého vývoje kulturní oblasti společenského života byl definován požadavek respektování obecných východisek a tezí kulturní politiky hlavního města Prahy. Rovněž nemá být opomenuto lepší využití potenciálu kulturních zdrojů a zároveň vytváření nových. Při vzniku těchto kulturních hodnot nesmí být opomíjeny demokratické principy, musí být vytvořena zcela nová flexibilní kulturní politika hlavního města Praha a v návaznosti přizpůsobena dotační strategie 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.

## 8. Výběr současných autorů věnujících se veřejné plastice

Klíčem výběru některých jmen soudobých umělců pracujících v oboru veřejné plastiky ve veřejném městském prostoru je úroveň jejich výtvarného projevu v širším významovém kontextu tvorby, jež si zaslouží přívlastek kvalitní.

Kurt Gebauer – stál u vzniku mnoha uměleckých realizací jak v době minulé, tak i v té současné. Připomeňme 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 mimopražský projekt „Minikrajina“ (1980–1985) neboli dětské hřiště v Ostravě na ploše 1,5 hektaru, které je možno zařadit do sféry enviromentálních počínů, kdy se hřiště před očima dětí pozitivně vyvíjí a roste – tedy živé prostředí se sociální tematikou. Umělec si i v dnešní době zachovává naprosto jedinečný a osobitý přístup ve své tvorbě, jeho nadhled, humor a nadsázka se odrážejí v jeho díle neustále, nebyl poplatný minulým režimům 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 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, který získal roku 1995 cenu Jindřicha Chalupického. Rané sochařské dílo 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), stěžejním tématem 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 tedy 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, absurditu a nelaskavý humor. V 60. letech se věnoval stylizovaným keramickým figurám zvířat, na keramickém symposiu roku 1971 vytvořil rozsáhlou asambláž z majolikových prvků s názvem Velká fontána. Poté následovaly kovové či svařované figurální plastiky, jeho sochy často vznikaly jako asambláže drátů, trubek či nalezených předmětů z kovu, jež často obarvoval červeným lakem ke zvýraznění dojmu plasticity. *„Spojením drátů, umělé pryskyřice obinadel a textilu vznikl provokativní figurální koncept, který byl podobně jako u kresleného humoru morbidní i politováníhodný zároveň. Zvláštní dilema mezi robotickou a organickou výbavou těchto bytostí vzbuzuje víc soucit než hrůzu* (JUŘÍKOVÁ 2012, s. 10). 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 po smrti Karla Nepraše (2002) jeho dcera Karolína Neprašová (držitelka autorských práv). Socha byla slavnostně odhalena 5. října roku 2005 a stojí uprostřed Prokopova náměstí na Žižkově.

Olbram Zoubek – absolvoval kamenosochařskou praxi u sochaře Otakara Velínského 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, který po její smrti zůstal 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, které měly komplexně shrnout autorovu dosavadní tvorbu v této oblasti. Výstava byla přijata s rozpaky, protože obsahovala bez výběru i sochařovu pozdní tvorbu. Přesvědčivě však vyzněla výstava „O. Zoubek neznámý“ v Muzeu Kampa v tomto roce. Nejznámějším dílem v Praze je pomník obětem komunismu na Petříně a posmrtná maska Jana Palacha, jež je organicky zakomponována 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 zálibu 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 i 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 polychromovanou sochu ve tvaru rozevláté vlajky spolu s nápisem „Postůj v úctě před památkou obětí a vítězů“. Pomník byl odhalen 25. 5. 2006. Toto dílo není odbornou veřejností považováno za příliš zdařilé. *„Pomník se nemusí fyzicky podobat minulostní události, jak o to usiluje realismus, ale*

*měl by – aby byl divákem přijat jako hodnotný – vystihovat podstatné rysy připomínané události. Je-li pomník divákem shledán jako dezinterpretace, bude i dílo vnímáno jako špatné. Zkrátka role historické „pravdy“ je v žánru pomníku důležitá“* (BORECKÝ 2014, s. 2). Podstatné je zde zmínit, že Preclíkův návrh na výtvarné ztvárnění pomníku 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 a k realizaci nedošlo.

