

Umělecká výzdoba sídlišť v Československu 60. – 80. let

Pavel KAROUS

ANOTACE: Nedílnou součástí výstavby sídlištních celků od 60. do 80. let minulého století byla umělecká výzdoba veřejného prostoru. V Československu šlo nejen o poměrně štedře financovanou složku projektu, ale také o příležitost pro celou řadu kvalitních dobových umělců. Soubor těchto děl dnes proto tvoří nejen nezaměnitelnou výpověď o dobovém estetickém vkusu, ale zčásti také skutečně hodnotnou součást tuzemské výtvarné tvorby druhé poloviny 20. století, která by měla být zahrnuta do památkové ochrany, ať už v rámci širších urbanistických celků, nebo jednotlivých artefaktů. Tato otázka je o to naléhavější, že vzhledem k malé obeznanosti s těmito díly i k ideologickým konotacím, které se k nim (často neprávem) vážou, se jejich množství povážlivě zmenšuje. Příspěvek se proto zaměřuje na základní přehled vývoje a charakteristiku sídlištní umělecké tvorby v kontextu domácího i zahraničního umění.



1

Osazování uměleckých děl ve veřejném prostoru – porovnání přístupů v Evropě druhé poloviny 20. století

Osazovat umění ve veřejném prostoru měst je významnou kulturní tradicí už od antických civilizací, neboť reflektuje estetické, urbanistické, politické, sociální a reprezentativní potřeby a cítění obyvatel měst. Konkrétní úloha tohoto umění se ale mění podle přístupů jednotlivých autorů i zadavatelů, většinou mocenské reprezentace, a tedy i podle politické situace doby. V každém období nicméně oficiální umění ve veřejném prostoru podobně jako monumentální architektura reflektuje politickou a společenskou situaci. Stejně tak můžeme říct slovy Ludvíka Hlaváčka, teoretika výtvarné kultury, že „Každé umění je politické v tom smyslu, že otevírá perspektivu sociálních vztahů“.¹

Výtvarné realizace na panelových sídlištních v Československu jsou výsledkem složitého vývoje podoby a funkce výtvarného umění v architektuře² v druhé polovině 20. století, či jak se dnes častěji používá, výtvarného umění ve veřejném prostoru.³ Dynamický vývojový proces probíhal za studené války na obou stranách tehdy rozděleného světa, přičemž jeho teoretické předpoklady, kulturní zvyklosti, systémové přístupy, administrativní rámce a samotné fyzické výsledky se překvapivě překrývaly. Vývoj tohoto fenoménu totiž úzce souvisel s masivním nástupem modernistických ideálů a vývojem moderny po 2. světové válce stejně tak na Západě jako na Východě.

V souvislosti s ústupem tradičních sponzorů umění, jako byla do 19. století církve a feudální systém či ve 20. století soukromý mecenáš – národní kapitalista –, postupně nahrazoval

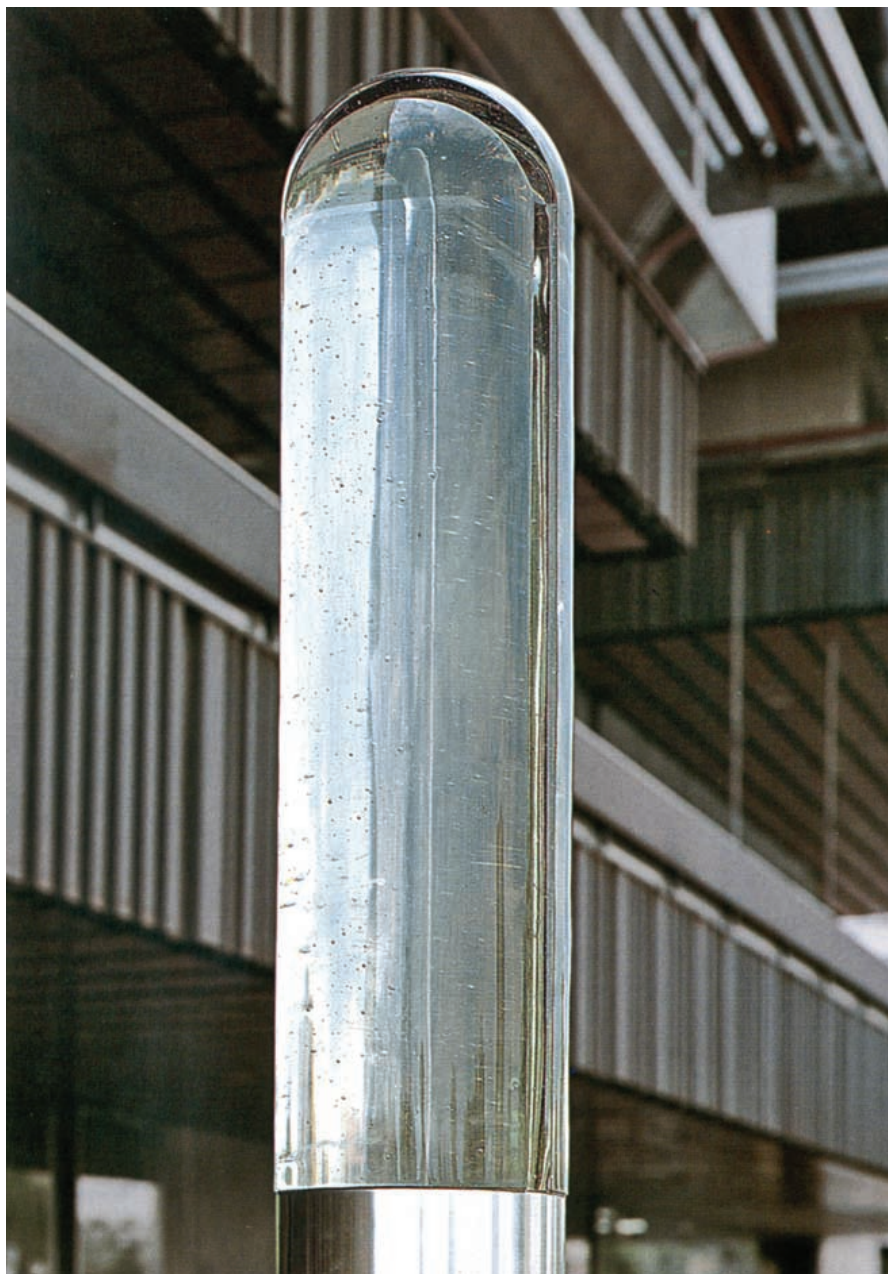
Obr. 1. Chicago (USA), Cloud gate, nerezová ocel, 2005, Anish Kapoor. (Převzato z: <http://richardtullochwriter.com/2012/05/04/cloud-gate-anish-kapoor-chicago/>)

■ Poznámky

1 HLAVÁČEK, Ludvík. Politické umění. [online]. Dostupné z <http://artlist.cz/index.php?id=163> [cit. 15. května 2015].

2 Před rokem 1989 se v ČSSR pro označení výtvarného umění v architektuře používalo také slovní spojení „monumentální umění“, srov. DVORSKÁ, Pavla. *Současná monumentální tvorba*. Praha : Odeon, 1978. Bez ISBN.

3 Srov. KAROUS, Pavel; JANKOVIČOVÁ Sabina (eds.). *Veřejné umění a volavky: atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968–1989) = Aliens and herons : a guide to fine art in the public space in the era of normalisation in Czechoslovakia (1968–1989)*. Řevnice : Arbor vitae, 2013. ISBN 978-80-7467-039-8.



2

Obr. 2. Praha-Pankrác (MČ Praha 4), sídliště Pankrác, Dům bytové kultury, Stěla, tavené sklo, 1982 (dnes odstraněno), Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová. (Foto: Pavel Karous, 2009)

jejich funkce stát. Vedení většiny evropských států (a severoamerických měst) po 2. světové válce institucionalizovalo materiální podporu výtvarného umění ve veřejném prostoru. Tento krok vycházel z idealistické koncepce modernismu, který chtěl opustit předchozí praxi zacílenou na elitu a otevřít umění novému publiku.⁴ Uměleckému objektu ve veřejném prostoru přisuzovala moderna mimořádný význam, který má výchovný vliv na velkou skupinu lidí bez rozdílu jejich třídního zařazení. Dává totiž šanci seznámit s aktuálním pojetím výtvarné

tvorby – a s ním spojenými idejemi – nejširší veřejnost, která nemá ve zvyku navštěvovat kamenné galerie a výstavní síně.

Francie – 1% artistique

Jako první k systémovému řešení osazování výtvarného díla ve veřejném prostoru přistoupila Francie, když navázala na evropskou kulturní tradici a nahradila ji státní kulturní politikou nazvanou „1% artistique“.⁵ Systém „1 % na umění“ byl ve Francii prosazen díky aktivitě sochaře René Ichého,⁶ který státní předpis navrhoval již od roku 1936. Prosazen byl nakonec až v roce 1951 díky poválečné změně garnitury, která si uvědomila sociální a kulturní potenciál navrhovaného zákona. Zákon „1% artistique“ se týká nových veřejných staveb. Od výše odhadované ceny veřejných staveb (bez daní,

úprav pozemku a vnitřního vybavení) se vypočítává jedno procento z rozpočtu na výtvarné řešení až do výše 2 milionů eur. V případě, že jde o částku do 30 000 eur, stavebník (stát nebo lokální instituce) může koupit hotové dílo žijícího umělce, nebo mu přiknout přímou zakázku. Jinak jsou umělec a dílo k realizaci vybírání v rámci veřejné soutěže uměleckou porotou – comité artistique – složenou z architekta, budoucího uživatele budovy, ředitele Oblastní správy kulturních záležitostí (DRAC), který reprezentuje ministerstvo kultury a je zodpovědný za kulturní politiku v dotyčném regionu, regionálního prefekta (ředitel vzdělávání v případě stavby školy), prefekta odboru výstavby zastupujícího město a tří dalších kvalifikovaných osob v oboru vizuálního umění, kteří jsou jmenováni na dobu pěti let.⁷

Protože umělecké dílo bude nedílnou součástí novostavby, musí se na něm podílet architekt budovy. Realizace je pak zajištěna umělcem ve spolupráci s architektem. Údržba díla je na majiteli stavby. Na umělce se vztahuje nepřenositelné autorské právo a má také právo být informován o jakékoli změně v okolí díla nebo o odstranění díla.

