FAKULTA ARCHITEKTURY ČVUT V PRAZE

# VÝTVARNÉ UMĚNÍ A ARCHITEKTURA

## CESTY K SOBĚ

Disertační okruh: Poválečná architektura jako památka
Vedoucí disertační práce: Prof. Ing. arch. Matúš Dulla, DrSc.
Řešitelka: Mgr. Veronika Vicherková

**5113 Ústav pro dějiny a teorii architektury**

2022

Prohlašuji, že jsem předkládaný text vypracovala samostatně, za použití uvedených zdrojů.

Chtěla bych na tomto místě poděkovat za trpělivost - svým pedagogům, především panu profesoru Dullovi, svým kolegům, spolupracovníkům a konzultantům, a v neposlední řadě svojí rodině.

# OBSAH

VÝTVARNÉ UMĚNÍ V ARCHITEKTUŘE ..... 3
ODLUKA ARCHITEKTURY A UMĚNÍ ..... 4
LIKVIDACE UMĚNÍ A JEHO NÁVRAT ..... 4
MONUMENTALITA ..... 5
ZTRACENÝ SMYSL PRO MONUMENTALTU ..... 6
ORGANIZACE ..... 7
Memorandum o potřebách československého výtvarnictví ..... 10
Únorový obrat ..... 11
SOCIALISTICKÝ RELISMUS ..... 12
PO SORELE ..... 15
Po Bruselu ..... 18
DOKUMENT DOBY ..... 19
LEGISLATIVA ..... 22
tvůrčí OBROZENÍ ..... 23
GENERAČNÍ VÝMĚNA ..... 24
Konec reformy ..... 32
ČISTKY MEZI VÝTVARNÝMI DÍLY ..... 34
VÝtVARNÁ RADA HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY ..... 37
DOVĚTEK ..... 40
ZDROJE, LITERATURA, PRAMENY ..... 42
Prameny ..... 48
Tematické internetové stránky ..... 48
Abstract ..... 49
Klíčová slova – key words ..... 49
Resumé ..... 49
PŘÍLOHA ..... 51

## VÝTVARNÉ UMĚNÍ V ARCHITEKTUŘE

Bohaté a vrstevnaté téma spojení výtvarného umění s architekturou, respektive spolupráce výtvarných umělců s architekty (a naopak) v poválečném Československu skýtá nepřeberné množství možných přístupů k bádání. Vzhledem k obrovskému progresu výzkumu a nárůstu počtu tematických prací, které se většinou zaměřují katalogicky nebo topograficky[1], i řadě dosud neukončeným ambiciózním projektům, jsem se rozhodla učinit pokus o ukotvení řečeného fenoménu do širších souvislostí. V zásadě sleduji dvě linie, linii teoretickou a linii politicko-institucionální.[2] Tyto dvě roviny promítají do výtvarných realizací, umění i architektura na ně svébytným způsobem reagují, a podrobnější znalost okolností, nejen oněch partikulárních a samozřejmě nadmíru zajímavých a zábavných „osobních příběhů" jednotlivých artefaktů, podle mého soudu napomáhá plastičtějšímu způsobu interpretace. Tak jako je nezbytná znalost dějin umění a dějin architektury, je v oboru realizací v architektuře nezbytná (rámcová) znalost politicko-ekonomických okolností, protože z definice je toto veřejné umění politickou záležitostí a není nezávislou tvorbou.

V průběhu sledovaného období je možné pozorovat pozvolnou proměnu chápání úlohy, respektive pozice „veřejného výtvarného umění", prezentovaného jako součást architektury nebo veřejného prostoru. Je to dáno přirozeně společenským vývojem. Jestliže na počátku padesátých let šlo o poslání zprostředkovat ideologii a indoktrinovat, tak v další etapě se jeho těžiště přesouvá spíš do polohy designu s úlohou kultivovat „životní prostředí" a vytvářet určitou atmosféru. Jakou, to je otázkou zadání. „Socialistické" výtvarné umění se zásadně vyhraňuje proti individualismu, ale jak je dále patrné, ani to není neměnná konstanta. Zjevnou tendencí, kterou prokazuje zavádění termínu „integrace" od 60. let, je snaha o jakousi všeobecnou estetizaci prostředí, na které se nepodílejí nutně (jen) autonomní výtvarná díla, ale podíl výtvarníka se posouvá i do roviny designéra a návrháře samotného materiálu i formy prostředí.

V období po druhé světové válce se v širší míře prosadila koncepce syntézy umění jako závěrečné fáze modernismu. Pro reflexi tohoto hnutí v zahraničí zde připojuji autorský překlad studie

[1] Vedle stále početnějšího zástupu závěrečných školních prací je nutno zmínit samozřejmě iniciační pionýrskou „kampaň" *Vetřelci a volavky* Pavla Karouse, soustavné vymazání bílých míst z mapy Marcela Fišera, dlouhotrvající aktivitu brněnské badatelské skupiny institucionálně zakotvené na VUT a FAVU, olomoucké práce Pavla Zatloukla a kol., „amatérské" mapování založené na bázi dobrovolných spolkových aktivit v Plzni, České Lípě, aj., anebo naopak ambiciózní projekt *Sochy a města*, nesený Fakultou restaurování Pardubické univerzity Pardubice, a Ústavem chemické technologie restaurování památek VŠCHT v Praze.

[2] Alena Binarová, *Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956–1972: oficiální výtvarná tvorba v proměnách komunistického režimu (dizertační práce) FFUPOL*. Olomouc, 2016; Jiří Knapík v četných publikacích, Jan Mervart Kultura v karanténě. Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2015 formulují pojetí uměleckých organizací jako *převodové páky* převádějící oficiální kulturní politiku státu do uměleckého provozu. Tato druhá linie politicko-ekonomická představuje de facto marxistický přístup, který ovšem není programním, a vlastně ze sledovaného tématu vyplynul, což je patrně dáno i důrazem, který právě na tento úhel pohledu sledované období kladlo.

portugalsko-amerického architekta Paula Damaze *Umění v evropské architektuře* z roku 1956. Autor zde rozvíjí Giedeonovu linii, o které se ještě zmíním v následujícím textu.

ODLUKA ARCHITEKTURY A UMĚNÍ

Otázky vztahu a možnosti spojení architektury a výtvarného umění se staly od počátku 20. století setrvalým tématem teoretických debat. Problematizace dříve přirozené *slohové sounáležitosti* vyplynula z nastolení nových úkolů modernistického hnutí v architektuře, které se vymezuje proti předcházející etapě historického eklekticismu. Technický pokrok a nové konstrukční možnosti vzbudily potřebu inovace estetického výrazu s požadavkem pravdivosti a přiměřenosti formy. Vyhlášením programu racionalizace, vědeckosti a zprůmyslnění dospěla architektura až do polohy konstruktivizmu/funkcionalismu, kde platí jako primární kritérium kvality užitečnost. Vyvolaný purismus a absolutní oproštění architektonického díla od zbytečné *dekorace* byly ovšem jen prvním radikálním stádiem, které záhy, jako všechny revoluční výdobytky, došlo k přehodnocení, zjemnění a nivelizaci. Radikální požadavek úplného očištění překročil do požadavku kvalitativní transformace dosavadních postupů pod heslem nové syntézy, jak ji vytyčilo například hnutí De Stijl nebo německý Bauhaus - v koncepci celistvého syntetizujícího gesamtkunstwerku. Také v našem prostředí se odehrál mezi pokrokovými architekty podobný, a možná ještě více polarizovaný proces, postupující od *regulérní likvidace umění*[3] do roviny hledání nového *životního slohu*[4]. Osobnosti, které výrazně spoluformovaly architektonický diskurz v předválečném období se (v mnoha případech) neodmlčeli ani v revolučních letech poválečných a dosažené mety zůstávaly přítomny i ve změněné situaci politické, hospodářské, i společenské. Často ovšem i jako negovaný horizont. Proto je v tomto místě důležité připomenout i dění v předválečných letech.

LIKVIDACE UMĚNÍ A JEHO NÁVRAT

Ve 20. letech dvacátého století zažíval program racionalistické architektury veliký ohlas, ale možnosti realizace zůstávaly omezené. Přes veškeré úsilí a mezinárodní spolupráci, zůstávaly některé úkoly funkcionalistům nedostupné. Architektura jako čistá a racionální věda se totiž programově vzdala emocí, což ji právě pro mnohé případy diskvalifikovalo. K vnitřní reflexi vedla architekty nejenom vlastní tvorba a estetické cítění, ale i vývoj na evropské scéně, kde funkcionalismus několikrát a opakovaně neuspěl.[5] Jako jeden z milníků moderní architektury v meziválečném období se často uvádí soutěž na sídlo Společenství národů v Ženevě v letech 1926–1927, kde došlo ke spikleneckému prosazení akademického projektu na úkor návrhu Le Corbusiera. Skandální neúspěch modernismu v monumentální úloze vedl k založení mezinárodního kongresu moderních architektů CIAM – Congrés internationaux d´Architectre Moderne, který vznikl jako platforma pro tříbení názorů a teorie moderní architektury a její propagaci. U jeho vzniku stál po boku Le Corbusiera Sigfried Giedion, v Praze narozený historik architektury, který ve stopách svého otce prošel i inženýrskou průpravou. Právě v jeho rukách

[3] Karel Teige, Konstruktivismus a likvidace umění, *Disk: internacionální revue*. Praha: U.S. Devětsil, 1925, **č.** 2, s. 4 – 8. Ani Teige se ovšem nezříká umění jako takového, ale pouze toho tradičně chápaného, ideálem *nového umění* je ovšem v jeho pojetí ve 20. letech poezie, jako čistá emocionalita a striktní protipól konstruktivismu. .