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 Chalupického 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 nejnámějších uměleckých děl můžeme jmenovat například laminátovou groteskní plastiku sv. Václava (1999) v pasáži Lucerna (prostor má zadarmo od majitelky k pronájmu do té doby, dokud 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 roce 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 je možno též plastiku s názvem „Viselec“ či „Zavěšený muž“ (1997), která symbolizuje postavu Sigmunda Freuda a visí za jednu ruku na střeše domu 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 prvé řadě pražského rodáka Franze Kafku. Kunsthistorik Petr Wittlich plastiku charakterizoval jako poslední novodobý jezdecký pomník, dílo důstojně navazuje na českou tradici figurálních pomníků a představuje kvalitní sochařskou tvorbu spolu s vhodnou asimilací 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 abstraktní kompozice v roce 2003 s názvem „Point“ jen dokreslují jeho pojetí veřejného prostoru jako svobody ulice a imaginace. Další výtvarné počiny Divadlo Ponec, sídliště Opatov či Pavlač galerie Trafačky ukazují na jeho náklonnost ke geometrické podstatě Street art 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 (WOHLMUTH 2012, s. 14-15). Celý nevšední koncept této výstavy ještě dotváří fakt, že celá expozice funguje na bázi dálkového ovládní, čili naprosto originální projev. Svou instalací „Memento mori“ – novodobým pomníkem sebevrahům pod Pražským Nuselským mostem – dokázal projevit své stanovisko k sociálně patologickým jevům, jakým je akt sebevraždy. Dobře zvládnutý je i pomník „usmrceným cyklistům“ na křižovatce třídy Dukelských hrdinů a Nábřeží kapitána Jaroše.

Závěrem je možno ještě vzpomenout kulturní projekt z roku 2000, který 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 příslib 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 vnesl do pražského prostředí kosmopolitní prvek. Obecně 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 umístování 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 tato tvorba 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 relativně zvýšeného zájmu a respektu dneška k prostředí, *geniu 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 uskutečnit, patrně z finančních, ale i z politicko-organizačních důvodů.

Výzva světovým sochařům k realizaci jejich děl na území Prahy představovala v roce 2000 v tomto smyslu výjimečný záměr. Pokud šlo o vlastní realizaci, nebylo s ohlednutím nezbytné, aby dílo byla aktuálně vytvořeno. Důležitým pro budoucnost bylo, 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. 2007 pod gescí Gallery Art Factory v čele s kurátorkou Olgou Dvořákovou. Důležitá zde byla relativně 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 a 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 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. Cíli 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 hybridním projektem roku minulého i tohoto 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 (čeští i zahraniční) zde prezentují své umění – byli tak vyzváni pracovat se specifickým prostorem galerie a její výlohy. V roce 2013 se zde uskutečnilo celkem 12 autorských výstav mladých umělců či studentů. 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.

## 9. Pomník Jana Palacha

Stěžejním, velmi důležitým a veřejností sledovaným úkolem bude pro Prahu v příštích letech 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 Palachovy památky město instalovalo v minulosti ve veřejném prostoru pouze pamětní desky. Státy, jako je například Itálie či Anglie, v realizaci pomníku Jana Palacha již Prahu v čase předstihly.