Původně byla „1% artistique“ iniciativou ministerstva školství jako součást programu národního vzdělávání. Předpis ministerstva školství ukládal vynaložit 1 % z rozpočtu výstavby každé školní budovy pro integraci současného uměleckého díla do architektury. Na začátku 70. let se tento státní zákon rozšířil na stavby všech ostatních ministerstev a nakonec v 80. letech i na všechny nové stavby vzniklé ve veřejném sektoru. V současné době jsou to buď přímo státní zakázky (ministerstva), nebo zakázky collectivités locales (podle závazků přesunutých ze státu na jednotlivé lokální instituce po decentralizaci). Od založení „1% artistique“ bylo díky této vyhlášce ve Francii zrealizováno na 12 300 monumentálních uměleckých děl. Podobný předpis pak v průběhu 60. let převzaly i ostatní evropské státy v západním i východním politickém okruhu.

■ Poznámky

4 Téma funkce umění v architektuře z pohledu meziválečné moderny a jeho budoucí vývoj rozvíjí například architekt a teoretik Karel Honzík, srov. HONZÍK, Karel. *Tvorba životního slohu*. Praha, 1946. Bez ISBN.

5 Podrobně je systém zpracován například v hesle na francouzské wikipedii: 1 % artistique, https://fr.wikipedia.org/wiki/1_%25_artistique [cit. 20. června 2015].

6 Francouzský sochař René Iché (1897–1954) byl veteránem 1. světové války a autorem z okruhu francouzských surrealistů. Výše uvedené skutečnosti se odrážely i v tematickém zaměření jeho tvorby.

7 Viz např. oficiální stránky ministerstva kultury: <http://www.culture.gouv.fr/culture/dap/dap/unpourcent/?pg=doc> [cit. 20. června 2015].

V Spojených státech amerických se tato praxe neprosadila jako státní zákon. To vychází ze specifík federálního systému USA, kde neexistuje ministerstvo kultury, které by prosadilo zákon na státní úrovni. Iniciativy se proto ujaly některé metropole, které zpracovaly městské vyhlášky v rámci strategie tzv. „Percent for Art“. Jako první přijalo v roce 1959 tuto kulturní politiku město Philadelphia. Také kulturní taktika Chicaga pocházející z roku 1978 se podobá té evropské, jen je omezena na prostor města. Zdejší nařízení ukládá věnovat z výstavby či rekonstrukce veřejných budov a prostranství s rozpočtem nad pět set tisíc dolarů 1,33 % ceny na výtvarné projekty, které jsou vybírány formou veřejných výtvarných soutěží odbornou komisí. Ta je složená z architekta realizované budovy, jejího budoucího uživatele a tří volených profesionálů v oblasti vizuální kultury, většinou kurátorů prestižních městských galerií. Systém se snaží minimalizovat případnou korupci tím, že profesionální členové výběrové komise jsou voleni výtvarnou obcí, nikoliv jmenováni městským úřadem. Každý z komise musí také zveřejnit zdůvodnění jím vybraného díla. Rozhodnutí komise bývá velmi ostře sledováno odbornou veřejností a komentováno v médiích věnujících se výtvarné kultuře, ale i politice města.⁸ Díky této kulturní politice zdědilo město monumentální díla, jejichž autory jsou špičky světového moderního umění Pablo Picasso, Marc Chagall, Alexander Calder, Jean Dubuffet, Joan Miró, Sol LeWitt, Henry Moore, Isamu Noguchi, Richard Serra, Frank Stella, Louise Bourgeois, Anish Kapoor a mnoho dalších. Příklad Spojených států je zajímavý proto, že ani ve zdejších převážně pravicovém diskursu nebylo toto opatření považováno za „příliš levicové“ či za nepřiměřený zásah úřadů do soukromých developerských aktivit.

K „čtyřprocentnímu umění“: 50. léta a „budování socialismu“

I v Československu se v průběhu 60. let postupně zavedl nový systém financování vzniku nových výtvarných děl v rámci státních stavebních investic. Předcházela mu ale složitý domácí vývoj. V 50. letech se u nás po vzoru Sovětského svazu, stejně jako v ostatních státech východního bloku, stal oficiální kulturní doktrínou socialistický realismus.⁹ Program byl ustanoven v SSSR Stalinovým „Dekretem o přestavbě vzdělání a uměleckých organizací“ v roce 1932.¹⁰ Obsahově byl socialistický realismus chápán jako propagandistický nástroj sloužící pracující třídě, pokroku a socialismu prostřednictvím oslav úspěchů socialistického hospodářství a jeho představitelů. Po formální stránce byl tento sloh charakteristický umělým návratem k ideálu klasicismu, romantismu

a realismu 19. století. Nový vládní směr také povrchně vycházel ze stylů ruské avantgardy, jako byl kubismus, futurismus, suprematismus, konstruktivismus a proletkult, od kterých se ale ideově odklonil.¹¹

V Československu se idea socialistického realismu mocensky prosazovala po roce 1945 spolu se silícím politickým a mocenským vlivem Sovětského svazu v našem státě. Jeho nástup částečně také reagoval na vyčerpání avantgardy, především strohého funkcionalismu a konstruktivismu, které nastupující kultura označovala za odlidštěné nebo „neživé“.¹² Hlavním teoretikem socialistického realismu se stal v době budování socialismu architekt Jiří Kroha, který za první republiky přesvědčeně propagoval funkcionalismus.¹³ Ve svých teoretických statích nahradil cíl funkcionalismu „dům-stroj“ za „dům-kukla“, do kterého „vchází lidský červ (živočich) a vychází lidský motýl (kulturní člověk)“.¹⁴ Důraz na propojení kultury, především výtvarného umění, s životním prostředím byl klíčový a vycházel z prohlášení sovětských teoretiků a architektů. Budování monumentálních výtvarných realizací, které byly integrální součástí architektury, vycházelo z teze o vytvoření tzv. Gesamtkunstwerku, tedy stavby totálního uměleckého díla spojením architektury, malby, sochařství, užitého umění a designu v jedno celostní dílo. Tento cíl si teoretici socialistického realismu přivlastnili a začali jej z propagandistických důvodů naplňovat.

Výsledků aplikace socialistického realismu na výzdobu sídlišť v monumentálním měřítku můžeme vzhledem k relativně krátkému období trvání (1948–1958) této oficiálně nařízené tvůrčí metody najít v Československu jen několik. Jedná se například o sídliště Poruba v Ostravě, Havířov nebo Nová Dubnica.¹⁵ Výsledné realizace byly povětšinou krotké dekorativní ornamenty v podobě domovních znamení, nebo se prosadily jako rozsáhlejší, ale neméně dekorativní plastická výzdoba – reliéfy, mozaiky nebo monumentální malby v architektuře občanské vybavenosti sídlišť. O drtivé většině výtvarných realizací z 50. let na sídlištích ani nemůžeme říct, že by byly ve stylu dogmatického stalinského pojetí socialistického realismu, ale spíše předznamenaly nastupující dekorativní bruselský sloh nebo se vracely k art decu. Například o mûrách, řábách, kachnách a volavkách vypískovaných do skla nad vstupem do činžovního domu v socrealistické zástavbě v Ruské a Litevské ulici v Praze ve Vršovicích těžko můžeme říct, že by obsahovaly nějaký socialistický ideál. Realizace byly zpravidla vytvořeny řemeslně velmi kvalitně a nepostrádají onu cílenou lidovou roztomilost. Není proto s podivem, že si získávají obdiv dnešní většinové veřejnosti snáze než avantgardnější výtvarné realizace z 60. let. Radikálnímu abstraktní

mu výtvarnému umění, jak předpokládala stalinská kultura, ani dnešní vizuálně negramotná většinová veřejnost včetně politické reprezentace příliš nerozumí.

Jak se po smrti J. V. Stalina v roce 1953 pozvolna měnila politická situace v Sovětském svazu, uvolňovala se společenská atmosféra i u nás. Už v následujícím roce během II. všesvazového sjezdu sovětských stavbařů a architektů v Kremlu kritizoval nový generální tajemník Komunistické strany Sovětského svazu Nikita Sergejevič Chruščov výsledky přezdobení a nákladného socialistického realismu v architektuře a vyslovil požadavek na zprůmyslnění výstavby a typizaci.¹⁶ Po „revolučním“

■ Poznámky

8 Informace lze získat na oficiálních stránkách města: http://www.cityofchicago.org/city/en/depts/dca/auto_generated/public_art_program_publandreports/new_art_on_pink_line.html [cit. 20. června 2015].

9 23. května 1932 poprvé použil termín „socialistický realismus“ časopis *Litěraturnaja gazeta* (Literární noviny).

10 SCHMIDT, Hans-Jürgen; SCHRAMM, Godehard (eds.). *Sozialistische Realismus – konzeptionen. Dokumente zum I. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974. ISBN 3518007017.

11 O komplikovaném vztahu ruské meziválečné avantgardy a socialistického realismu více viz: GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin: rozpolcená kultura v Sovětském svazu; Komunistické postskriptum*. Praha : Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2010. ISBN 978-80-87108-17-8. Z dobové reflexe viz např. MRKVIČKA, Otakar (ed.). *Střetnutí: sovětské malířství a současné umění*. Praha : Vladimír Žikeš, 1947 (= Žikešův špalíček umění). Bez ISBN.