[4] Karel Honzík, *Tvorba životního slohu*. Praha 1946

[5] Karel Teige, Jiří Kroha, *Avantgardní architektura*. Praha, 1969.

spočívala do značné míry režie kongresových setkání, která silně ovlivnila vývoj evropské architektury 30. až 50. let. Právě Giedion na půdě CIAM formuloval problematiku monumentality a výtvarného umění. Tato témata se ale koneckonců řešila paralelně napříč Evropou, ve všech ohniscích, která usilovala o moderní architekturu.

Vývoj architektonické teorie v našem prostředí přibližuje studie Vladimíra Czumala[6], který popisuje odklon architektů z okruhu Devětsilu a Karla Teigeho od striktní formulace racionalismu, ke které dospěli už v polovině 20. let, a kterou svébytným způsobem přepracovali do polohy, kterou lze snad souhrnně nazvat termínem Karla Honzíka „poetický funkcionalismus".

MONUMENTALITA

Otázku monumentality otevřel pro naše prostředí paradoxně Karel Teige - v korespondenční polemice se samotným Le Corbusierem, těsně v závěru 20. let., u příležitosti Le Corbusierova bizarního návrhu paláce Mundanea, jehož metafyzický a symbolický obsah Teigeho značně popudil. Le Corbusier podle Teigova názoru podlehl „bludu paláce" [7] a estetismu. Náš nejvyhraněnější propagátor vědeckého funkcionalismu nemohl vzhledem ke svým postojům reagovat na stavbu, která vypadala jako aztécký zikkurat jinak, než kriticky. Vytýkal Le Corbusierovi nedůslednost v dodržování zásad funkcionalismu, v sociálních otázkách, a hlavně svévolný estetický formalismus. Le Corbusiér ve svém dopisu Teigovi odpovídá v tom smyslu, že právě ve vznešenosti a v dalších aspektech, které překračují rozměr věcnosti spočívá možnost architektury jako svobodné umělecké tvorby, které se Le Corbusier, ani mnozí Teigovi souputníci za žádných okolností nechtějí vzdát[8]. Teigeho radikální odmítnutí se ale v průběhu následujících let ukázalo „jako neslučitelné se životem." Sílící společenské napětí ve 30. aktualizovalo potřebu patosu a monumentálního výrazu, což se pregnantně projevilo třeba v soutěži na palác Centrosojuz v roce 1933, kde v konkurenci celé plejády špičkových modernistických architektů byl nakonec vybrán monstrózní návrh Borise Jofana, který patrně mnohem lépe vyjadřoval monstrózní ideologii sílící totality.

Neschopnost symbolického vyjádření skrze abstraktní avantgardní formy se ukázala být zásadním problémem. Peter Meyer otevřel na stránkách švýcarského časopisu *Werk* otázku monumentality v souvislosti se soutěží na kongresovou halu v Curychu v roce 1937, tedy v roce, kdy na světové výstavě v Paříži byla k vidění podivná konfrontace bizarních monumentů - pavilonů totalitních států Sovětského svazu a Německa, doplněné nadto Picassovou Guernicou ve španělském pavilonu. Otevřená exhibice totalitních režimů a skutečnost, že sovětský pavilon získal na výstavě hlavní cenu, v kontrastu s pacifistickým motem veletrhu *„Umění a vědy ve službách míru"* se staly mementem pro celé dvacáté století. Meyer, podobně jako řada dalších, dochází na stánkách časopisu Werk v sérii článků k názoru, že ačkoliv monumentální úkoly inklinují ke klasicismu, přesto není pro moderní společnost přijatelná eklektická monumentalita historismu. Proto je třeba hledat klasicismus

[6] Vladimír Czumalo, *Česká teorie architektury v letech okupace*. Praha 1991.

[7] Karel Teige, *Mundanea*um, původně vytištěno *Stavba* VII, 1928-1929, s. 145-155; následně ve výtahu: Rostislav Švácha, *Le Corbusier*, Praha 1989, s. 114-127; odpověď Le Corbusiéra, s. 128-148: Le Corbusier, Obrana architektury – Odpověď Teigemu. Česky *Musaion X,* 1931, č. 2, s. 27-52.

[8] Již citovaný Honzík, Havlíček, Obrtel, a dokonce i Krejcar. Přesto ale zůstává na domácí scéně stále i živá odnož vědeckého funkcionalismu, která zůstává věrná otázkám inženýrství, industrializace a typizace, která bude výrazně určovat další směr vývoje české architektury i po druhé světové válce – zejména Karel Janů…

vlastní aktuální době. Odlišný názor pak formuluje Sigfried Giedion, nejenom v okruhu kongresů CIAM. Podle Vladimíra Czumala[9] právě Meyerův text přenesl téma monumentality i na půdu redakce časopisu Architekt SIA v roce 1943, i když problematika jako taková byla přítomna už v předchozích letech – mj. u příležitosti výstavy monumentálního umění, uspořádané SVU Mánes roku 1940 (se zjevnou intencí morální vzpruhy okupované vlasti), a v kruhu modernistů akceptována mj. díky rozpracování teorie funkcí v architektuře Janem Mukařovským na sklonku předešlého desetiletí, která poskytla záštitu i pro další *funkce* v architektuře, než pouze pro původně vytyčenou všenaplňující účelnost.[10]

ZTRACENÝ SMYSL PRO MONUMENTALTU

Sigfried Giedion se na téma monumentality zamýšlí rovněž na počátku 40. let. Spolu s architektem José Luis Sertem a malířem Fernandem Légerem koncipovali v roce 1943 v New Yorku vlivný manifest Devět bodů monumentality, které Giedeon prezentoval na konferenci, pořádané architektem Paulem Zuckerem, na Kolumbijské universitě v New Yorku. Konference samotná byla pozoruhodnou událostí, která si kladla otázku, zda vůbec moderní architektura dokáže naplnit požadavky poválečné obnovy. Ve svém příspěvku Giedion vysvětluje, jak akademický historismus zneužil klasických forem, které proto ztratily svou symbolickou funkci. Moderní společnost proto musí hledat nové výrazové prostředky a vlastní symboly. Předpokladem k dosažení nového uměleckého výrazu doby je spolupráce urbanisty, architekta, malíře a krajináře. Architektura se se měla znovu stát prostředkem sociální transformace - k formování tentokrát lepšího, lidštějšího společenstva. Klíčovým prostředkem k tomu je podle Giediona syntéza umění.

Syntéza umění se stala nosným motivem poválečného modernismu napříč Evropou a dostalo se jí pozornosti i u nás. Giedion předložil otázku umění v architektuře hned na prvním poválečném kongresu CIam. Z Teigových dopisů[11] se v této souvislosti dozvídáme o dotazníku, který Giedion rozeslal jako přípravu IV. kongresu, který se týkal právě konstituované teorie syntézy umění. „Článek pro Giediona jsem už začal psát, zdá se, že bude dost dlouhý, odpověď sama na otázky ankety bude stručná, ale před ní musí být tento článek jako jakýsi teoretický preliminář… V posledním, lednovém čísle Werk má pí Giedionová referát o Arpovi a zde se dotýká otázky spojení sochy (reliéfu) a malířství s architekturou: s jejím stanoviskem …naprosto nesouhlasím. Možná, že tento článek bych dal, jako zvláštní kapitolu, do své chystané knížky…anketa pro Giediona dá hodně

[9] Viz pozn. 6, s. 89 a dále.

[10] K definování funkcí v architektuře přispěl svou přednáškou v Klubu architektů Jan Mukařovský, K problému funkcí v architektuře. Mukařovského text byl otištěn v časopisu *Stavba* XIV, 1937-38, s. 5-12; a vyšel rovněž v samostatné sbírce: Jan Mukařovský. *Studie z estetiky*. Praha 1966, s. 198-203. V Mukařovského pojetí je architektura volně řečeno dynamickou strukturou, kde míra naplnění jednotlivých funkcí rozlišuje jednotlivé architektonické druhy - od stavby maximálně účelové, v níž už nezbývá prostor k saturaci dalších funkcí, až po objekty, které třeba dosahují maxima v symbolické nebo estetické funkci a potom ztrácejí svou užitnost a stávají se monumentem či artefaktem. Vladimír Czumalo zároveň upozorňuje, že Mukařovského teze přispěly k transpozici myšlení o architektuře dokonce u samotného Teigeho ve čtyřicátých letech, kde tuto interpretaci v zásadě přijímá, i když stále trvá na nesplývání architektury a umění v jedno, Moderní architektura v Československu, in Karel Teige, Jiří Brabec a Vratislav Effenbergr, *Výbor z díla, Sv. 3: Osvobozování života a poezie: studie ze čtyřicátých let*. Praha 1994, s. 184-235, zejména 218-220. „architektura sousedí a souvisí s oblastí výtvarného umění, aniž by sní splývala a ztotožňovala se s ní“. „Architektura není výtvarné umění, není stavitelské řemeslo, je věda. Víme-li však, že umění není samocílnou hrou, nýbrž že svými specifickými prostředky a postupy usiluje o poznání, nebudeme klást mezi poezii a vědu nepropustné přehrady.“

[11] Korespondence s Marií Pospíšilovou z přelomu 1946/1947, publikováno in: Karel Teige, Vratislav Effenberger, *Výbor z díla, Sv. 3: Osvobozování života a poezie: studie ze čtyřicátých let*, Praha 1994, s. 628–629.

práce, ale zdá se mi nutné jednou důrazně vyvrátit snahy o nová spojení architektury s malířstvím a sochařstvím, které jsou nyní velmi živé, protože malíři a zejména sochaři v tom vidí výnosné kšefty. Vím, že zůstanu se svým názorem téměř osamocen; právě proto musí být článek napsán co nejsolidněji a dokumentovaně.“[12]

Na Giedionův dotazník upozorňuje Marcela Hanáčková ve své diplomové práci, věnované české účasti na aktivitách CIAM po druhé světové válce.[13] Patrně byl dotazník následně otištěn ve sborníku konference v Bridgewater *A decade of new architecture*[14], a vpodstatě v něm zaznívají témata, která budou problematiku spojení výtvarného umění s architekturou i v našem prostředí doprovázet následujících padesát let.[15]

Teige teorii umělecké syntézy nikdy nepřijal, naproti tomu Karel Honzík se jí svým pojetím životního slohu přibližuje, a obzvlášť v období opouštění socialistického realismu patří k oslovovaným autoritám, které prostřednictvím časopiseckých statí působí i na veřejnost a pedagogickou činností se přímo podílí na formování dobové stavební kultury.