Historie vzniku pomníku se datuje rokem 1991, kdy John Hejduk, významný světový autor, věnoval v souvislosti se svou pražskou výstavou Václavu Havlovi, Praze a České republice dvě dřevěné makety „věží“, které město umístilo v exteriéru zahrady na Pražském hradě. Makety však chátraly působením povětrnostních podmínek a nakonec byly zcela zničeny. John Hejduk v té souvislosti ve své závěti (zemřel v roce 2000) věnoval veškerou dokumentaci k realizaci sousoší Jana Palacha Praze. Licenční smlouva na vytvoření pomníku, která je zatím ve fázi přípravy, má být v budoucnosti signována představiteli Magistrátu hlavního města Prahy (nabyvatel) a zástupcem The Estate of John Hejduk (poskytovatel). Návrh licenční smlouvy uděluje Praze nevýhradní souhlas (licenci) k užití díla Johna Hejduka. Město Praha je vázáno pravidly danými smlouvou, pravidly, která musí respektovat, jsou tedy zhotovení trojrozměrné externí plastiky a její realizace a osazení. Stěžejní je také povinnost Prahy zadat zhotovení díla určité vybrané konkrétní 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 a nepominutelnou osobou je profesor Jim Williamson, jenž je pověřen rodinou a samotným Johnem Hejdukem jako autorský dozor při dopracování dokumentace a samotné realizaci. Profesor Williamson několikrát navštívil Prahu, aby prodiskutoval možná řešení realizace pomníku. Podstatným datem pro realizaci sousoší Jana Palacha je 18. 1. 2012, kdy byl úspěšně schválen záměr instalace pomníku, stěžejními aktéry zde byli Výbor pro kulturu, památkovou péči, výstavnictví, cestovní ruch a zahraniční vztahy Zastupitelstva hlavního města Prahy, 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“ dle Zákona o veřejných zakázkách v podmínkách hlavního města Prahy, měla by však spíše patřit do kategorie soutěže, jejíž institut není v současnosti příliš využíván.

Formálně je pomník tvořen dvěma 7,5 m vysokými plastikami (domy) s názvy „Dům sebevraha“ a „Dům matky sebevraha“. Vyrobeny mají být kontrastně z matované nerezové oceli (otryskané skleněnými perlami a stabilizované) a cortenu (speciálně upravené tmavé oceli). 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 (objektu) matky bude umožněn přístup třikrát do roka, neboť je koncipována jako pochozí, 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 řeky. Použitým materiálem bude litina a deska bude nést dvojjazyčný nápis s básní „Palachův pohřeb“ od D. Shapira – tato báseň se také 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 (památníkem 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“, který se nachází v horní části Václavského náměstí před budovou Národního muzea. Jeho 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.

## 10. Závěr

Cílem této práce je snaha o ozřejnění a zhodnocení sociokulturního fenoménu, kterým je téma veřejné plastiky a jeho uchopení v širším významovém kontextu. Současně pak hledání hodnotových východisek situace veřejné plastiky v intravilánu současné Prahy. Naznačuje systémové kroky po možném oživení a posílení oslabených sociokulturních vazeb a navázání opětovného dialogu obyvatel města s veřejným prostorem v relacích občanské společnosti. Cílem práce je rovněž snaha o relevantní interpretaci pojmu městský veřejný prostor a jeho projekci v sociální a kulturní oblasti života v městském prostředí, spolu s potřebou sociálního a kulturního konsensu, prostřednictvím syntézy tradice a inovace v současné veřejné realitě města.

Práce rovněž poukazuje na potřebu přenosu kvalitních kulturních vzorců srozumitelných i laické veřejnosti a tedy potřebu určité společenské osvěty s posílením vzájemné koexistence a přirozené symbiózy umělecké a sociální sféry (umění pro život). Město se musí stát trvale udržitelným prostředím pro své obyvatele i návštěvníky a umění by mělo kvalitně posilovat svou přítomnost a kontinuitu ve veřejném prostoru.

Výsledek práce poukazuje na potřebu uchování a rozvoje veřejného umění – veřejné plastiky – jako podstatného sociálního fenoménu v interiéru města, přičemž akcentuje nezbytnost svěření péče i plánování do rukou erudovaných odborníků a specialistů. Městu se poté vrátí atribut „imago mundi“ (městskost a lidskost), pro který je město především vlídným domovem a útočištěm pro své obyvatele - poté se tak opět navrátí lidem včetně kvalitního umění ve veřejném prostoru. Práce zhodnocuje v historické kapitole postupný vývoj fondu veřejné plastiky v Praze, kde se výrazně projevila především etapa baroka a pak období od 2. poloviny 19. století v souvislosti s narůstajícím národním sebevědomím ve formě pomníků významných osobností. Následně pak 20. století již hledalo jiná témata a zejména situace od konce 40. do 80. let byla silně podmíněná ideologickými aspekty a omezujícím kritériem „socialistického realismu“, byť přinesla relativně větší možnosti pro sochaře v rámci nově vznikajících urbanistických celků nové zástavby města. Naopak období od 90. let 20. století do současnosti je poznamenáno rozpadem starších systémů a

hledáním nových, kdy město a jeho správa cítí potřebu nových uměleckých vkladů do veřejného prostoru, ale zatím spíše hledá cesty a formy pro nová řešení, limitovaná především stávajícími zákonnými možnostmi, nedostatkem zkušeností s formou soutěží, omezenými finančními prostředky, ale i třeba nedostatkem soukromých a společenských fundátorů a špatným dialogem s nimi.