12 PEPERNYJ, Vladimir. *Kultura 2 / Architektura staliné epochy*. Praha : Arbor Vitae, 2014. ISBN 978-80-7467-077-0.

13 K tvůrčímu a myšlenkovému vývoji Jiřího Krohy více zde: KROHA, Jiří; DVOŘÁKOVÁ, Dita; MACHARÁČKOVÁ, Marcela. *Jiří Kroha (1893–1974): architekt, malíř, designér, teoretik v proměnách umění 20. století*. [Muzeum města Brna, Špilberk, Brno 12. 6. – 19. 8. 2007, Muzeum architektury, Wrocław, 7. 9. – 31. 10. 2007]. Brno : Muzeum města Brna / ERA, 2007. ISBN 978-80-86549-18-7.

14 KUSÁ, Alexandra. *Prerušená pieseň: umenie socialistického realizmu 1948–1956. Spríevodca výstavou: 29. jún – 21. október 2012, Esterházyho palác, Slovenská národná galéria*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2012. ISBN 9788080591694.

15 Výzkumem architektury socialistického realismu na Ostravsku se dlouhodobě zabývá historik a teoretik architektury Martin Strakoš, viz např.: STRAKOŠ, Martin. *Nová Ostrava a její satelity: kapitoly z dějin architektury 30.–50. let 20. století*. Ostrava : Národní památkový ústav, ÚOP v Ostravě, 2010. ISBN 978-80-85034-60-8.

16 ČERNÝ, Antonín. Poučení z Moskevské konference stavbařů pro výchovu architektů. *Sovětská architektura*. 1955, roč. 5, č. 5, s. 532. Bez ISSN.

období, kdy byla výzdoba v architektuře posuzována a prosazována jen podle kánonu tzv. socialistického realismu, se i v Československu ještě v průběhu 50. let postupně přecházelo k novému pojetí výtvarného umění v kontextu tehdejší evropské moderny. Prvoplánová popisnost a propaganda se z umění vytrácela, jak se emancipovala výtvarná obec, která volně navazovala na avantgardu první republiky.

Za jasný předěl je obecně považována architektura a výtvarný doprovod československého pavilonu na mezinárodní výstavě Expo 58 v Bruselu. Tehdejší vybraná díla, výzdoba i architektura inspirovaly celou generaci tvůrců tzv. bruselského stylu.¹⁷ Domácí bruselská forma výtvarného umění ve veřejném prostoru se vyznačovala sloučením abstrakce, figurace a dekorativismu v jeden celek a z dnešního pohledu má často ještě socialistický obsah, který ale odpovídal obecnému dobovému humanismu, nepodvázanému striktním ideologickým zadáním. Přestože tvůrčí metoda socialistického realismu byla velice rychle opuštěna, úvahy, poznatky, praxe, ale i rozpory monumentální tvorby v rámci architektury po ní zůstaly a obohataly vlastní autentickou autorskou tvorbu do architektury. Především zůstal v platnosti apel na tzv. Gesamtkunstwerk a udržela se vysoká řemeslná kvalita.

„Zlatá 60. léta“ a vznik systémového řešení

Proklamovanou motivací většiny umělců byl pocit odpovědnosti za kultivaci životního prostředí nejširších mas. Touto optikou musí být vnímán požadavek progresivních tvůrců na začátku 60. let realizovat zakázky pro veřejný prostor, který byl výrazem upřímné potřeby demokraticky zpřístupnit současnou tvorbu nejširší veřejnosti. Řada umělců se tak s nadšením podílela na realizacích ve veřejném prostoru, protože jim dávala přednost před realizací komodifikovatelných artefaktů, určených pro elitářské sběratele, jako tomu bylo dříve v buržoazní republice. Po fenomenálním světovém úspěchu československého pavilonu v Bruselu, kdy se definitivně prolomily ledy svírajícího socialistického realismu, proto začalo pro umění ve veřejném prostoru spolu se stavební konjunkturou mimořádně plodné a experimentální období.

Na začátku 60. let nejprve došlo k prosazování nového systému osazování výtvarných realizací uměleckými svazovými orgány, které stále demokratičtěji zastupovaly přání výtvarné obce. Formulace požadavků členů Svazu československých výtvarných umělců a Svazu československých architektů na modernější mezioborovou spolupráci v oblasti výstavby a aplikace výtvarného umění v architektuře nejdříve vedly k vydání Vyhlášky ministerstva školství a kultury o nákupu, zadávání a prodeji děl výtvarných umění č. 149/1961, která stanoví

la pravidla pro investice finančních prostředků veřejných organizací do nákupu výtvarných děl, jež byla součástí architektury. Kromě postupného osvobozování tvůrců od ideologických zadání a státní cenzury se pak k emancipaci výtvarné kultury přidala i štedrá socialistická materiální podpora realizace nových výtvarných děl v rámci plánovaného hospodářství. Vzájemná vůle k maximální spolupráci mezi architekty a výtvarnými umělci nakonec vyústila v Usnesení vlády Československé socialistické republiky o řešení otázek uplatnění výtvarného umění v investiční výstavbě z 28. července 1965 č. 355, tedy vznik tzv. čtyřprocentního zákona, který ukládal věnovat 1 %, výjimečně až 4 % rozpočtu státní stavby (v té době drtivé většiny stavebních projektů) na trvalou uměleckou výzdobu. Z dnešního pohledu je zajímavé si uvědomit, že 4 % byla tehdy vnímána jako maximum, kam až může architekt při „zdobení“ své stavby zajít. Byl to tedy jakýsi strop, který měl zabránit předražení nákladnou estetizací staveb z dob stalinismu. Vláda také schválila zásady pro spolupráci mezi investory, architekty, projektanty a výtvarnými umělci. Jednou z mnoha zásad velmi nadčasově napsaného zákona byla i nutnost schválit dílo ještě při zpracování architektonického projektu, aby se realizovaná stavba zpětně uměle „nedozdobila“ a dílo bylo skutečně součástí architektonického celku. Výběru výtvarníka mohla předcházet veřejná soutěž organizovaná Českým fondem výtvarných umění (ČFVU) a nominace byly navrhovány uměleckými komisemi při ČFVU (kde zasedali i členové Svazu československých výtvarných umělců), ale rozhodující slovo měl mít vždy hlavní architekt projektu. Z doprovodného dokumentu Prováděcí pokyny k vládnímu usnesení č. 355 z 23. července 1965 o řešení otázek uplatnění výtvarného umění v investiční výstavbě například vyplývá, že stanovení výše podílu investičních nákladů na realizaci výtvarného umění se odvozuje z výše investice na samotnou stavbu.¹⁸

Celková výše tohoto podílu byla určena vzorcem:

$IN_{vu} = IN_{st} \times s \% \times K1 \times K2$,

v němž

IN_{vu} = investiční náklad na výtvarné umění

IN_{st} = investiční náklad stavební části či objektu

$s \%$ = základní procentní sazba na výtvarné umění

$K1$ = koeficient společenského významu místa

$K2$ = koeficient společenské a architektonické náročnosti stavby

Podíl investičních nákladů se vypočítával podle tabulky „Základní sazby podílu investičních nákladů na výtvarné umění v investiční výstavbě podle vládního usnesení č. 355/65“:

Investiční náklad (stavební část)

v mil. Kč	sazba s %	
do 0,5		4,2
od 0,16	0,20	3,8
0,21	0,30	3,3
0,31	0,40	2,9
0,41	0,50	2,6
0,51	0,75	2,3
0,76	1,00	1,8
1,01	1,25	1,7
1,26	1,50	1,5
1,51	1,75	1,4
1,76	2,00	1,3
2,01	2,50	1,2
2,51	3,00	1,1
3,01	4,00	1,0
4,01	6,00	0,9
6,01	15,00	0,8
15,01	75,00	0,75
75,01	100,00	0,7
100,00	200,00	0,65
přes	200,00	0,6

V poslední kategorizační tabulce v prováděcích pokynech se dozvíme, že například divadla a koncertní sítě mají přiřazen koeficient $K2 = 1,75$, kdežto provizorní stavby a soubory objektů ve vojenských výcvikových prostorách, cvičišťích a táborech pouze koeficient 0,3. Námi sledovaná sídliště se základní a úplnou okrskovou vybaveností měla koeficient 0,5–1,0. Tedy pouze zhruba půl až jedno procento z rozpočtu stavby sídliště bylo vydáno na výtvarné řešení.¹⁹

Výsledky kulturní politiky tzv. 4% umění v architektuře v ČSSR

V 60., 70. a 80. letech se podařilo díky příznivým materiálním podmínkám osadit ve veřejném prostoru obrovské množství děl, jedná se odhadem o zhruba kolem 13 000 výtvarných artefaktů.²⁰ Především koncem 60. a 80. let

■ Poznámky

17 K vlivu československého pavilonu na výstavě Expo 58 na soudobou kulturu v Československu podrobněji zde: HAVRÁNEK, Vít. *Bruselský sen: československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let. [Galerie hlavního města Prahy, 14. 5. 2008 – 21. 9. 2008, Moravská galerie v Brně, 21. 11. 2008 – 1. 3. 2009].* Praha: Arbor vitae, 2008. ISBN 978-80-87164-03-7.

18 KOŘÍNKOVÁ, Jana. Čtyřprocentní umění? In KAROUS, P.; JANKOVIČOVÁ, S., cit. v pozn. 3, s. 452–459.

19 Originály všech tří zmínovaných dokumentů jsou uloženy v Národním archivu ČR v Oddělení fondů státní správy z let 1945–1992, 4. oddělení.