ORGANIZACE

Až doposud jsme se zaobírali otázkami ideového rázu, kde architektura i umění stojí víceméně mimo sféru praxe, mimo oblast investičně-hospodářskou. To je ovšem abstrahovaná situace a podmínky, které reálně nikdy nemohou nastat.

V praxi představuje zcela zásadní kapitolu organizace uměleckého provozu, jejímž prostřednictvím se umění stává součástí společenského života. A stejně tak byla organizace umělců hybnou silou i v případě institucionalizace výtvarného umění v architektuře. Větší zájem se soustředil přirozeně na straně umělců (architekty zaměstnávala i řada dalších problémů), a tedy i iniciativy tímto směrem vycházely zejména z řad umělecké obce. I z toho důvodu se následující oddíl věnuje podrobněji organizaci výtvarníků, zatímco organizaci architektů jen zmiňuje.

Spolková tradice u obou tvůrčích profesí, založená jako paralela cechovního systému i jako jeho ideová nadstavba, měla u nás tradici už od 19. století. Patrně nejstarší organizace (když pomineme Společnost vlasteneckých přátel umění, sdružující hlavně sběratele a mecenáše, a stála u zrodu Akademie výtvarných umění i zemské umělecké sbírky) v oboru malířství byl patrně Prager Kunstverein neboli Krasoumná jednota (založena 1835, a plodem její činnosti je reprezentační Dům umělců Rudolfinum), po němž následovala po polovině 19. století celá řada dalších. Umělecké spolky odrážely proměnu statusu umělce, a jeho vydělení ze struktury uměleckého řemesla. Jejich posláním bylo jednak hospodářské zajištění svých členů, zprostředkování výtvarných výstav i realizací, a v neposlední řadě kontrola kvality umělecké produkce. Členové spolků byly až na nepatrné výjimky absolventy akademií, a spojoval je

[12] Teige patrně článek nedopsal, Marcela Hanáčková nenalezla jeho stopy ani ve zkoumaných zahraničních archivech.

[13] Marcela Hanáčková, *Československá skupina CIAM po druhé světové válce*, Diplomová práce FFUK, Praha 2007, s. 37-38.

[14] Sigfried Giedion, *A Decade of New Architecture*. Zürich: Girsberger, 1951. Variantně také pod názvem A decade of contemporary architecture

[15] Např. „kdy – v jaké fázi - má výtvarník do projektu vstoupit“, apod.

obdobný umělecký názor, či výtvarné přesvědčení. Podobně jako řemeslné cechy, si i umělecké spolky žárlivě střežily své členstvo i klientelu.

Do roku 1938 se rozvinula plastická struktura uměleckých uskupení, některé spolky s velmi dlouhou tradicí (mezi nejstaršími Výtvarný odbor Umělecké besedy - VOUB, Jednota umělců výtvarných - JUV, SVU Mánes, Spolek českých umělců grafiků Hollar - SČUG Hollar, aj.)[16]. Po vzniku demokratického státu založili umělci i svůj odborový svaz, který plnil svou funkci napříč celým uměleckým spektrem, aniž by chtěl zasahovat do ideového a teoretického směřování jednotlivých spolků. Organizace dostala název *Syndikát výtvarných umělců československých*, a v jejím čele stanul její (spolu)zakladatel, architekt Otakar Novotný. Architekti byli, jak uvidíme i dále, organizačně schopní a aktivní. V roce 1937 zastupoval Syndikát osmnáct výtvarných spolků - dohromady 800 umělců a architektů, většinou členů těchto spolků, ale i nezávislých.[17] Posláním Syndikátu bylo zaštiťovat své chráněnce v ohledech práva autorského, jak při výstavách, tak v obchodě či sporech, a to i na úrovni mezinárodní. Mimoto provozoval vlastní obchodní podnik (od roku 1926, s provozovnou v Purkyňově ulici č. 6 v Praze 2[18]), pořádal výstavy - většinou prodejní, a aukce. Podstatnou činností bylo i zajišťování soutěží, které pro veřejné zakázky, vyžadující práci umělců, nařizoval tzv. Neumannův zákon č. 45 Sb. z roku 1920.[19]

Mimořádný úspěch slavil Syndikát i v otázkách sociálního zabezpečení umělců - podařilo se mu totiž vyjednat starobní a invalidní penzijní pojištění v Zemském pojišťovacím fondu s každoroční státní subvencí pro výtvarníky. (Ti totiž podobně jako ostatní kulturní pracovníci vypadli z plánu zdravotního a starobního pojištění pro dělníky a samostatné živnostníky. V roce 1923 vznikl pod Syndikátem za pomoci prezidenta republiky fond pro podporu umělců a jejich dědiců v hmotné nouzi, již během prvních deseti let své existence poskytl asi 150 potřebným. Stát vyplácel Syndikátu každoroční podporu, a další částky rozpočtu naplňovaly členské příspěvky, dary a samozřejmě i provize z výtěžku výstav organizovaných jednotlivými zastoupenými spolky.[20]

[16] Marek Laštovka, Pražské spolky: soupis pražských spolků na základě úředních evidencí z let 1895–1990. Praha 1998.

[17] Robert Mečkovský, *Umělecké aukce v Praze v období první republiky*. Dizertační práce, Masarykova univerzita v Brně 2014, s. 54–57.

[18] Tržní umělecký kabinet a zahradní galerie, *Veraikon* XII, 1926, č. 3, s. 79.

[19] Tento zákon dostal jméno podle svého předkladatele, Stanislava Kostky Neumanna, ukládal všem ministerstvům, aby důležité práce státní, vyžadující činnost uměleckou, byly zadávány veřejnou soutěží, jurovanou odbornou porotou, kvalifikovanou podle dobrozdání poradního sboru ministerstva školství a nár. osvěty. Tatáž porota pak měla dohlížet i na realizaci zakázky. H., Státní umělecké práce, *Volné směry XXX*, 1933–1934, č. 1, s. 126–127.
*Zpráva kulturního výboru o návrhu členů Národního shromáždění Fr. Housera, Stanislava K. Neumanna, Dra Ant. Uhlíře a soudruhů tisk č. 1748, ve věci umělecké úpravy předmětů státem vydávaných nebo podporovaných, pokud vyžadují součinnosti umělců.* Dostupné online: Digitální repozitář poslanecké sněmovny https://www.psp.cz/sqw/tisky.sqw?fq_CisZakT=45&fq_RokT=1920
V praxi ovšem zákon patrně úplně nefungoval, dle kritik se často objevovala praxe přímého zadávání.

[20] Tamtéž, s. 56; a také: František Matějka, Deset let Syndikátu výtvarných umělců*, Dílo XXII*, 1930, s. 26–30.

Los Syndikátu výtvarných umělců, 30. léta 20. stol. Oblíbeným zdrojem financí fondu byla věcná loterie. Ta byla znovu zavedena i v 60. letech.
Obr.: Aukční dům Burda, online, burda-auction.com, čerpáno září 2019

Uměleckou obec, jako už tradičně, provázela velká řevnivost - mezi jednotlivci, i celými spolky, a stejně tak se umělci neshodli, ani tehdy, když šlo o jejich zajištění. A tak ani při zakládání nadspolkové organizace tomu nemohlo být jinak.[21] V roce 1924 se od Syndikátu odštěpila Odborová organizace československých výtvarníků, vedená Otto Gutfreundem. I když bylo cílem sjednocení umělců na úrovni politicko-hospodářské, už v průběhu 20. let a o to více v letech třicátých, vznikaly paralelní snahy o tytéž cíle, čím mezi umělci rostla vzájemná konkurence, a jejich síla ve věcech politických byla také slabší. Hospodářská krize znamenala pro umělecký provoz ohrožení, pokles mecenátu i dalších investic, a zesílila snahu o spojení v jednotný celek. Pokusy o sjednocení sice proběhly už před válkou, nicméně nebyly úspěšné. Oba zmíněné odborové svazy fungovaly až do roku 1947, a během okupace jejich význam samozřejmě vzrostl, a oba svazy hromadně nabíraly nové členy. Příslušnost k takové organizaci alespoň částečně zaštiťovala umělce před totálním nasazením.[22] Později se tato skutečnost obratem znovu projevila při restrukturalizaci svazu v 50. letech, o čemž bude ještě řeč.

S očekáváním budoucích velkých společenských změn ke konci druhé světové války volání po jednotné organizaci ještě více zesílilo. Na základech protektorátního, levě zaměřeného Národního revolučního výboru inteligence tak mohla vzniknout hned v průběhu května 1945 organizace nazvaná Blok českých výtvarníků, která byla dne 29. září 1945 legalizována Zemským národním výborem v Praze. Ačkoliv Blok aktivně vyjednával na vládní úrovni a jeho zástupci

[21] Dokládá to řada článků napříč uměleckými sborníky, které se hemží kritikou a stížnostmi. K rozporům u založení syndikátu například zde, v otevřeném listu kruhu Veraikon spolku Mánes a umělecké veřejnosti. *Veraikon* VI, 1920, č. 1, s. 29.
[22] Tomáš Hylmar, Od Bloku ke Svazu, *Umění LXIV*, 2016, č. 2, s. 179.