Veřejný prostor musí být vždy prostorem dialogu a kompromisu, veřejné území města nepatří jen jedné osobě, ale je vždy dočasně svěřeno nějaké obci, instituci, soukromému majiteli, městské části, městu - podoba veřejné plastiky a její následná instalace musí být tedy jakýmsi průsečíkem názorů všech zainteresovaných stran. Veřejná plastika jako statické médium bude vždy podléhat vlivu okolního dynamického prostoru. V současném městě je tak velmi podstatné hledání nových vhodných volných exteriérů (spolu s novými komunikačními uzly) pro instalaci veřejné plastiky, při vědomí, že je v mnoha případech již dostatečně saturováno nejrůznějšími symboly a zahlceno reklamním mobiliářem a mediálními komponenty. Veřejná plastika a její pozice v prostoru města tak vždy zřetelně vypovídá nejen o stavu sochařství a umělecké tvorby určité epochy, ale o stavu společnosti jako celku.



## 11. Seznam použité literatury a zdrojů

### 11.1 Knihy

BALADRÁN, Z. (ed.): *Atlas transformace*. 1. vydání. Tranzit, Praha 2009. ISBN 978-80-87259-03-0.

BOŘECKÝ, J. (ed.): *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 Pavlíčková, K. (ed.), *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.

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

CÍLEK, V.: *Prohlédni si tu zemi*. 1. vydání. Nakladatelství Dokořán, Praha 2012. ISBN 978-80-7363-419-3.

COHEN, A. P.: Monument. In Baladrán, Z. (ed.), *Atlas transformace*. 1. vydání. Tranzit, Praha 2009. ISBN 978-80-87259-03-0.

CZUMALO, V.: O veřejném prostoru. In Pavlíčková, K. (ed.), *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*. dříve Sorosovo / Centrum pro současné umění Praha, Praha 1997.

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

ČUCHROV, K.: Socialistická minulost. In Baladrán, Z. (ed.), *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. (ed.), *Atlas transformace*. 1. vydání. Transit, Praha 2009. ISBN 978-80-87259-03-0.

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.

GRYGAR, M.: *Trvání a proměny (Dvanáct kapitol o umění a dějinách)*. 1. vydání. Nakladatelství Torst, Praha 2006. ISBN 80-7215-272-6.

GUYAU, J. M.: *Umění z hlediska sociologického*. 1. vydání. Nakladatelství Orbis, Praha 1925.

HAVRÁNEK, J. (ed.) : *Dějiny Prahy/ 1 a 2. svazek*. 1. vydání. Paseka. Praha Litomyšl 1998. ISBN 80-7185-144-2.

HLADÍK, T.: Sochařská výzdoba. In Šefců, O. (ed.), *Karlův most*. Ottovo Nakladatelství, Praha 2007. ISBN 978-80-7360-651-0.

HLAVÁČEK, L.: *Řeč tvarů* (Umění vnímat umění). 1. vydání. Horizont, Praha 1984.

HLAVÁČEK, L.: Veřejné umění. In Pavlíčková, K. (ed.), *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*. dříve Sorosovo / Centrum pro současné umění Praha, Praha 1997.

HOJDA, Z., POKORNÝ, J.: *Pomníky a Zapomníky*. 2. vydání. Paseka, Praha - Litomyšl 1997. ISBN 80-7185-093-4.

HONZÍK, K.: *Úvod do studia psychických funkcí v architektuře*. 2. vydání. Knihovna Architektury, Praha 1944.

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. Nakladatelství 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. (ed.), *Atlas transformace*. 1. vydání. Tranzit, Praha 2009. ISBN 978-80-87259-03-0.

JAKŠ, F. (ed.): *Pouliční umění/Teorie na ulici*. 1. vydání. o.s. Interaktiv.cz, Praha 2008. ISBN 978-80-903904-4-7.