20 Hrubý odhad autora, vycházející z počtu výtvarných děl v Praze.

Obr. 3. Praha-Karlín (MČ Praha 8), sídliště Invalidovna, prolézačka, beton, 1963, Jaroslav Vacek. (Foto: Pavel Karous, 2014)

se díky absenci cenzury realizovala i monumentální progresivní a radikální díla, která se nijak nepodřizovala obecnému vkusu a stírala rozdíl mezi individuální ateliérovou tvorbou a oficiální státní zakázkou na výzdobu veřejného prostoru. Hlavně koncem uvolněných 60. let se realizovaly i projevy nejradikálnější geometrické abstrakce, nekonstruktivistických tendencí, minimalismu, kinetického, světelného a počítačového umění a nové figurace – tedy umění naprosto v kontextu dobových trendů i v kontextu západní Evropy a Severní Ameriky. Jako v každé masové produkci nicméně vznikalo pochopitelně také mnoho stereotypních realizací.

Po okupaci v roce 1968 se systém nezměnil a pokračovalo se v masové výzdobě veřejného prostoru, ovšem kvůli společenskému a duchovnímu klimatu se na čas zastavil kvalitativní vývoj vizuálního umění ve veřejném prostoru. Ačkoli výsledky štedré kulturní politiky z období normalizace nebyly po revoluci až donedávna objektivně zhodnoceny, provedené rešerše a aktuální výzkum dokazují, že nikdy v českých a slovenských dějinách nebylo pořádáno tolik výtvarných soutěží, nebylo tolik objednávek společenského charakteru. Tento masový fenomén vznikl konjunkturnou státní materiální podpory výtvarného umění pro veřejný prostor se stavebním boomem, především výstavbou panelových sídlišť a jejich občanské vybavenosti, kterou se narychlo řešil velký nárůst obyvatelstva v 60. a 70. letech. Zajistit minimální plochu k bydlení vybavenou hygienickým standardem byla také povinnost vycházející z ústavy ČSSR. Stát při výstavbě architektonických celků zajišťoval lukrativní práci vystudovaným výtvarníkům, čímž si chtěl získat jejich loajalitu a zároveň je použít ke své propagaci a kultivaci veřejnosti.

Není v možnostech této studie představit ucelený přehled všech významných nebo typických příkladů děl, která v rámci této kulturní politiky vznikla. Proto zde bude věnován prostor třem stručným „případovým studiím“, které ukážou možné podoby veřejného umění v kontextu panelových sídlišť z doby mezi 60. a 80. lety minulého století.

Experimentální sídliště Invalidovna – 60. léta²¹

„Zlatá šedesátá“ vytvořila pro umění ve veřejném prostoru stejně jako v jiných oblastech kultury a společenského dění skvělé podmínky. V rámci výstavby experimentálního sídliště Invalidovna, které bylo navrženo a realizováno jako pokus v praxi ověřit závěry teoretického uvažování o novém typu panelového sídliště,²²



3

vzniklo velké množství uměleckých artefaktů zpravidla na pomezí užité tvorby, které patří mezi nej kvalitnější projevy bruselského stylu a dohromady s architekturou tedy tvořily jeden stylově čistý celek.

V první fázi výstavby sídliště v roce 1963 byla pro veřejný prostor mezi panelovými domy a areálem školky realizována velkorysá individuálně řešená dětská hřiště, která měla své výtvarné interaktivní prvky od Jiřího Nováka, Jaroslava Vacka, Miloše Zeta a Eleonory Haragsimové. Ačkoli byly tzv. hrací sochy primárně určeny pro dětské uživatele, vyjadřovaly se abstrahovaným bruselským jazykem a byly navrženy i jako moderní volné umělecké objekty, jejichž kvalita mohla obohatit i dospělé obyvatele sídliště. Jednu z těchto hracích soch vytvořil i Jiří Novák, průkopník kinetických plastik, který vytvářel i užité umění a design a mezi jednotlivými oblastmi nedělal významový rozdíl. Všechna jeho tvorba vycházela z jeho moderně chápáného abstraktního tvarosloví a mimořádných technických schopností. Dětských prolézaček, opičích drah a „kosmodromů“ navrhl několik, ale jen málo jich bylo skutečně realizováno. Kromě realizací na tehdejším výstavišti v Plzni také z roku 1963 patřila jeho prolézačka Věž k těm několika skutečně osazeným do veřejného prostoru.²³ Dvoumetrová asymetrická věž z laminátu a kovu s kruhovými okny, vyjadřující technický optimismus, evokovala maják nebo kapitánský můstek zaoceánských parníků či dokonce mezihvězdnou raketu podle fantazie dětských uživatelů. Subtilní dílo zaniklo bez údržby už v průběhu 90. let.

Sochaři Miloš Zet a Jaroslav Vacek vytvořili dvě dětské prolézačky z betonu s ocelovou kostrou s výraznými konvexními a konkávními plochami s průniky hmot. Tento typ modelace tvaru byl volně inspirován tvorbou anglického sochaře Henryho Moora. Jeho tvarosloví vychází obecně ze studie přírodních procesů, na

příklad z forem kostí, vodou opracovaných kamenů, mořských vyplavenin atp. Protože tyto „moorovské“ objekty vypadají jako po půdní erozi obnažené hroby nějakých prehistorických gigantů, vžil se pro ně název *kyčelní kosti mamuta*. Jedna ze dvou prolézaček připomínající kly či vlny od Miloše Zeta byla v roce 2012 při neodborné revitalizaci sídliště odstraněna. V podobném tvarosloví vytvořila sochařka a keramička Eleonora Haragsimová pro atrium školky také dvě betonové polychromované sochy – prolézačky, které v bruselské zkratce představovaly „slepičku“ a „kuřátko“. Její díla měla oproti realizacím kolegů Zeta a Vacka záměrně ženštestější, naivnější a poetičtější formu. Podobná bruselská díla se zoomorfní tematikou pro areály dětských hřišť vytvářeli ve stejné době také sochaři Vincenc Vinger (ZOO, Praha), Helena Zenklová (ZŠ, Kladno), Imrich Svitava (MŠ, Poprad). Tyto roztomilé artefakty ukazují, jak vysoko dosáhla výtvarná kvalita a originalita dětského životního prostředí v Československu 60. let. *Slepička* zanikla v roce 2002 při likvidaci školky a poškozené *kuřátko* je zarostlé v neproniknutelném křoví, které po stržení budovy v areálu vyrostlo.

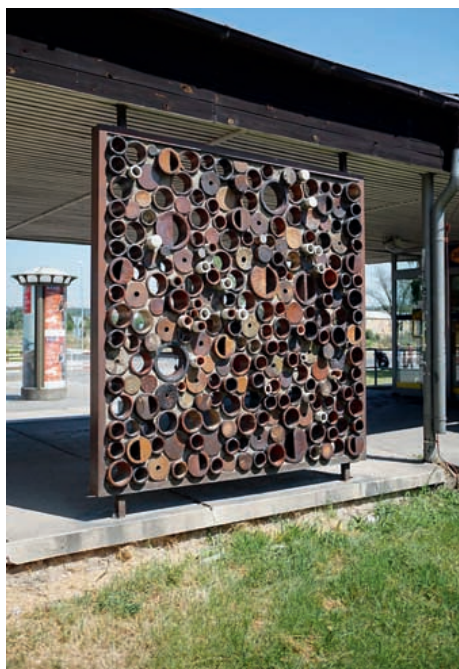
Kromě dětských prolézaček byly pro sídliště Invalidovna vytvořeny také volné výtvarné artefakty. Jedná se o kamenný objekt *Řeka* od Miloše Zeta před hotelem Olympik. Ve svých

■ Poznámky

21 Zevrubně a souborně se dějinami a významem sídliště zabývala nedávno vydaná publikace ZIKMUND-LENDER, Ladislav (ed.). Experimentální sídliště Invalidovna. Hradec Králové : Zikmund / Národní památkový ústav, 2014. ISBN 978-80-905-271-3-3.

22 Viz NOVÝ, Otakar. *Architekti Praze*. Praha : Pražský projektový ústav, 1971. Bez ISBN.

23 KRAMEROVÁ, Daniela. *Jiří Novák – V Pohybu*. Řevnice : Arbor Vitae, 2010. ISBN 978-80-87164-42-6.



4

Obr. 4. Praha-Karlín (MČ Praha 8), sídliště Invalidovna, Molákova 36, Fontána, keramika, 1976, Lydie Hladíkové, Děvana Mírová, Marie Rychlíkové. (Foto: Pavel Karous, 2014)

Obr. 5. Praha-Karlín (MČ Praha 8), sídliště Invalidovna, Řeka, kámen, 1963, Miloš Zet. (Foto: Jan Kuděj, 2012)

hojných realizacích pro pražská sídliště byl autor zpravidla rozkročen mezi figurativním civilním realismem a abstrahovanou figurací. Tato jeho odvážná geometrická abstraktní socha představuje jeho radikálnější polohu, v kontextu tehdy progresivních neokonstruktivních tendencí. Naproti tomu také před hotelem Olympik je umístěná skulptura *Ležící* z roku 1976 od prominentního představitele socialistického realismu *Ludvíka Kodyma*, která ukazuje, jak vypadal částečný návrat k sochařské formě 50. let v době vrcholné normalizace. Přes dva metry dlouhý dvojstranný basreliéf z pískovce znázorňoval z jedné strany sluníci se ženu a z druhé slunce s paprsky. Před budovou základní školy Molákova je od stejného autora socha *Studující chlapec* představující hochu s knihou v zhmotnělé záři slunce. Dílo je dnes zcela pohlceno tisovými křovím.