(např. Miroslav Míčko v kulturní komisi Zemského národního výboru), objevily se opět paralelní snahy, a skutečně sjednocenou organizaci, spojující většinu spolků i odbory se podařilo prosadit po značných peripetiích teprve v následujícím roce[23]. Tak vznikl Ústřední blok československých výtvarných umělců, který se snažil aktivně zasáhnout do formování kulturní politiky mladého státu. S tím záměrem vydal roku 1947 *Memorandum o potřebách československého výtvarnictví*, které adresoval presidentu Benešovi, národnímu shromáždění a vládě.[24] Dlužno podotknout, že tento dokument nebyl premiérou podobných snah – k témuž cíli směřovalo Memorandum spolku Mánes[25], vydané v těžkých letech protektorátu, anebo stať Jindřicha Chalupeckého, nazvaná příznačně *Veliká příležitost*, publikovaná rok před Memorandem pod hlavičkou Umělecké besedy.[26] Právě Chalupecký, který ve svých 36 letech byl už známý jako redaktor, kritik a teoretik Skupiny 42, byl tentokrát v roli tajemníka Bloku podle Hylmara[27] hlavním konceptorem Memoranda. V jeho formulacích zaznívají nad analýzou stávajícího stavu i navrhované směry budoucí kulturní politiky, dotýkající se otázek výstavnictví (výstavních prostor, národní galerie a národní umělecké sbírky) i požadavků na reformu výtvarného školství, i regulace trhu s uměním (ve prospěch kontroly kvality). V dalších bodech se pak objevuje (opětovné) zřízení Fondu výtvarných umělců, a především povinné investice do umění u státních stavebních zakázek.
Tři měsíce po vydání Memoranda došlo, tentokrát po bedlivé přípravě i ke sjednocení odborové organizace, čímž vznikl Svaz československých výtvarných umělců.[28] Jak uvádí Tomáš Hylmar, Svaz získal rychle značný vliv na celou výtvarnickou obec. Do jeho kompetence byly postupně svěřeny všechny ekonomické záležitosti, ať už šlo o subvence, podpůrné fondy, distribuci vázaných výtvarných potřeb, anebo pojištění, což se dotýkalo všech výtvarných profesí a nejenom členů Svazu. A proto právě tato organizace v dalším dějinném vývoji sehrála zásadní roli, jak uvidíme vzápětí.

## MEMORANDUM O POTŘEBÁCH ČESKOSLOVENSKÉHO VÝTVARNICTVÍ

Zastavme se ještě na okamžik u zmíněného dokumentu *Memoranda*. Je pro nás zajímavý jednak svým obsahem, ale také dobou, kdy vyšel. Výtvarnická obec formulovala v tomto spisu, adresovaném presidentu Benešovi a jeho vládě, celý soubor konkrétních opatření pro budoucí zajištění výtvarného provozu. Jak už bylo naznačeno, návrh se dotýkal tří klíčových oblastí: 1) umělecké výchovy, 2) hospodářských opatření

[23] Podrobně o tom pojednává citovaný článek Tomáše Hylmara. Tomáš Hylmar, Od Bloku ke Svazu, *Umění LXIV*, 2016, č. 2, s. 171-181.
[24] Tomáš Hylmar, Od Bloku ke Svazu, *Umění LXIV*, 2016, č. 2, s. 175; *O potřebách československého výtvarnictví: [Memorandum ústředního bloku výtvarníků Československé republiky]*. V Praze: Ústřední blok výtvarníků Československé republiky, 1947.
[25] *Volné směry XXXV*, 1938–1940, **č.** 1, s. 2.
[26] Jindřich Chalupecký, Veliká příležitost: poznámky k reorganisaci českého výtvarnictví. V Praze: Výtvarný odbor Umělecké besedy, 1946. Termín „velká příležitost" se signifikantně objevil znovu o dvacetiletí později, v závěru listu *Dva tisíce slov*, kterým slovy Ludvíka Vaculíka promluvila v létě roku 1968 „pracující inteligence". Je zajímavé, nakolik tento text prolíná s Chalupeckého úvahami z let 1968–1988, publikovanými ex post ve sbírce *Tíha doby.*
[27] Viz pozn. 22.
[28] Stanovy SČSVU byly schváleny výnosem Zemského národního výboru ze dne 8. 7. 1947 pod č. j: 1-6-1375/4-1947. Tomáš Hylmar, c. d., s. 175.

3) zřízení „plánovité administrativy“.
Je těžko prokazatelné, nakolik skutečně utvořil tento dokument základ budoucího systému, avšak podle paralely se svazovou organizací výtvarníků i po únorovém převratu je zdůvodnitelné se domnívat, že načrtnuté kontury byly v novém režimu prostě uchopeny tak, aby mohly být naplněny „novým“ obsahem, stejně jako vlastní organizace výtvarníků.

Memorandum vydal Ústřední blok VU v průběhu března[29], a v září téhož roku se účastnil předseda Bloku Bohuslav Fuchs spolu s dalšími kolegy architekty[30] prvního poválečného kongresu CIAM VI v anglickém Bridgwater. Jak už bylo zmíněno dříve, tématem tohoto kongresu v režii Sigfrieda Giediona byla „monumentalita“ a „syntéza umění“. Nelze dovozovat, že by byla mezi těmito událostmi přímá souvislost, je ovšem pozoruhodné, nakolik provázaná byla témata řešených problémů napříč Evropou. Čeští účastníci v Bridgwater slavili úspěch s koncepcí územního plánování, zatímco britští architekti MARS group se zabývali otázkou „lidovosti“ a srozumitelnosti modernismu „běžnému člověku“, které se obratem vynořily i v Československu, ovšem v ideologickém obratu v podobě socialistického realismu.

ÚNOROVÝ OBRAT

Komunistická strana se od počátku své kampaně směřující k „vítěznému únoru“ 1948 zaměřila na to, využít levicově smýšlející kulturní scénu ve svůj prospěch. Postupné prorůstání politického vlivu do kultury (a naopak politická angažovanost kultury), nastolené právě už předválečnou avantgardou, mělo být po únoru 1948 završeno konečným nastolením socialistické kultury. Pracně a „vlastní silou“ vybudované struktury – umělecké organizace - se staly šikovným, dobře uchopitelným nástrojem pro nasměrování kulturních pracovníků správným směrem, respektive pro jejich kontrolu. Kormidla se tak mohly chopit početné akční výbory, které se agilně ujaly transformace neboli vnitřní *očisty.* [31] Ve velké pluralitě spolkových organizací mezi výtvarníky i mezi architekty, kde bylo nyní prvořadým zájmem konečné sjednocení, se staly se právě relativně jednotné odborové organizace vhodnou cestou. Svaz československých výtvarných umělců byl vyhlášen za jedinou hospodářskou a *ideovou* organizaci výtvarníků, přičemž ostatní sdružení (spolky) měla zaniknout.[32] Vzhledem ke složité struktuře výtvarného prostředí ovšem přejímání pozic probíhalo postupně a přechodné období trvalo téměř do roku 1950. Nastolený proces nakonec s definitivní platností završil tzv. spolkový zákon 68/1951 Sbírky, který přežívající volná uskupení buďto zapojil anebo zrušil.[33]
Již v dubnu 1948 byl nicméně podniknut jeden z výrazných kroků pro rychlejší získávání výtvarníků do jednotného svazu – byly zavedeny tzv. úkolové akce, vyhlašované na konkrétní

[29] Tamtéž.
[30] Bridgewater navštívil také Emanuel Hruška, Jaromír Krejcar, Alfred Neumann, František Kalivoda, Ervin Katona a Oskar Singer.
[31] Jiří Knapík, Akční výbory a kultura na prahu nové doby. *Soudobé dějiny* IX, 2002, 3-4, 455-475. Akční výbory byly revoluční orgány obrozené Národní fronty, k jejichž zakládání vyzval 21. 2. 1948 ve svém proslovu Klement Gottwald. Jejich úkolem byla prověrka loajality a případná výměna nevyhovujících osob na vedoucích postech všech organizací napříč kulturní i hospodářskou sférou.
[32] V praxi ovšem zůstávala původní struktura dlouho patrná, v Praze např. v jednotlivých obvodech a jejich svazových uskupeních, která se často překrývala s členstvem původních tradičních spolků.
[33] Jiří Knapík, Akční výbory na prahu nové doby, *Soudobé dějiny* IX, 2002, 3-4, S. 455-475; týž, *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948–1950.* Praha 2004, s. 28–30; týž, *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha 2006, s. 19–22.

témata, jejichž plnění se ovšem mohl chopit pouze výtvarník-člen jednotného svazu. Pro potřeby zajištění těchto akcí byla zřízena nákupna, družstvo Tvar, která díla z uvedených akcí od umělců vykupovala, a zároveň měla zajišťovat jejich distribuci ve vlastních prodejnách umění.

Protože řada aktérů nynějších událostí, směřujících neúprosně ke komunistickému převzetí moci, byla příslušníky předválečné avantgardy, panovala jistou dobu představa o „selektivní kontinuitě" v směřování kulturního vývoje. Představa o specifické cestě v socialismu v různých zemích ve sféře sovětského vlivu se ale v průběhu druhé půli roku 1948 rozplynula, vzhledem k roztržce mezi Titem a Stalinem, i vzhledem k dalším mezinárodním politickým událostem.
Nastolený *ostrý kurz* (září 1948) byl pouze předzvěstí IX. sjezdu KSČ v květnu 1949, kde byla otevřeně a naplno přijata doktrína socialistického jako jediné přípustné tvůrčí metody.[34]

## SOCIALISTICKÝ RELISMUS

Povinnost tvořit v nařízeném stylu uvedla většinu tvůrčích autorů do mimořádných rozpaků. Jak už bylo zmiňováno na mnoha místech, vyžadovaná doktrína byla natolik vágně formulována, že otevírala pole širokým debatám, spíše, než že by dávala podnět k tvůrčím činům.