JANOUSEK, J. (ed.): *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 Pavlíčková, K. (ed.), *Umělecké dílo ve veřejném prostoru města. Dříve Sorosovo / Centrum pro současné umění-Praha*, Praha 1997.

KRIS, E., 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. (ed.): *Street art*. 1. vydání. Arbor vitae, Praha 2007. ISBN 978-80-86300-99-3.

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

MATĚJŮ, M.: K pojetí „veřejného“ a „veřejnosti“. In Pavlíčková, K. (ed.), *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*. dříve Sorosovo / Ccentrum pro současné 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.

MUSIL, J.: *Sociologie soudobého města*. 1. vydání. Nakladatelství 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.

OBERSTEIN, I.: *Život na sídlišti*. In Jirkalová, K. (ed.), *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 Pavlíčková, K. (ed.), *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*. dříve Sorosovo / Centrum pro současné 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.

PAULÍČEK, M.: *Nikdo se neodvážil říci, že je to nudné - Sociologie vysokého a nízkého umění*. 1. vydání. Sociologické nakladatelství Slon, Praha 2012. ISBN 978-80-7419-097-1.

PACÁKOVÁ – HOŠŤÁLKOVÁ, B. (ed.): *Pražské zahrady a parky*. 1. vydání. 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.
- PETŘÍČEK, M.: *Úvod do (současné) filozofie*. 4. upravené vydání. Herrmann a synové, Praha 1997.
- PETŘÍČEK, M.: Transformace. In Baladrán, Z. (ed.), *Atlas transformace*. 1. vydání. Tranzit, Praha 2009. ISBN 978-80-87259-03-0.
- POCHE, E.: *Matyáš Bernard Braun*. 1. vydání. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1965.
- POCHE, E. (ed.): *Praha národního probuzení*. 1. vydání. Panorama, Praha 1980.
- POSPISZYL, T.: Obrazoborectví. In Baladrán, Z. (ed.), *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. Nakladatelství Svoboda, Praha 1966.
- RAMIREZ, E. L.: Pomník. In Baladrán, Z. (ed.), *Atlas transformace*. 1. vydání. Tranzit, Praha 2009. ISBN 978-80-87259-03-0.
- SEIFERTOVÁ, H.: Socha a město v Liberecké galerii. In Pavlíčková, K. (ed.), *Umělecké dílo ve veřejném prostoru. dříve Sorosovo / Centrum pro současné umění Praha, Praha 1997*.
- SNODGRASS, S. A.: Dynamika veřejného a soukromého v Chicagu. In Pavlíčková, K. (ed.), *Umělecké dílo ve veřejném prostoru. dříve Sorosovo / Centrum pro současné umění Praha, Praha 1997*.
- ŠETLÍK, J.: Kubismus v českém umění a architektuře. In Lukeš, Z. (ed.): *Český architektonický kubismus*. Galerie Jaroslava Fragnera a Dan Merta, Praha 2006.

ŠINDELÁŘ, D.: *Smysl věcí – Kapitoly z estetiky užitého umění a průmyslového výtvarnictví*. 1. vydání. Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1963.

ŠINDELÁŘ, D.: *Kráska v nás a kolem nás*. 1. vydání. Albatros, Praha 1981.

ŠVÁCHA, R.: *Od moderny k funkcionalismu*. 2. vydání. Victoria Publishing, a.s., Praha 1995. ISBN 80-85605-84-8.

UHER, V. (ed.): *Dialog tvarů. Architektura barokní Prahy*. Praha 1974.

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

ZAHRÁDKA, P.: *Vysoké versus populární umění*. 1. vydání. Nakladatelství Periplum, Olomouc 2009. ISBN 978-80-86624-48-8.

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

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

ASSMANN, J. M. (ed.): *Život v barokní Praze 1620 – 1784*. 1. vydání. Archiv hlavního města Prahy, Praha 2001. ISBN 80-86197-25-5.

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

BLAŽÍČEK, J. (ed.): *Barok v Čechách*. Obelisk, Praha 1973.

BOŘECKÝ, F.: Paměť a pomník. In *Art+antiques*. 2014, č. 2. ISSN 1213-8398.