V Sokolovské ulici v malém atriu komplexu obchodního střediska a služeb byl při druhé etapě výstavby sídliště v roce 1966 instalován mělký bazén nepravidelného čtyřúhelníkového tvaru s keramickou plastikou tušených zoomorfických tvarů. Plastika s tmavě hnědou, okrovou a bílou glazurou se skládá ze tří objemů, z nichž jeden již dnes není kompletní. Ne-



5

daleko je jako součást stejného výtvarného projektu nainstalovaná okrasná keramická stěna ve shodné barevnosti evokující orientální slunolam. Kompozice mříže vychází z kombinací dutých válců, které jsou otevřené, uzavřené nebo napůl v průměru zaslepené; výsledná struktura odkazuje k některým op-artovým postupům. Tato díla pocházejí z ateliéru tří sochařek: *Děvany Mírové*, *Lydie Hladíkové* a *Marie Rychlíkové*, které realizovaly pro architekturu 60., 70. a 80. let desítky monumentálních keramických artefaktů, stěn a obkladů. Nejznámější jsou asi jejich glazované hrdiský, kterými byl z vnějšku obložen československý pavilon Expo 67 v Montrealu, nebo obklady v interiéru televizního vysílače Ještěd z roku 1973. Bohužel obě jejich realizace u občanské vybavenosti sídliště Invalidovna jsou ve stávajícím prostoru v ohrožení, protože překážejí developerskému projektu a komerčnímu zneužití stávajícího parteru, a tak je v blízké budoucnosti nebudeme moci obdivovat v jejich přirozeném bruselském prostředí. Díla byla vytvořena pro konkrétní prostor atria a v konkrétních proporcích, přemístěním ztratí mnoho ze svého účinku. Autorky také vytvořily pro parkovou úpravu mezi činžovními domy sídliště kolem deseti keramických žardiniér s bruselským reliéfem. Část těchto monumentálních, ale křehkých keramických nádob na květiny zanikla bez údržby a ochrany v 90. letech minulého století.

Umělecká výzdoba stejně jako celý Gesamtkunstwerk Invalidovny byly v 90. letech a především po povodních v roce 2002 při neodborné revitalizaci nenávratně poškozeny a některá díla zcela zničena, kvůli postupující privatizaci veřejného prostoru navíc likvidace celých architektonických celků a odstraňování nebo znehodnocování umělecké výzdoby graduje. Česká kultura tím přišla o nejlepší ukázky volného a užitého výtvarného umění v kontextu jednoho z nejzdařilejších panelových sídlišť v Československu. Byla tak promarněna šan-

ce, že by při správné údržbě výzdoba experimentálního sídliště Invalidovna mohla jako ukázková exteriérová výstava bruselského stylu sloužit uživatelům i návštěvníkům Prahy i v příští generaci.

Realizace pozdní moderny na sídlišti Prosek – dobový průměr 70. let

Sídliště Prosek vzniklo v letech 1964–1971 podle návrhů architektů Z. Kotase, Z. Turzické, B. Kociána a J. Novotného a bylo určeno pro 32 000 obyvatel, pro něž zde vzniklo 9 500 bytů. Je součástí pásu sídlišť na severním okraji Prahy, někdy označovaného jako Severní Město. Výtvarná výzdoba zde byla realizována v průběhu celých 70. let až do začátku 80. let. V rámci rozpočtu na výzdobu se na sídlišti Prosek osadilo 35 výtvarných objektů. Svým architektonickým i výtvarným řešením sídliště Prosek nijak nevybočuje z dobového průměru. Například fontána od *Milana Míška*, socha dívky od *Luboše Růžičky*, abstrahované plastiky *Zlomené srdce* od *Aleše Vašíčka*, figurativní socha *Driblink* od *Zdeňka Němečka*, abstraktní plastika *Kameny* od *Milana Váchy*, betonový reliéf *Děti* od *Josefa Šimka*, plastika od *Miroslava Vystrčila*, kamenná skulptura *Niké* od *Jana V. Duška*, abstraktní *Šroubovice* od *Miloslava Hejného*, abstrahovaná plastika *Hudba* v bruselském stylu *Martina Reinera*, abstrahované torzo *Venuše* od *Čestmíra Mudrušky* a dalších jsou typické ukázky dobové produkce.

Jak je zřejmé i z předchozích příkladů, mezi realizacemi převládají abstraktní objekty. Patří tedy k legendám o normalizaci, že abstraktní umění bylo v 70. a 80. letech zakázáno. Tato představa se opírá o oficiální stanovisko představitelů Svazu českých a slovenských výtvarných umělců. Nové „normalizované“ svazy vznikly v roce 1970 po účelovém zániku Svazu československých výtvarných umělců v rámci k tomuto účelu zneužití, ale dlouhodobě naplánované federalizace státu. Přestože ale by-

Obr. 6. Praha-Prosek (MČ Praha 9), sídliště Prosek, ul. Litoměřická, Šroubovice, koněpruský vápenec, 1970, Miloslav Hejný. (Foto: Hynek Alt, 2012)

Obr. 7. Praha-Prosek (MČ Praha 9), sídliště Prosek, aerál MŠ u Novoborské a Českolipské, Sloup, kov, 70. léta 20. století, Karel Hladík. (Foto: Hynek Alt, 2012)

Obr. 8. Praha-Prosek (MČ Praha 9), sídliště Prosek, Listy ve větru, cement, hliník, 1973, Jiří Novák (spoluautor Eva Kmentová). (Foto: Hynek Alt, 2012)

Obr. 9. Praha-Prosek (MČ Praha 9), sídliště Prosek, Šluknovská, Plastika, travertin, 1983, Miloslav Chlupáč. (Foto: Hynek Alt, 2012)

lo na začátku politické normalizace některým abstraktním tvůrcům zakázáno vystavovat a publikovat, reálná situace výtvarného umění ve veřejném prostoru vypadala docela jinak. Především dlouhá doba realizace architektonických projektů vedla k tomu, že se některé abstraktní projekty schválené koncem 60. let osazovaly hluboko za vrcholící normalizací. Tyto realizace si mohly předat štafetu s těmi abstraktními díly, která byla schválena až po postupné oblevě v 80. letech. Dalším silným faktorem bylo, že v 70. letech oproti letům 50. ani sami cenzoři často nebrali svoje slova vážně. Obvinění proti abstraktnímu umění používali jako politické krytí nebo si pomocí nich jen vyřizovali osobní účty se svými konkurenty. Nemalá část těch režimních umělců, kteří se k svazovým postojům a nepřesně definovanému ideálu socialistického realismu hlásili, se sama abstraktní tvorbou zabývala, šlo o klasické tvůrce tzv. „normalizační abstrakce“. ²⁴ Nesmíme také zapomínat na schopnost ostatní většiny přizpůsobit se nastaveným podmínkám a zároveň úplně nezradit svůj vlastní program. Abstraktní díla se tak často schovala za nějakou funkci městského mobiliáře, například dětskou prolézačku, poutač nebo dekorativní stěnu, a neměla ambici působit v disciplíně volného umění. Jindy autorovi pomohl reálný název, jako například *Plod*, *Květ* nebo *Jaro*. V záplavě indiferentních a bezzubých abstraktních realizací, které neměly s výběrovou komisí žádné problémy, tak vznikala také díla mimořádně zajímavá a významem přesahující dobu svého vzniku. Tato díla vznikala v kombinaci setkání originálního tvůrce a odvážného architekta s rozumnou a profesionální schvalovací komisí, což kupodivu nebylo výjimečné.

Díky transparentním soutěžím se zrealizovalo velké množství mimořádně kvalitních děl, často od autorů, kteří měli s normalizačním režimem problémy, a to přesto, že díla byla schvalována v nastupující normalizaci. Někteří autoři, kteří v soutěži zvítězili, dokonce byli z různých důvodů „na indexu“ ²⁵ a měli zákaz vystavovat a publikovat. To ukazuje, jak nesys-



6



8



7



9

tematicky postupovala tehdejší cenzura, která se zaměřovala především na film, divadlo, televizní a rozhlasovou produkci a tištěné slovo, zatímco výtvarnou kulturu a zvláště pak anonymní realizace v neprestížním prostředí sídlištní periferie nechala bez dozoru. Paradoxem doby i období vrcholné normalizace v letech 1970–1979 tedy je, že oficiálně kontrolované a schválené byly dočasné výstavní projekty ve státních a městských galeriích, zatímco na stálo osazená díla ve veřejném prostoru od častokrát neoficiálních a někdy zakázaných umělců vznikala ve velmi svobodném prostředí.

Za pozornost na sídlišti Prosek stojí například abstraktní plastika Miloslava Chlupáče z travertinu v Šluknovské ulici. Dnes sběratel-

sky ceněný výtvarný umělec *Miloslav Chlupáč*, člen umělecké skupiny *Máj*, byl na začátku 60. let demokraticky zvolen předsedou revolučního Bloku tvůrčích skupin, který neusiloval o začlenění do oficiálních struktur a byl vnímán jako opoziční vůči Svazu českých výtvarných umělců (SČVU). ²⁶ S nástupem normalizace by-

■ Poznámky

²⁴ Viz KAROUS, P.; JANKOVIČOVÁ, S., cit. v pozn. 3. S. 278–301.

²⁵ Ve Spojených státech se za mccarthismu používal pro seznam zakázaných tvůrců výraz „blacklist“.

²⁶ KAPUSTA, Jan (ed.). *Miloslav Chlupáč*. Řevnice : Arbor Vitae, 2000. ISBN 80-86300-09-9.



10



11



12

Obr. 10. Praha-Barrandov (MČ Praha 5), sídliště Barrandov, Chaplinovo náměstí, Chaplin, hydronádlum, žula, 1988, Vladimír Preclík. (Foto: Zdeněk Hölzel, 2009)

Obr. 11. Praha-Barrandov (MČ Praha 5), sídliště Barrandov, ul. Wassermannova, Pegas, bronz, beton, Michal Gabriel. (Foto: Větrčeli a volavky, 2011)

Obr. 12. Praha-Barrandov (MČ Praha 5), sídliště Barrandov, Tilleho náměstí, Kameraman, litina, železo, 1988, Karel Nepraš, 1988. (Foto: Zdeněk Hölzel, 2009)

la pro jeho „politickou nespolehlivost“ většina jeho prací pro prestižní architektonické projekty a metro přerušena, nebo dokonce odsazena. Například *Trojice figur*, které byly původně určeny pro Leninovu třídu (dnešní Evropská), nebyly osazeny a až v roce 1984 byly umístěny v pražské ZOO. Miloslav Chlupáč se posléze živil jako topič a koncem 70. let mu bylo dovoleno pracovat jako restaurátor. Z dnešního pohledu má přesto v 70. a 80. letech mnoho realizací v architektuře, což opět dokazuje nejednotnost tehdejších cenzorských mechanismů. Chlupáčova tvorba vychází z figurativních stejně jako z abstraktních kořenů a tradičně respektuje materiál, ve kterém realizoval; v tomto ohledu autor nijak nevybočuje ze stylu své generace. Rovněž je u něho znát silný vliv předválečného českého kubismu. Rozhodně se však neuchyluje k nápodobě a jeho objekty se vyznačují silným vnitřním přesvědčením, neochotou se přizpůsobit a líbit, až po vytvoření vlastní brutální estetiky. Proto jeho monumentální nekompromisní sochy pro architekturu patří mezi ty nejlepší v Československu druhé poloviny 20. století.