To, že Kopecký ve svém projevu zmínil i Krohu samotného, pisatel referované stati ze skromnosti zamlčel ☺
„Výtvarná úprava našeho sjezdového prostranství, jejímž původcem je národní umělec soudruh Kroha, jest bezesporu krásnou ukázkou toho, k jaké vyšší umělecké kultuře a k jakému novému vkusu má naše výtvarnictví v oboru architektury spěti." *Protokol IX. řádného sjezdu Komunistické strany Československa: v Praze 25.-29. května 1949*, s. 381.

obr. *Architektura ČSR* VIII, 1949, **5**-6, s. 130.

Možnost seznámit se zblízka s metodami socialistického realismu se domácímu publiku naskytla hned několikrát – kromě bohaté (byť po únoru stále více omezované, kontrolované a koncentrované do menšího počtu médií) kulturní publicistiky v četných časopisech a sbornících, tak i na výstavách přímo na domácí půdě. Výstava sovětských národních umělců uspořádaná v průběhu května 1947 na Slovanském ostrově vzbudila spíše údiv, a s pozdviženým obočím ji komentovala většina domácích autorit[35], po únorovém převratu již ale takové přehlížení nebylo možné. Přehlídka tvorby architektů sovětských svazových republik připravená opět v květnu 1949 názorně představila vzory, ke kterým se domácí architekti měli blížit.
Oldřich Starý tak bez okolků napsal, že jmenovaná výstava byla z nejpoučnějších a nejzajímavějších, jaké kdy obyvatelé Prahy spatřili, a vyzdvihl přitom nejen typologii zaměřenou především do oblasti kulturního využití, ale hlavně všeobjímající úsilí o vyšší umělecký výraz.[36] Rovněž ministr školství, věd a umění Zdeněk Nejedlý se vyjádřil s obdivem a vyzvedl „význam sovětského umění v architektuře".[37]

[34] Jiří Knapík*, V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956.* Praha 2006, s. 39 ad.
[35] viz kapitola o monumentalitě výše.
[36] Oldřich Starý, Architektura národů SSSR, *Architektura ČSR* VIII, 1949, **č.** 2, s. 68–71.
[37] -li, Výstava architektury národů SSSR. *Lidová* demokracie V, 21. 04. 1949, s. 2; výstava byla otevřena 20. 4. 1949.

Při vytyčování *generální linie* dalšího směřování na IX. sjezdu[38] promluvil ministr (informací) Václav Kopecký rovněž i o architektuře[39], a sice o architektuře v nejužší souvislosti s výtvarným uměním. „Dotkl se tak velmi iniciativně nejožehavějšího problému architektonické tvorby. Dosavadní kosmopoliticky orientovaná avantgardní architektonická tvorba naše, jako cizí, popírala architekturu jako umění a s výtvarnictvím v oboru architektury si nevěděla rady vůbec“, napsal pak Jiří Krouhá do jediného architektonického časopisu,[40] který v roce 1949 vycházel, a pokračoval kritikou avantgardy, ke které fakticky dosud svým stylem patřil, a zdůraznil pokrokovost sovětských tvůrců, kteří překonali toto okleštěné období a pokročili skrze studium vlastních sdělných historických forem k tvorbě ve stylu socialistického realismu, který *srozumitelně* zpodobnil a předal kulturně duchovní svět socialismu.[41] Pro naše prostředí to pak znamenalo, dát umělecké/architektonické tvorbě tzv. novou tematiku, provést revizi kulturního dědictví a reinterpretovat dosavadní hodnoty české kultury z aktuálního pohledu.

Srozumitelnost architektonického díla (jeho lidovost) mělo mj. zajistit nové (nemechanické) rozvinutí osvědčených historických forem a jejich naplnění správným obsahem, a to i ve spojení výtvarným uměním.
Kroha zde mimo jiné rovněž připomněl nedávnou diskusi o monumentalitě, která má být v rámci socialistické architektury dosažena právě zmíněnými prostředky, které k monumentalitě pozvedá sdílený, tj. kolektivní vnitřní obsah. V tomto ohledu – tedy v aspektech srozumitelnosti (možná implikující i jistou míru zjednodušení) i potřeby společenského konsenzu nad obsahem - se ovšem Krohovo chápání monumentality nelišilo od konstatování, ke kterým dospěli diskutující v rozpravě ve Volných směrech. Podstatný rozdíl tedy zůstával v obsahu, který nakonec - i podle Krohova tvrzení, udává formu.

„Epizoda“ nastoleného socialistického realismu měla pro spojení výtvarného umění s architekturou zásadní dopad. Přispěla k novému oživení uměleckořemeslných postupů, které se v předchozím období nedostaly ke slovu. Přes veškeré proklamace progresivnosti ovšem architektuře a výtvarnému umění nepřinesla nic nového. Svým programovým nastavením „reinterpretace“ historických vzorů se i v rámci vztahu architektury a výtvarného umění uplatňovaly většinou tradicionalistické postupy, jak v ohledech druhové skladby (výtvarných technik a forem), tak v ohledech umístění výtvarných děl v architektuře.
Zdaleka nejinovativnější se tak jeví neuvěřitelné kreace efemérních instalací, budovaných pro bezpočet nejrůznějších sjezdů, konferencí, nebo reprezentačních přehlídek.

Jestliže pro architekty v tomto období výtvarné umění v podobě ideologicky zabarvených dekorací představovalo alespoň malou naději, že budou ve svých úlohách moci řešit i ryzejší architektonické problémy (konstrukční, dispoziční…), pro výtvarníky byla situace snad ještě těžší a chtě-nechtě se museli podrobovat socialisticko-realistické doktríně. Několika málo vybraným umělcům se ale také otevřela cesta monumentální tvorbě, ke které nebylo v předchozím období mnoho příležitostí.

Nejtužší období „stalinistického realismu“ naštěstí trvalo jen relativně krátce. Beznadějnost této doby nejvýstižněji ilustruje text, který otiskl časopis *Výtvarné umění* roku 1953.

[38] Sjezd proběhl ve dnech 25.-29.5. 1949, tedy ještě v době, kdy bylo možno výstavu shlédnout po přesunutí ze Slovanského ostrova do brněnského Domu umění.
[39] *Protokol IX. řádného sjezdu Komunistické strany Československa: v Praze 25.-29. května 1949*. Praha 1949, s. 381.
[40] Jiří Kroha, Architektura socialistického budování, *Architektura ČSR VIII*, 1949, č. 5–6, s. 129–138.
[41] Tamtéž, volně přetlumočeno.

Zasloužilá umělkyně Věra Ignatěvna Muchina píše o sovětské praxi výtvarného umění v architektuře. Podle jejího textu ku podivu ani ve vzorném Sovětském svazu nebyla situace ideální, i když problémy, o kterých hovořila, byly spíše organizačního rázu. Podobně jako Kroha v dříve citovaném článku, i Muchina upozorňuje na nezbytnost bytelného školení architektů v oboru „architektonického výtvarnictví", a kromě toho přináší tápajícím jakousi propedeutiku uplatnění výtvarných prvků v architektuře a urbanismu. V představovaném repertoáru výzdobných prvků (které ale striktně odlišuje od výzdobnictví!!!) hovoří o vázách, karyatidách i sloupech („nezdá se vám vybudovat hlavici z akantu jakýmsi atavismem v naší době? Proč bychom nemohli využít našeho přebohatého rostlinstva pro vytvoření nové formy hlavice? Proto nás musí nadchnout velký stalinský plán zalesnění…") a skoro symbolicky věnuje značný prostor mříži: „O poesii mříže je možno psát verše…lid je začal mít rád a s chutí se jimi těšil; je pravda, že mnohé nejsou nové ve své kresbě, ale často bývá příjemné potkat i staré známé… Mříž Nového kamenného mostu je zcela nezdařilá: srp a snopy jsou vyjádřeny ve zcela špatném stylu „moderny", která na štěstí již dávno odumřela. Linie jsou hrubé a toporné, rytmus vtíravý, mříž je hluchá a těžká."[42]

Jakkoliv byla podobným dekorativním prvkům přisuzována relativně velká váha, vrcholem výtvarníkovy tvorby pro architekturu byla samozřejmě figurální plastika. Věra I. Muchina prokázala v tomto oboru velikou zdatnost, stačí připomenout nejslavnější její realizaci – sousoší *Dělník a kolchoznice*, které vytvořila ve spolupráci s Borisem Jofanem pro světovou výstavu v Paříži v roce 1937. Proto i tomuto tématu věnovala ve své stati výrazný prostor, a dokonce se s nevolí vyjádřila o kánonu socialistického realismu, který žádal zobrazovat lidské figury v (pracovním) oděvu. Uvádí však na pravou míru: „nepochopitelné veto naší doby, týkající se obnaženého těla, je v rozporu se sovětskými představami o novém člověku, který je krásný duchem i tělem, je zřejmým přežitkem měšťáckých představ… Skutečnost, že neuznáváme spekulaci s nahým tělem v rozkládající se západním umění, nemá vylučovat v našem umění zobrazení obnažené postavy, tohoto překrásného výtvoru přírody. Vždyť je tak pochopitelná naše láska k tělovýchovným přehlídkám, které jsou svědectvím toho, že ve zdravém těle zdravý duch." [43] Mimo vhodný způsob zobrazení nicméně v oboru architektonického sochařství nesmírně záleží na celkové kompozici a zapojení výtvarného díla do architektury. Je zásadní, aby architekt s výtvarníkem na společném díle skutečně spolupracovali, což jedině zajistí organické propojení architektonické a výtvarné formy. Právě na tom závisí úspěšnost celého díla: Nikdo nepochybuje, že jsou [socha a architektura] navzájem těsně spojeny a že sochař má doprovázet architektonický záměr ode dne jeho zrození. Avšak ve skutečnosti řeší a podpisuje všechny úkoly architekt a sochaři ponechává jen výkonnou úlohu…vzpomeňme na postavu dělníka na sovětském pavilonu v New Yorku [1939]: podle plánu B. M. Jofana má dělník držet hvězdu. Za co ji má držet? Za který paprsek? Jak ji má natočit? A tak ji sochař[44] udělal na hůlčičce, přesně tak jako kdysi děti v dobách koled nosily a oslavovaly betlémskou hvězdu. Je to nehezké a nelogické. Podobné řešení, avšak správné a logické, najdeme u téhož B. M. Jofana v pařížské skupině sovětského pavilonu, kde dělník a kolchoznice, držící srp a kladivo, uzavírají skupinu symbolem jednoty dělníků a rolníků Sovětského svazu."[45]