BREGANT, M. (ed.): *Kubistická Praha*. 2. opravené vydání. Středoevropská galerie a nakladatelství, Praha 2004. ISBN 80-902258-2-9.

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

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

HORYNA, M. (ed.): *Kupka Nepraš /setkání v architektuře*. Galerie Jaroslava Fragnera. Praha 2004. ISBN 80-239-3643-3.

HLAVÁČEK, L. (ed.): *Sorosovo Centrum současného umění*. Nadace pro současné umění, Praha 2000.

HNOJIL, A. (ed.): *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.

JUŘÍKOVÁ, M.: Vesele vážný. In *Art +antiques*. 2012, č. 7+8. ISSN 1213-8398

KAROUS, P. (ed.): *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).

KOMÁREK, S. (ed.): *Otisky Komunistu*. Mitte Studio, Praha 2008. ISBN 978-80-254-3586-1.

LOMOVÁ, J.: Lev na Klárově. In *Art +antiques*. 2014, č. 7-8. ISSN 1213-8398.

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

POTŮČKOVÁ, A.: Před sklizní. In *Ateliér*. 2007, č. 20. ISSN 1210-5236.

STÁTNÍKOVÁ, P.: Poslední věci člověka. In Assmann, J. N. (ed.): *Život v barokní Praze 1620 – 1784*. 1. vydání. Archiv hlavního města Prahy, Praha 2001. ISBN 80-86197-25-5.

TICHÁ, J.: Úvodní slovo. In *Zlatý řez32/ Urbanismus, Architektura města*. 2010. 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.

WOHLMUTH, R.: Ne/zakázané uvolnění. In *Art+antiques*. 2012, č. 3. ISSN 1213-8398.

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

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

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

### 11.3 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>

On-line: <http://www.ghmp.cz/online-sbirky/detail/8083>

On-line: [http://kultura.praha.eu/public/21/96/bf/1198318\\_175607\\_Koncepce\\_KP\\_HMP.pdf](http://kultura.praha.eu/public/21/96/bf/1198318_175607_Koncepce_KP_HMP.pdf)

On-line: <http://intra.praha.eu/portal/dt?action=content&provider=JSPT+ab+Container>

On-line: <http://www.kczahrada.cz/event/street-for-art-2011-zona-ideal>

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



On-line: <http://www.vasevec.cz/blogy/aleje Jsou neoddělitelnou součástí krajiny>

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

On-line: [http://www.lidovky.cz/valecni\\_letci\\_maji\\_v\\_praze\\_pomnik](http://www.lidovky.cz/valecni_letci_maji_v_praze_pomnik)

On-line: [http://www.denik.cz/praha/pomnik\\_puskina\\_politikum\\_vadi\\_peniza](http://www.denik.cz/praha/pomnik_puskina_politikum_vadi_peniza)

On-line: [http://www.kauza5.cz/Radnice/Socha\\_Tarase\\_Sevcenka.html](http://www.kauza5.cz/Radnice/Socha_Tarase_Sevcenka.html)

On-line:

[http://www.metro.cz/slavny\\_prumyslnik\\_emil\\_kolben\\_bude\\_mit\\_pamatnik\\_hned\\_vedle\\_sve\\_ulice](http://www.metro.cz/slavny_prumyslnik_emil_kolben_bude_mit_pamatnik_hned_vedle_sve_ulice)

## Fotografická příloha

### Fotografické zdroje

Fotografie „Brunčvíka“ **Zdroj:** on-line

([http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c8/Charles Bridge Brunčvík](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c8/Charles_Bridge_Brunčvík))

Fotografie sv. Jiří s drakem **Zdroj:** on-line

([http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1f/Hradcany St George 267](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1f/Hradcany_St_George_267))

### 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. (ed): *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.: *Český architektonický kubismus*. Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 2006.

*Legiobanka* (autor Josef Gočár). **Zdroj:** BOŘECKÝ, J. (ed.): *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:** Pavlíčková, K. (ed.): Umělecké dílo ve veřejném prostoru. 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 sovovy 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>)

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%C4%8Cern))

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:** odbor Archiv hlavního města Prahy