Za zmínku také stojí kovová plastika „Sloup“ od Karla Hladíka, posmrtně umístěná v areálu mateřské školky v Novoborské, která má strukturu ve stylu tašismu. Karel Hladík studoval od roku 1940 Uměleckopřemyslovou školu v Praze (UMPRUM) u Jana Laudy, od roku 1945 pak na Akademii výtvarných umění v Praze (AVU) v ateliéru sochařství u Karla Pokorného.²⁷ Posléze byl činný jako pedagog a byl také aktivním členem Skupiny 58, s níž pravidelně vystavoval. Kromě jeho *Sloupu* před

školkou na sídlišti Prosek můžeme v Praze ve veřejném prostoru obdivovat jeho další sochy, třeba *Děti s holoubkem* na náměstí Svobody v Dejvicích nebo plastiku *Mostaři* před autobusovým nádražím Florenc. Byla zde sice osazena až roku 1982, nicméně je považována za jedno z nejlepších a nejmonumentálnějších děl z období socialistického realismu.

V neposlední řadě byla na sídlišti Prosek zajímavá také abstraktní pískovcová plastika „Horizontála“ od Jiřího Bradáčka. Vynikající sochař Jiří Bradáček za války studoval v ateliéru profesora Dvořáka na UMPRUM a po válce vystudoval AVU, rovněž u Karla Pokorného. Bradáček se věnoval především sochařství – nejen ateliérové práci, ale i veřejným zakázkám pro architekturu. Kromě kamenosochařství se zabýval i porcelánovou plastikou. V 50. letech byly realizovány jeho návrhy figurek pro duchovskou porcelánku, které sklídily mimořádný úspěch na světové výstavě Expo 58 v Bruselu. V roce 1957 se stal spoluzakladatelem skupiny Krok 57. Ve své tvorbě navazoval na předválečný kubismus a v 60. letech postupně došel k vlastní specifické abstraktní morfologii. Na začátku 21. století zvětralou a neudržovanou pískovcovou plastikou „Horizontála“ nechal městský úřad odstranit, místo aby přistoupil k jejímu restaurování.

■ Poznámky

²⁷ TRNKOVÁ, Jana; MAŠÍN, Jiří; HLADÍKOVÁ, Věra. *K. Hladík (katalog výstavy)*. Rychnov nad Kněžnou : Muzeum a galerie Orlických hor, 1980. Bez ISBN.

Obr. 13. *Praha-Barrandov (MČ Praha 5), sídliště Barrandov, Tilleho náměstí, Smyčka, 1988 (odstraněno 2010), Hugo Demartini, Jiří Novák. (Foto: Pavel Karous, 2009)*



13

Mimořádně zajímavá je kovová socha *Listy ve větru* od Jiřího Nováka a Evy Kmentové před mateřskou školkou na Novoborské. Sochař Jiří Novák,²⁸ žák Jana Laudy (1942–1945) a Josefa Wagnera (1945) na UMPRUM a Karla Pokorného na AVU, se brzy po studiích plně věnoval abstrakci a abstrahovaným formám. Od raných děl jsou hlavním tématem jeho plastik přírodní struktury a pohyby. Od konce 50. let začal své plastiky uvádět v pohyb skutečný, a to pomocí přírodních impulsů i elektromotorů – svými kinetickými mobily se připojil k aktuálnímu proudu světové sochařské generace na přelomu 50. a 60. let a byl mezinárodně vystavován a uznáván. Jeho nejznámější kinetické plastiky ve veřejném prostoru v Čechách jsou *Motýlí křídla* v Liberci, *Odrasy* v Praze – Horních Počernicích a *Dálky* v Praze na sídlišti Novodvorská, které se nedávno podařilo díky aktivitě místních usedlíků uchránit před plánovaným zbouráním. Prosecká plastika je kromě svých nepopíratelných uměleckých kvalit mimořádná i tím, že se jedná o první kinetickou plastiku ve veřejném prostoru Československa. V 70. a 80. letech nemohl Jiří Novák v normalizačním Československu vystavovat a publikovat, plně se tedy věnoval realizacím pro architekturu a restaurátorské činnosti. Po roce 1989 bylo mnoho jeho děl nenávratně zničeno při tzv. revitalizacích sídlišť.

Sochařka *Eva Kmentová* realizovala pro sídliště Prosek také samostatně betonovou plastiku *Květ* v Litvínovské ulici. Mimořádně uznávaná umělkyně byla absolventkou UMPRUM u Josefa Wagnera (v letech 1946–1951; už v 50. letech vstoupila do skupiny Trasa, jejíž členové se aktivně podíleli na dekonstrukci so-rely); ve své počáteční figurativní tvorbě navázala na meziválečnou avantgardu a kubismus. Od konce 50. let vytvářela samostatně nebo se svým manželem Olborem Zoubkem velké množství abstraktních realizací do veřejného prostoru v bruselském stylu, především mimořádně zdařilé dětské prolézačky, které se bohužel nezachovaly – poslední byla odstraněna z parku na Letné v roce 2014. V nastupující normalizaci měla autorka pro svůj politický postoj a především úspěchy z doby těsně před rokem 68 problémy. Přesto měla až do své smrti v roce 1980 šest výtvarných realizací v architektuře. Umělkyně oddělovala svoji ateliérovou práci od veřejných zakázek, a tak až na výjimky její díla ve veřejném prostoru nemají tak emocionální a intimní náboj jako její studiová tvorba,

přesto se ale jedná o mimořádně kvalitní abstraktní realizace ve stylu pozdní moderny.

Počtem mimořádně kvalitních realizací i výběrem neoficiálních, či dokonce ostrakizovaných autorů není sídliště Prosek nijak výjimečné. Tento příklad jen dokládá obecně vysokou kvalitu tehdejší výtvarné produkce pro architekturu a profesionalitu výběrových uměleckých komisí i přes politické podmínky doby. Propaganda se ve tvorbě pro architekturu projevovala jen při výstavbě „politicky prestižních“ staveb, jako byly stranické, vládní, armádní nebo policejní budovy. Naopak největší umělecká autonomie byla ponechána především při projektování anonymních výtvarných realizací pro hromadnou výstavbu panelových sídlišť.

Nástup postmoderny na sídlišti Barrandov v 80. letech²⁹

Od 80. let se objevují ve veřejném prostoru také figurativní díla, která bychom mohli označit za oficiálně realizované příklady výtvarného stylu česká groteska a normalizační postmoderny. Už na přelomu 60. a 70. let se v rámci hledání nové figurace objevuje programově neoficiální česká groteska u nejmladších autorů. Ti tak reagovali na některé absurdní, melancholické, ale i směšné momenty každodenní reality v normalizovaném Československu a ironizovali pokroucené mezilidské vztahy i státní propagandu. Figury české grotesky mají přehnané detaily a disproporční konstituci, postavy jsou zachycené při běžných, nudných nebo trapných situacích, postrádají inteligenci, vůli a nadšení nebo naopak patos přehnaně parodují. Josef Kroutvor v samizdatovém Manifestu české grotesky

v roce 1980 výstižně napsal: „Člověk si něco myslí a dělá při tom docela něco jiného. Něco jiného musí dělat a něco jiného si myslí. Něco jiného říká, něco jiného dělá a něco jiného si o tom všem myslí. To je princip grotesky a taková je i doba.“³⁰ Paradoxem je, že se těmito nespolečenskými autorům české grotesky bez velkých kompromisů podařilo prosadit v 80. letech tyto realizace do veřejného prostoru. To dokládá, jak uvolněný byl pro výtvarníky normalizační režim ve svém závěru. Typickými příklady těchto malých vítězství nad systémem jsou dobové oficiální realizace od Bohumila Zemánka, Kurta Gebauera a Karla Nepraše.

Ke konci normalizace se na státních zakázkách začali podílet i členové nejmladší generace ovlivnění postmodernou. Pro ně byla účast na oficiálních realizacích ve veřejném prostoru města, odvislých od výběru architekta, způsobem, jak vystavit svoji tvorbu mimo oficiální a cenzurované výstavní síně, často v kontextu postmoderní sídlištní architektury. Za všechny můžeme jmenovat krajinné úpravy centrálního parku sídliště Jižního Města Magdalény Jetelové a realizace členů skupiny Tvrdohlaví Čestmíra Sušky, Jaroslava Róny, Stefana Milkova,

■ Poznámky

28 Viz KRAMEROVÁ, D., cit. v pozn. 23.

29 KROUTVOR, Josef. *Suterény. Vybrané kritické texty 1963–2000*. Praha : H+H, 2001. ISBN 80-86022-85-4. S. 287–291.

30 Po revoluci publikováno v: KROUTVOR, Josef. *Manifest české grotesky. Výtvarné umění*. 1996, roč. 20, č. 1–2, s. IV–VI. Bez ISSN.