[42] V. I. Muchina, Monumentálně-dekorativní sochařské řešení v městském celku, *Výtvarné umění III,* 1953, č. 3, s. 274–301, s. 279.
[43] Ibid., s. 293.
[44] Vjačeslav Andrejevič Andrejev (1890–1945)
[45] Tamtéž., s. 275 a 282. V případě onoho „správného" řešení Boris Jofan spolupracoval právě s pisatelkou článku, což ovšem Muchina, patrně ze skromnosti v textu nezmínila…

PO SORELE

Celosvazový sjezd stavbařů Sovětského svazu v prosinci roku 1954, na kterém vystoupil Nikita Chruščov [46] s dnes slavnou kritikou neekonomických zbytečností v architektuře, znamenal ukončení nešťastného směřování výtvarné i architektonické tvorby. Tato etapa byla s úlevou označena za dějinnou chybu, kterou je nutno do budoucna napravit. Architekti podle předložených tezí upřeli znovu svou pozornost k technickým otázkám zprůmyslnění a typizace, a problémy spojení umění s architekturou šly na okamžik poněkud stranou.

V průběhu 50. let probíhala v podstatě za pochodu postupná precizace systému organizace kulturního provozu, což mělo napomoci správnému vývoji domácí tvorby.
Na pozadí politických procesů[47] došlo už v průběhu podzimu 1951 k opatrnému „tání“, které do budoucna naznačovalo možnost reinterpretace dosavadního ideového směřování a revizi dogmatického uplatňování Ždanovovských tezí. Paradoxně (anebo právě) v době, kdy vrcholila kampaň proti Teigemu, která na místo smrti kulturní přinesla Teigeho smrt faktickou (zemřel na infarkt 1. 10. 1951), zaznívaly již vlivné hlasy, pro uvážlivější přístup k našemu kulturnímu dědictví, včetně meziválečné avantgardy.[48] Neklid na politické scéně se přímo odrážel i ve svazových organizacích, kde v první polovině roku 1952 narůstala “kritika zdola“, poukazující na elitářství svazového vedení, nejasnosti v rozdělování zakázek a podobné nešvary. Paralelně se změnami na nejvyšší úrovni vedení československé kultury nastartoval se i proces přestavby uvnitř tvůrčích svazů. Ty měly i nadále plnit roli přímého zprostředkovatele vlivu politického vedení státu (= převodové páky), politické vedení přitom vytušilo nebezpečný potenciál masové organizace (SČSVU byl mezi ostatními tvůrčími svazy s téměř 4 tisíci členy zdaleka nejpočetnější) a proto bylo třeba mechanismus řízení poněkud upravit.
Kromě implementace tzv. stranických skupin [49] přímo do samotných svazů, bylo jedním z konkrétních uskutečněných kroků právě vnitřní rozdělení Svazu v roce 1952. Svaz byl nyní nazván Ústředním, a v jeho rámci působily dílčí Svaz malířů, sochařů, grafiků (MSGR), Svaz uměleckoprůmyslových výtvarníků a Svaz architektů. Výhledově se ovšem počítalo další reorganizací a hovořilo se o výběrovém svazu, který by se oprostil od neuměleckých živlů. Přitom padla i připomínka válečného „záchranného“ nárůstu členstva (byť šlo spíše právě o politické a ekonomické důvody), a jedním z deklarovaných cílů bylo i snížení počtu členstva.
Smrt Stalina i Gottwalda a nastolený *Nový kurz*[50] otevřely cestu k dalším kvalitativním posunům: na sklonku roku 1953 byl přijat autorský zákon, na jehož podkladě pak vznikl Fond výtvarných

[46] Projev vyšel česky již v lednu 1955 Nikita Sergejevič Chruščov, *O rozsáhlém zavádění průmyslových metod, zlepšování kvality a snižování nákladů ve stavebnictví: projev N.S. Chruščeva na všesvazové poradě zaměstnanců ve stavebnictví, architektů a pracovníků průmyslu stavebních hmot, stavebního a silničního strojírenství, projektových a výzkumných organisací, konané dne 7. 12. 1954*. Praha: Ústřední výbor KSČ, 1955, s. [1a]

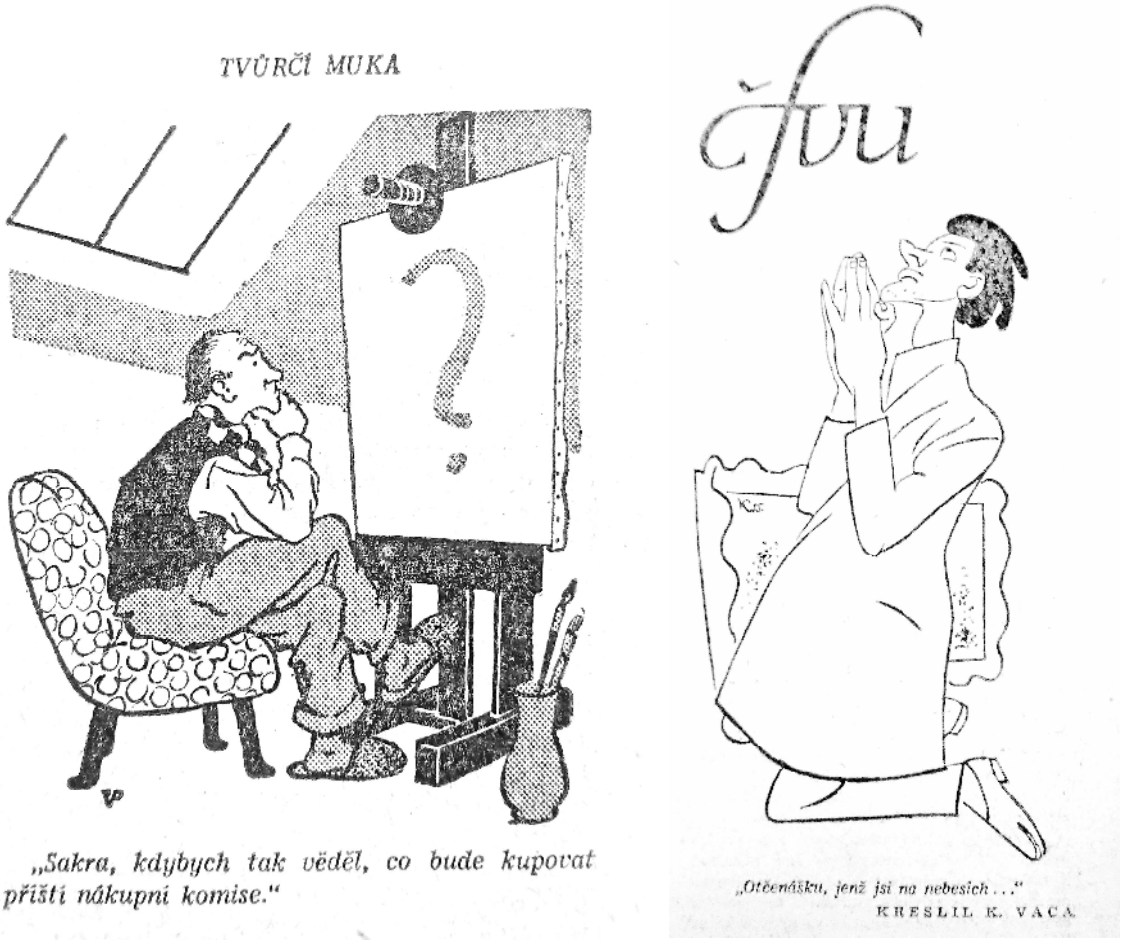
[47] Podrobněji k dopadu vnitrostranického rozkolu a střetu Kopeckého a Barešova konceptu kulturní politiky: Jiří Knapík, *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*. Praha 2006, kapitola „Podivné tání ve stínu šibenic“ a Alexej Kusák, *Kultura a politika v Československu 1945-1956,* kap. První uvolnění, s. 381 ad.

[48] Viz např. Pohled do 20. a 30. let*, Výtvarné umění II*, 1951–1952, 7-8, s. 331–333.

[49] Stranické skupiny byly zřizovány na přelomu roku 1951/52 jako projev snahy o upevnění vlivu ÚV KSČ na úkor vlivu ministerstva kultury. Tato dvojkolejnost panovala na poli kultury od počátku ustavení komunistické vlády a to, že vztah dvou vládních složek nebyl zdaleka vždy harmonický dokládal zřetelně právě třeba spor mezi Barešem a Kopeckým. viz pozn. 46.

[50] *Nový kurz* byl soubor politických a ekonomických opatření zaváděný v SSSR po smrti Stalina s cílem zlepšení špatné životní úrovně obyvatelstva. V našem prostředí byly prováděna obdobná opatření podle sovětského vzoru od září 1953, a měla mj. za cíl utlumit nepokojenost obyvatelstva po peněžní reformě, provedené počátkem června téhož roku. Přijetí autorského zákona, určující mj. daňové podmínky tvůrčí autorské práce byly jedním z kroků, který z těchto opatření vyplynul.

umění, jehož paralelu známe již z předúnorového období. Nově zavedený Český fond výtvarných umění (ČFVU) představoval nezbytnou složku nové struktury organizace výtvarníků – výběrového Svazu. Do něj měli mít napříště přístup pouze „prověření umělci“, kteří mj. prokázali svou tvorbou loajalitu oficiální kulturní linii. Organizace pak byla v podstatě třístupňová – vedle řádných členů byla zavedena kategorie kandidátů – nadějných a talentovaných tvůrců, kteří dosud neměli velkou příležitost se projevit, a nakonec kategorie nečlenů, „výtvarníků z povolání“ kteří byli pouze v evidenci zmíněného Fondu. Členové měli oproti nečlenům zásadní výhody a těšili se četným benefitům, a naopak jedině alespoň „registrace v ČFVU“ umožňovala zůstat mimo pracovní poměr „na volné noze“ a věnovat se naplno tvorbě (bez hrozby obvinění z příživnictví). A jinými slovy také zajišťovala možnost ucházet se o výtvarné zakázky.




Dobové karikatury - VP, *Tvůrčí muka*, *Výtvarná práce* III, 1954, č. 3, s. 3
Karel Vaca, *Otčenášku…, Výtvarná práce* III, 1955, č. 1, s. 8

* Jaroslav Otčenášek (1909-1972), malíř, člen předsednictva ÚSČSVU, v r. 1969 místopředseda SČVU.

Přípravy na realizaci faktického rozdělení ústředního svazu (1952–1956 - dlouhé období příprav transformace svazu, odrážející složitou politickou situaci, vysvětluje Jiří Knapík jako taktizování

před přikročením k nepopulárnímu kroku[51]) byly tentokrát pojaty plánovitě. Záhy, ještě v roce 1953, byly ustaveny přípravné výbory jak mezi architekty, tak mezi výtvarníky. Pro architekty mělo toto vyčlenění samostatného svazu zajistit užší spolupráci se všemi souvisejícími sektory plánovaného hospodářství, což účast pouze ve Svazu výtvarných umělců zajistit nemohla. Výběrovost svazu architektů se měla napříště řídit odborností, nikoliv (pouze) výtvarnou kvalitou jeho práce (byť fakticky šlo spíš o politickou loajalitu). Přesto se stále zdůrazňovala potřeba sounáležitosti a spolupráce s ostatními výtvarnými uměními, což měla do budoucna zajistit další metodická opatření.
„Osamostatnění svazu architektů naprosto neznamená, že nebude nadále spolupráce mezi oběma budoucími svazy v ideových otázkách všude tam, kde mají svazy styčné body. Nutnost úzké součinnosti architektů s ostatními výtvarníky v otázkách ideových a tvůrčích je nesporná. Tato spolupráce se musí v budoucnu rozvíjet dokonce ještě intenzivněji," takto tlumilo obavy snad panující mezi členy svazu svazové vedení. „Budoucí ideové tvůrčí skupiny budou totiž pro úspěšný rozvoj této součinnosti mnohem vhodnější půdou než dosavadní mechanická organizační soustava."[52] Tato věta měla pro budoucí vývoj dalekosáhlé důsledky, zejména pro vývoj výtvarného umění. Výbor ústředního svazu dále informuje, že se na tomto opatření shodl v souladu s kulturní politikou státu na svém jednání 11. listopadu - a již 23. listopadu neváhal o tomto rozhodnutí zpravit na stránkách svazového tisku. Dočasné politické uvolnění v letech 1954-1958 dokládá i skutečnost, že se na stránkách téhož svazového tisku předkládaly (po předběžném projednání s ministerstvem kultury) širokému plénu k diskusi i návrhy budoucích stanov svazu, a ještě více i ta skutečnost, že v určitých ohledech do sjezdu (1956) stanovy skutečně doznaly i jisté úpravy, patrně právě na základě diskusních podnětů.[53]

Znalost alespoň základního náčrtu složité struktury organizace výtvarnické obce je pro nás důležitá do té míry, že se právě prostřednictvím této organizace přenášejí do výtvarné práce aktuální politické podmínky a situace, a to tím silněji, čím silněji je daná tvorba zacílena k přímé veřejné prezentaci - což se týká architektury, i výtvarného umění s ní spojeného.

Jako příklad z této doby tak může zapůsobit tolikrát citovaná účast Československa na světové výstavě Expo v Bruselu. To, že šťastnou synchronicitou událostí přišlo pozvání k účasti právě v době dočasného uvolnění, započaté revize socialistického realismu i znovunastoleného důrazu na průmyslovou výrobu i stavebnictví, zpětně akcelerovalo pohyb směrem k období, které jsme si zvykli nazývat zlatá šedesátá.

Revize socialistického realismu a Chruščovova kritika „ozdobnictví" nicméně nepřinesly odklon od uplatňování výtvarných umění v architektuře, a nezapůsobilo tak skutečně ani obávané

[51] Jiří Knapík*, V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*, Praha 2006, 329–331. Knapík zde popisuje rostoucí nevoli, která mezi výtvarníky panovala proti neustálým prověrkám, které měly za cíl postupné snížení základního kádru výtvarnictva na šestinu.
[52] Dopis Ústředního výboru SČSVU, *Výtvarná práce III*, 23. 11. 1955, s. 1– 2. Řada prací, jako např. nesmírně cenný sborník Pavlína Morganová et. al. *České umění 1938-1989: (programy, kritické texty, dokumenty)*. Praha 2001, s. 184 - interpretuje tuto skutečnost jako aktivitu zdola: iniciativou k budoucímu vzniku skupin měl být dopis „Hlas mladých" otištěný v 24. čísle *Výtvarné práce* III/1955. Dopis však není datován, a zde citovaný Dopis výboru je z čísla 22.
[53] Stanovy Svazu československých výtvarných umělců, schválené výnosem Ministerstva vnitra ze dne 22. 12. 1956, č. NV/2-2875/56, zveřejněny in *Výtvarná práce: časopis Ústředního svazu československých výtvarných umělců*. Praha: Ústřední svaz československých výtvarných umělců, 20.07.1957, č. 14, s. 5 a dále. Úpravy nicméně nebyly vždy pozitivním přínosem – např. právě vzhledem ke vzniku tvůrčích skupin šlo o omezení, neboť v návrhu zaznívalo, aby toto právo náleželo všem výtvarníkům, tedy i pouze registrovaným, schváleno však bylo pouze pro prověřené řádné členy.

oddělení profesních svazů. Na jednu stranu se namísto historizujícího a klasicizujícího pojetí znovu aktualizoval modernistický program životního slohu, včetně civilistně laděné poezie všedního dne, a na straně druhé se vzhledem k právě řešeným úkolům hledala i svébytná monumentalita, která sice čerpala z klasických vzorů, ale nezapřela ani umírněně moderní tendence. Lekce historismu mohla naskytnout (ovšem jen opravdovým umělcům) dobré školení v repertoáru historických forem a způsobů zacházení s dekorací, což mohlo být následně svébytným způsobem využito a kreativně transformováno.
V souvislosti s rozdělením uměleckých svazů následně ještě zesílila debata o možnostech spojení výtvarného umění s architekturou, mj. i na stránkách svazového tisku. Tak například hned první číslo časopisu *Výtvarné umění* v roce 1956 mohlo být celé věnováno nástěnné malbě ve všech podobách a v provedení všemožných technik, od fresky po mozaiku, a napříč časem i prostorem – od antických maleb v Pompejích, až po nejčerstvější díla mexických muralistů.
A pozvolna se množily i otevřené diskuse o abstrakci.

PO BRUSELU

Dočasné uvolnění politických poměrů a proces destalinizace nastolený po XX. sjezdu KSSS v únoru 1956 měly ve východním bloku hluboký dopad. Zatímco v Maďarsku a Polsku vyústily v podzimní otevřený konflikt, v Československu probíhala liberalizace o poznání klidněji. Přespřílišný rozlet a liberalizační snahy projevili čeští spisovatelé na svém dlouho plánovaném II. sjezdu na konci dubna 1956[54], což mělo za následek obranný manévr KSČ a zesílení jeho snahy, dostat dění v republice pod kontrolu. V řadě zaváděných opatření figurovalo i několikeré odložení připravovaného sjezdu výtvarníků, na kterém měla být provedena již výše zmiňovaná odluka a selekce. Sjezd se tak namísto dubnového termínu posunul až na konec října, což však nemělo na jeho zdárný průběh významný dopad.
Ohlášené povolení zakládání ideových skupin v rámci svazu se stalo součástí nových stanov Svazu, a ačkoliv bylo deklarováno, že nejde o samostatné organizace, šlo přecejen o možnost „Ideových frakcí“, které mohly způsobovat určité problémy a oslabovat kontrolu strany nad uměleckou obcí. Což se následně také potvrdilo.
Všeobecná radost a euforie z bruselského úspěchu, z dočasného oteplení ve studené válce i mírného zlepšení hospodářských podmínek se projevily až přílišnou liberalizací, která naznačila, že bude potřeba přitáhnout otěže. K tomu dospěl i XI. sjezd KSČ, pořádaný ještě v průběhu bruselské výstavy v červnu r. 1958, z jehož závěrečných rezolucí vyplynula řada pro budoucnost důležitých faktorů (jako vždy).
Bylo to především opatření, původně motivované jako obrana proti revisionismu, které mělo znovu aktivovat uměleckou obec k angažovanější tvorbě. „Legalizaci moderny Bruselem“ i na dalších oficiálních místech[55] už ovšem nebylo možné zastavit, a nedokázala to ani manifestační akce *Sjezd socialistické kultury*, hlásící se znovu ke *generální linii* strany (viz výše IX. Sjezd KSČ 1949), prosazující stále/znovu jako jedině správnou metodu tvorby socialistický realismus.