14

Obr. 14. Praha-Barrandov (MČ Praha 5), sídliště Barrandov, Tilleho náměstí, Obelisk pohybu, ocel, 1988 (odstraněno 2010), Karel Bečvář. (Foto: Pavel Karous, 2009)

Zdeňka Lhotského a Michala Gabriela. Zábavný partyzánský přístup si někteří ověřili již v roce 1981 na legendární výstavě Malostranské dvorky, která byla jakýmsi aktuálním příkladem žánru „místně specifického umění“. K nebývalé popularitě této výstavy jistě dopomohlo i to, že byla paranoidními úředníky národního výboru jako domněle politicky nebezpečná zakázána. Jinak se ale tito mladí autoři, co se týče stálých realizací do architektury, vzhledem k postupujícímu rozkladu normalizačního mechanismu u nás se zákazem nebo šikanou až do převratu v roce 1989 už nesetkali.

V 80. letech bylo postaveno nové panelové sídliště v blízkosti filmových ateliérů. Realizace stavby proběhla v letech 1981–1986. Barrandovské sídliště je zhruba tak velké jako Nové Město pražské a kapacita jeho bytových domů činí 8 489 bytů pro 29 700 lidí. Autoři sídliště architekti Zdeněk Hölzel a Jan Keler se už na začátku 80. let v Čechách pokusili aplikovat postmoderní přístup k urbanismu a architektuře sídliště, které projektovali, za použití stávající (a jediné) stavební technologie montovaných betonových panelů. Jan a Jana Ševčíkovi v dobovém tisku o autorech píší, že „jako jedni z prvních u nás začali uvažovat o těžké tech-

nologii stavební výroby a sídlištním urbanismu v nových souvislostech. Uvědomili si, že panelové domy by měly utvářet situace, které člověk dosud potřeboval pro své bezpečí, jistotu a srozumitelnost prostředí. Seřadili panelové domy do zřetelných ulic a náměstí, vsunuli mezi ně další jemnější vrstvu staveb, scelující nároží, a drobnějších prvků jako ploty, brány, vstupy, předzahrádky a aleje aj., a zahájili po dlouhé době „hru“ na město (...), jehož součástí jsou i veřejné plastiky...“³¹ Pro toto sídliště, stejně jako sídliště Jihozápadní Město, se aplikovaly některé prvky z ve světě aktuální postmoderny, která se ve zdejší architektuře prosazovala pomalu, dokonce oproti Západu pozdě, ale přece jen ještě před rokem 1989. To mělo vliv i na výběr výtvarných děl do těchto architektonických celků. Díla, která jsou rozkročená mezi novou figurací a postmodernou, najdeme na sídlišti Barrandov ještě z roku 1988. Autoři sídliště si byli vědomi, že novému typu postmoderního sídliště by ublížily realizace ve stylu unavené moderny. Proto zadali co nejméně ideologicky zaměřená, schválně až banální témata: Chaplin – němý film, Pegas – symbol krátkého filmu, kameraman, filmová technika, filmový střih na společné libreto, které se váže k blízkým filmovým ateliérům Barrandov. S apelem na režimem proklamovaný demokratizační proces nejprve vystavili všech 44 zúčastněných návrhů na prvních pět soch ve Fragnerově galerii, aby se k nim vyjádřila odborná i neodborná veřejnost. Architekti totiž v atmosféře transformace společnosti počítali s tím, že realistické, stereotypní a akademické formy budou jasně zamítnuty. Sestavou členů bohužel nespolehlivá, konzervativní výběrová komise byla potom veřejností v podstatě donucena zvolit nejprogresivnější a nejaktuálnější díla. Z návrhů realistických „panáků“ od „zasloužilých“ funkcionářů svazu nebo armádního výtvarného studia nebyl vybrán ani jeden.

Logotypním postmoderním výtvarným objektem je socha *Pegas* od Michala Gabriela, tedy čerstvého absolventa Akademie výtvarných umění a člena skupiny Tvrdohlaví. Figura obsahuje všechny formální atributy postmoderního sochařství – jasný odklon od modernistického kánonu, ilustrační humor, halucinační deformaci, v modelaci nehledanou výtvarnou zkratku a dokonce v postmoderní architektuře téměř povinné pyramidy v objektu symbolizující pohoří Helikon, kde toto bájně zvíře podle legendy sídlí. Nový generační přístup je zřejmý také v soše *Chaplin* od Vladimíra Precířka. Prostá silueta Chaplina jednoduše vystupuje v rozfázovaném pohybu z filmového pásma a objekt je tedy spíše znakem než sochou komika. Karel Nepraš vytvořil ve stylu své nezaměnitelné groteskní a robotické zkratky plastiku *Kameraman*, která patří k těm nej-

hodnotnějším na našich sídlištích vůbec. Dílo se také nijak nepřizpůsobuje široké veřejnosti a je zcela v kontextu Neprašovy ateliérové autentické tvorby. Díla od Jiřího Nováka, Huga Demartiniho a Karla Bečváře sice nejsou postmoderní a formálně jsou ještě modernistická, ale jsou ve stylu radikální geometrické abstrakce, a tedy dobově srovnatelná s tím, co se tehdy osazovalo ve veřejném prostoru na Západě, ale hlavně jsou to zdařilé realizace od mimořádně uznávaných autorů. Ani jeden z nich nepatřil k tehdejšími oficiálním, protežovaným autorům, ale každý z nich byl více či méně se stávajícím režimem v nepřátelském vztahu.

Bohužel žalostná je úroveň neaktuálního pozdně-postmodernistického tvarosloví, které se na sídlišti Barrandov uplatňovalo v druhém desetiletí 21. století. Zcela bez konzultace s autory původní koncepce sídliště Zdeňkem Hölzlem a Janem Kerelem vstoupily do prostoru sídliště, většinou ve snaze „polidštovat“ sídlištní partery, nepodařené intervence od různých autorů, které nejprůběžněji reprezentuje Patrik Kotas, autor pokleslého „venkovského hi-tech“ tramvajových stanic na sídlišti Barrandov. Zadávatel celého širší „revitalizace“ byl starosta Prahy 5 Milan Jančík. Za jeho vedení, těsně před volbami při populistické „údržbě“ veřejného prostoru, pořídila radnice MČ Prahy 5 novou, v rámci architektonického celku nevhodnou zámkovou dlažbu náměstí. Plastiky od Jiřího Nováka, Huga Demartiniho a Karla Bečváře se již po tomto zásahu na původní místo nevrátily. Zajímavé je, že díla posledních jmenovaných byla abstraktní, zatímco figurativní díla *Kameraman*, *Pegas* a *Chaplin* nebyla odstraněna. Výmluvně to svědčí o tom, že vizuálně negramotná veřejnost, do které patří bohužel též autoři a zadavatelé revitalizace Barrandova, abstraktní umění odmítá, protože si je nepřesně ztotožňuje s minulým režimem.³²

■ Poznámky

31 ŠEVČÍK, Jan; ŠEVČÍKOVÁ, Jana. Město, sochy, film. *Atelier*. 1988, roč. 1, č. 5. Bez ISBN.

32 Vzápětí po odstranění soch, které MČ Prahy 5 nechala složit jako stavební suť, jsme spolu s autory sídliště zorganizovali petici za záchranu a znovuosazení odstraněných objektů, oslovili odbornou veřejnost, která nás podpořila (AVU, UMPRUM, KA, ČVUT), a vytvářeli mediální a politický nátlak na MČ Prahy 5 ve snaze donutit radnici, aby našla odvahu a připustila nekulturní, protiprávní jednání a zjednala nápravu. Ta skutečně po několika letech nereagování nakonec přistoupila na znovuosazení a rekonstrukci samotnou radnicí poškozených plastik. Po slibu starosty Miloslava Zeleného, že plastiky budou na sídlišti Barrandov navraceny, jsme uspokojeni s aktivitou přestali. Bohužel jsme po avizované nápravě při prohlídce města zjistili, že plastiky byly osazeny na jiná místa před novostavby mimo kontext architektury, pro kterou byly vytvořeny.

Obr. 15. Praha-Háje (MČ Praha 11), sídliště Háje, Mejsříkova, Krystal, nerezový leštěný plech, 1980 (odstraněno 2010), Věra Janoušková. (Foto: archiv autora)

Tyto a podobné kauzy stále častěji připomínají odborné veřejnosti, že je třeba revitalizace sídliště řešit koncepčně a ve spolupráci s národními památkáři vybudovat efektivní ochranu výtvarných realizací, potažmo celých architektonických celků.

Památková ochrana umění ve veřejném prostoru

V současné době „reálného kapitalismu“ v masivně privatizovaném a gentrifikaném veřejném prostředí téměř vymizely nástroje koncepčního řešení nejen kvalitního výběru nově vznikajících, ale i ochrany již osazených výtvarných artefaktů. Jen v Praze bylo podle mých rešeršů za posledních 15 let odstraněno při neodborných revitalizacích veřejných prostranství a rekonstrukcích budov 450 výtvarných realizací ze sledovaného období. Do tohoto počtu přitom není zahrnut ideový, tedy propagandistický generel, který byl zpravidla odstraněn již v prvních letech po převratu v roce 1989. Za všechny velké ztráty mimořádně oceňovaných nadčasových děl jenom z pražských sídlišť můžeme namátkou jmenovat tyto realizace: socha *Alenka* od Kurta Gebauera z roku 1982 na sídlišti Libuš, abstrahovaná figura od Miloslava Chlupáče na sídlišti Novodvorská, revitalizací poničená kinetická plastika *Květ* od Vladimíra Janouška z roku 1980 na sídlišti Jižní Město, geometricky abstraktní plastika *Krystal* od Věry Janouškové z roku 1980 na sídlišti Jižní Město, *Aeskulap* od Valeriána Karouška a Jiřího Nováka z roku 1973 na sídlišti Pankrác, *Transformovatelný objekt* od Radka Kratiny z roku 1989 na Jihozápadním Městě, skleněná tavená plastika *Stéla* od Stanislava Libenského a Jaroslavy Brychtové z roku 1982 na sídlišti Pankrác, mobilní plastiky *Odrasy* Jiřího Nováka z roku 1983 na sídlišti Horní Počernice, kinetická plastika *Delta* od Karla Vratislava Nováka z roku 1986 na sídlišti Na Dědině, abstraktní plastika od Karla Malicha z roku 1970 v Suchdole a mnoho a mnoho dalších. I když je v Praze situace nejhorší, paradoxně díky tomu, že je zde nejvíc investic na tzv. revitalizace, i v ostatních městech České republiky dochází k masivnímu ničení pozdně modernistických památek. Z celkového objemu výtvarných realizací jich byla již podle mého odhadu pětina zničena nebo odsazena.

V rámci neodborných projektů na revitalizaci veřejných prostranství bez transparentních architektonických soutěží a v důsledku nedostatku státní, potažmo městské ochrany dochází k paušálnímu ničení kulturních reziduí z minu-



15

lého systému. Atmosféra primitivního antikomunismu dodává boření hmotné kultury ideologický rámec a legitimuje masivní pustošení vizuálního umění z druhé poloviny 20. století. Případní kritici nekulturního jednání jsou pak ve veřejné diskusi snadno ostrakizováni jako ti, kdo brání vizuální podobu režimu, vůči kterému se ten dnešní vymezuje. Paradoxem ovšem je, jak už zmínila při demonstraci za zachranu hotelu Praha historička umění Milena Bartlová, že se o mazání vizuální kultury doby reálného socialismu nejvíce zasazují ti, kteří nechťejí, aby se zapomínalo na zločiny komunismu.³³ Fenomén ničení bohužel nabírá v posledních letech na gradaci, a tak místo aby po revoluci likvidování výtvarných děl postupně ubývalo, dochází k jeho stupňování. Brutální zacházení s tímto kulturním odkazem a ignorování existence problému rychlého mizení vizuální kultury z 60. – 80. let minulého století ze strany zodpovědných institucí i odborné veřejnosti vedlo k ikonoklasmu srovnatelnému s přístupem náboženských fanatiků třetího světa k figurativním sochám zobrazujícím bohy jiných náboženství. Například některé projevy a argumenty ve veřejné diskusi politické reprezentace města Semily, která plánuje odstranění monumentální skleněné mozaiky na fasádě budovy semilské radnice jenom proto, že obsahuje symboly srpů a kladiv, byly srovnatelně primitivní.³⁴ Prosazovatelé stržení barevné abstrahované mozaiky podobně jako náboženský radikál věří, že by zobrazení „nepřátelské ideologie“ (v tomto případě „symbolu spojení rolnictva a dělnictva“) mohlo mít magickou moc ohrožit demokratický systém a svým vlivem způsobit návrat před rok 1989. Takto nesmyslně bychom se mohli dívat na barokní so-

chy jenom jako na nástroj násilné rekatolizace a habsburské nadvlády a jejich likvidací se snažit vyrovnat s tragickými důsledky „pobělohorské okupace“.

Jedním z krajních způsobů, jak umělecké dílo chránit, je, že si angažovaní jedinci operující mimo rámec státní památkové péče vytipují konkrétní příklad ohrožené památky – pokud se tedy velmi často díky náhodě včas dozvědí o plánované revitalizaci, při které má být objekt odstraněn – a stavební akci mediálně napadnou. Nejlépe je, když si vytipují dílo, které je nezpochybnitelné a objektivně kvalitní. Podobně tomu bylo i v případě již zmíněné abstraktní plastiky *Dálky* od Jiřího Nováka na pražském sídlišti Novodvorská, která představuje jednu z prvních kinetických soch ve střední Evropě osazenou ve veřejném prostoru. Tuto realizaci chtěla radnice Prahy 4 v roce 2009 odstranit,³⁵ avšak nakonec pod nátlakem aktivistů ustoupila nejen od plánované demolice plastiky, ale i od radikální přestavby náměstí.³⁶ Nakonec se

■ Poznámky

³³ Demonstrace před ministerstvem kultury, 9. 7. 2014.

³⁴ Místostarosta radnice v Semilech František Mojžíš ohodnotil 10. března 2015 pro Český rozhlas kvalitu díla takto: „Já jsem v tom socialismu žil ... a ta mozaika tam skutečně nepatří. Uráží to všechny poctivé lidi.“ Dostupné online z WWW: http://www.rozhlas.cz/zpravy/regiony/_zprava/semily-odstrani-normalizacni-mozaiku-na-names-ti-opozice-i-cast-lidi-nesouhlas-i-1464597 [cit. 15. června 2015].

³⁵ Srov. BOHÁČOVÁ, Lucie. Ocelová křídla ustoupí rekonstrukci náměstí. *Pražský deník*. cz. 25. 3. 2009. http://prazsky.denik.cz/zpravy_region/ocelova-kridla-ustoupirekonstrukci-20090325.html, [cit. 20. června 2015].



16



18

projektu v roce 2010 ujal architekt Jan Nedvěd, který přistoupil ke skutečné revitalizaci tohoto veřejného prostranství v původním slova smyslu: vodní prvek byl rekonstruován a došlo k renovaci plastiky *Dálky* v součinnosti s autorem a původními architekty celého sídliště.³⁷ Analogický přístup ovšem není v žádném případě systémovým řešením a narůstající počet aktivistů zabývajících se veřejným prostorem a architekturou nemůže vyvážit zvyšující se počet případů nenávratně zničených kulturních památek. Rostoucí počet aktivistů jen marně reaguje na posilování moci směřující ke komerčnímu vytěžování prostoru měst a nahrávající zájmům kulturně negramotné hospodářské elity.

Koncepčním řešením by měla být lépe strukturovaná státní a městská ochrana se zvýšením



17

pravomocí, které by měly zabránit masivnímu ničení kulturního dědictví i z negativně vnímaného období. Od výkonné složky památkové péče pravděpodobně velké změny čekat nelze, vzhledem k pověsti, kterou má například Odbor památkové péče Magistrátu hl. m. Prahy – ten se často chová spíše jako účelově založená organizace pro krytí developerských projektů a zájmy památkové péče ignoruje i u všeobecně přijímaných historických epoch, natožpak u dosud kontroverzně vnímané druhé poloviny 20. století.³⁸ Jenže svojí nečinností má bohužel na situaci podíl i jinak respektovaný Národní památkový ústav (NPÚ), i když je jasné, že co se týče faktických pravomocí, tahají odborníci NPÚ za kratší konec provazu. Přesto je i NPÚ možné vytknout skutečnost, že nedokázal včas podnikat aktivity pro docenění a ochranu výtvarných děl ve veřejném prostoru, která vznikla nejen po roce 1968, ale i po roce 1948. Po roce 1989 tak byla v Praze připsána kulturní ochrana jen jedinému (!) dílu z období normalizace³⁹ a péče o tuto část kulturního dědictví je dodnes v drtivé většině na bedrech aktivistů a nadšenců z řad odborníků a laiků.

Bylo by namístě, kdyby NPÚ jako odborná složka památkové péče zaštil práci na důkladném zmapování a zhodnocení a hlavně prezentaci (osvětě) tohoto památkového fondu – například prostřednictvím svého nově zřízeného metodického centra moderní architektury v Brně. Skutečně efektivní památková ochrana těchto děl ale nebude možná, dokud se nezmění buď systém památkové péče, který dá do rukou více pravomocí odborníkům, nebo přístup většinové společnosti k tuzemské tvorbě druhé poloviny 20. století, v jejímž rámci umění ve veřejném prostoru patří k těm nejzranitelnějším. I tam, kde se NPÚ za památky tohoto období postavil (hotel Praha, navržený odborníky z NPÚ na památkovou ochranu), se totiž bohužel často ukazuje, že je jako metodická a po-

Obr. 16. *Praha-Suchbát (MČ Praha 6), Plastika, 1973, Karel Malich. (Foto: archiv autora)*

Obr. 17. *Praha-Pankrác (MČ Praha 4), sídliště Pankrác, Aeskulap, 1973 (po roce 1989 odstraněno), Valerián Karoušek, Jiří Novák. (Foto: archiv autora)*

Obr. 18. *Praha-Dejvice (MČ Praha 6), hotel Praha, Vlys, tavené sklo, 1980 (2014 při demolici hotelu odstraněno), Stanislav Libenský Jaroslava Brychtová. (Foto: Pavel Karous, 2012)*

radní složka slabý – v rámci systému mu chybí pravomoci, v rámci veřejné debaty širší veřejná podpora.

Doufáme, že už brzo skončí doba ignorování problému destrukce a devalvace estetiky českých sídlišť. Snad budeme moci s mnoha ostatními urbanistickými problémy, které se v neoliberalní éře nakupily, řešit také tolik potřebnou ochranu kulturního dědictví z druhé poloviny 20. století. Řešení bude muset vznikat v souvislosti s posílením regulačních funkcí státu (nebo jiných lokálních institucí).

■ Poznámky

36 Více zde: KAROUS, Pavel. Kinetická plastika „Dálky“ – ZACHRÁNĚNA. *Vetřelci a volavky* [online]. Dostupné z <http://www.vetrelciavolavky.cz/texty/kineticka-plastika-dalky-zachranena> [cit. 20. srpna 2015].

37 Více k projektu rekonstrukce sídliště včetně fotodokumentace viz <http://www.archiweb.cz/buildings.php?action=show&id=3371> [cit. 20. srpna 2015].

38 Viz například účelovou nečinnost v případě chátrání zámečku Cibulka nebo demolici hotelu Praha.

39 Jedná se o průduch tunelu na Letné od Zdeňka Sýkory. Soustava černobílých obkladů od jednoho z nejslavnějších českých malířů druhé poloviny 20. století má světové prvenství v aplikaci počítačového umění v architektuře. Na komínů je vyobrazen výsek z širší černobílé geometrické struktury vytvořené výpočetní technikou.