[54] II. sjezd Svazu čs. spisovatelů na Dobříši - především šlo o vystoupení Jaroslava Seiferta proti cenzuře, a dokonce za propuštění vězněných spisovatelů.
[55] Mj. velká výstava *Zakladatelé českého moderního umění*, pořádaná na podzim r. 1957 v Domě umění města Brna a přenesená v březnu následujícího roku do Jízdárny Pražského Hradu, která byla dosud jako výstavní prostor dedikována těm nejzásadnějším výstavním eventům, jako byly výstavy sovětských umělců, nebo jubilejní přehlídky oficiální domácí tvorby.

DOKUMENT DOBY

Rok 1960 znamenal pro Československo historický milník. „Socialismus byl dobudován“[56], a Československo se pustilo na cestu ke konzumní společnosti. XI. sjezd KSČ vytyčil novou linii, kterou měla sledovat III. pětiletka. Předepsaná všeobecná mobilizace výroby a kultury na sebe měla vzít konkrétní podobu, kterou pregnantněji předestřelo zasedání ústředního výboru KSČ v závěru roku 1959: „…*Usnesení ÚV KSČ o dalších úkolech kulturní fronty po Sjezdu socialistické kultury*[57] a dále *Usnesení ÚV KSČ o organizačních a ekonomických otázkách v oblasti výtvarného umění*, jež bylo „mezi výtvarníky pro jeho závažný charakter zjednodušeně nazýváno Dokumentem“[58] skutečně slibovala pro výtvarnou práci nadějné vyhlídky. Vytyčeným cílem bylo totiž stanoveno „užší sepětí umění se životem“ a „zesílení jeho společenské účinnosti“, čehož chtělo stranické vedení dosáhnout větším zapojením práce výtvarníků a) do výroby, b) do výstavby, a mimoto c) také do výuky a vzdělávání, jelikož se počítalo i s posílením lidových a základních uměleckých škol („centra umělecké výchovy mládeže“; „forma estetické výchovy lidových univerzit má velké perspektivy“; „uplatnění umělců jako učitelů kreslení na středních školách“ (s. 554-555).

Z více než osmisetstránkového sborníku ÚV se dozvídáme řadu zajímavých skutečností, například o tom, že „v posledních letech docházelo ke snižování položek, kterými státní organizace disponovaly na nákup, objednávku a realizaci výtvarných děl. Usnesením ze dne 14. II. 1958 byl omezen nákup ze státních prostředků jen na organizace, mající pravidelný styk s cizími diplomaty. I když toto usnesení bylo právem přijato v důsledku nesprávně prováděného nákupu nevhodných výtvarných děl některými ministerstvy, znamenalo další značné omezení nákupu a silně oslabilo vliv a péči státu o tematickou tvorbu“…z čehož vyplívá nutnost „vypracovat taková opatření, která budou dostatečnou zárukou účelnosti a vysoké umělecké úrovně i úměrnosti ceny…“[59] „…Proto se také na druhé straně kvantitativně rozmohla tvorba intimní a ideově méně náročná, řešící často jednostranně formální problémy na úkor ideově obsahových, a nezřídka i snaha o originalitu a výlučnost za každou cenu. Ustavením uměleckých komisí, složených z výtvarníků i ze zástupců stranických i ostatních společenských organizací pracujících, by byla vytvořena záruka, že nákup i zadávání výtvarných děl státními orgány a společenskými organizacemi budou prováděny v souladu s kulturní politikou strany. Dále bude nutno vypracovat taková opatření, která budou dostatečnou zárukou účelnosti, vysoké umělecké úrovně i úměrnosti ceny nakupovaných výtvarných děl státními orgány i společenskými organizacemi. Další příčiny stagnace monumentální i tematické tvorby spočívají v dosavadních formách součinnosti výtvarného umění s architekturou. Tvůrčí spolupráci architektů s výtvarníky všech oborů bude třeba nově upravit a postavit na zdravé základy jak v rámci výtvarných fondů, tak v rámci státních projektových ústavů. Její dosavadní slabiny spočívaly v náhodnosti a živelnosti, v neujasněných organizačních a tvůrčích formách, a především v nedostatečné míře umělecké a společenské odpovědnosti. Jsou známy i případy, kdy tato spolupráce nebyla motivována umělecky, ale spíše snahou po zajištění vzájemného osobního zisku architekta a výtvarníka, jako například v Porubě, Havířově, Praze atp. Skutečné tvůrčí problémy této

[56] „socialismus v naší vlasti zvítězil“ – proklamace z

[57] *Usnesení a dokumenty ÚV KSČ od XI. sjezdu do celostátní konference 1960*, Praha 1960.

[58] Jk.-hr., Dokument doby, *Výtvarné umění XI*, 1961, č. 2, s. 49-54.

[59] Viz pozn. 55, s. 567.

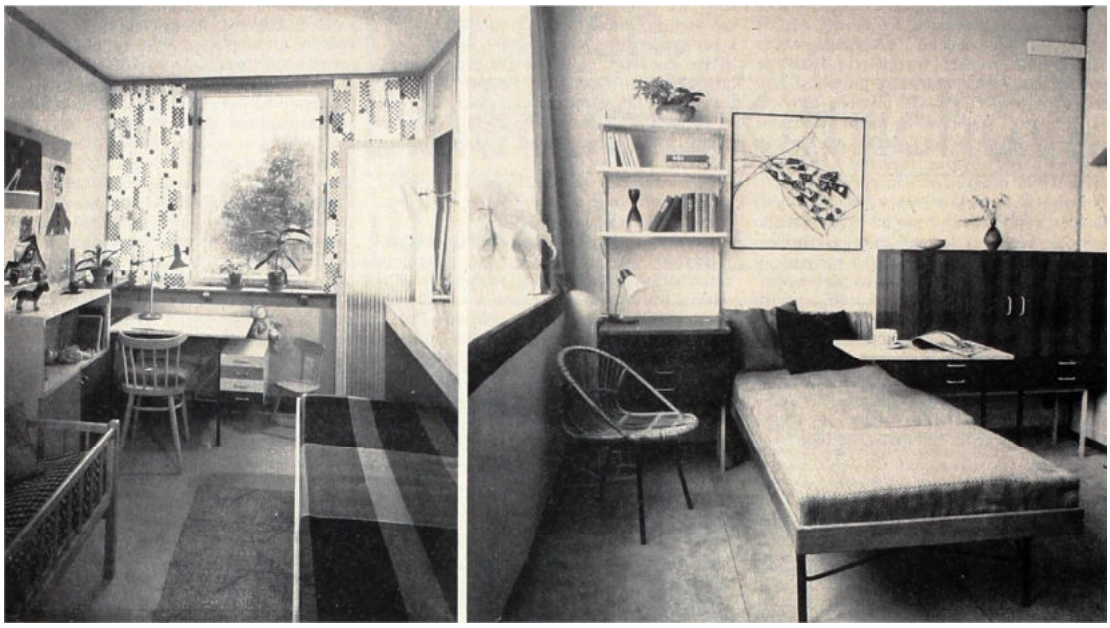
spolupráce se neřešily tak, jak vyplývají z nových společenských a technických předpokladů architektury a výtvarného umění. Často bylo používáno pouze zastaralých postupů a výtvarné umění se v rámci architektury uplatňovalo neorganicky jako vnější nálepka. Vedlo to k oslabování společenského a estetického účinku architektury a výtvarného umění v jejich celistvém součinu a nezřídka i k hospodářským škodám. …. Státní projektové ústavy by měly v daleko větší míře než dosud již při přípravě projekce počítat s malíři, sochaři a průmyslovými výtvarníky, které pro každý úkol vybere Svaz čs. výtvarných umělců, jako [s] nezbytnými tvůrčími spolupracovníky a poradci již při zárodečné koncepci každého architektonického díla. Bylo by užitečné uvažovat o zřízení architektonického vývoje v rámci projektových ústavů, na kterém by se podíleli architekti s ostatními výtvarníky. Nové metody tvůrčí spolupráce by měly být aplikovány a vyzkoušeny na několika stavbách[60] a jejich výsledky po ověření zevšeobecněny a uplatněny v širším měřítku. Je dále nutno najít řešení, které by umožnilo i provádění takových výtvarných a architektonických úkolů, které nemohou být vzhledem k svému omezenému rozsahu zařazeny do plánu státních projektových ústavů. Takové úkoly by měly být řešeny prostřednictvím výtvarné služby Českého fondu výtvarných umění a Slovenského fondu výtvarných umění. K zajištění vysoké výtvarné úrovně prováděných prací a jejich správného honorování bude třeba ustavit komise, kde kromě výtvarníků a architektů budou zástupci stranických a společenských organizací pracujících."[61]

A jak řekli, tak učinili, byť se zavedení reálných legislativních opatření se ještě chvíli zpozdilo.

Dalším neméně důležitým aspektem těchto dokumentů bylo zaměření na spojení výtvarné práce s průmyslovou výrobou. Tento zájem údajně měl být vzbuzen bruselskou výstavou, neboť výraz „bruselského stylu" byl přecejen módní a snadno odlišitelný. Ovšem důraz na estetickou kvalitu průmyslových výrobků šel ruku v ruce i s plánem navýšení osobní spotřeby v době mírné ekonomické konsolidace (i když se III. pětiletka nakonec ukázala turbulentnější, než se očekávalo, respektive pánovalo), potažmo s nástupem konzumní společnosti a rovněž se snahou o stabilizaci socialistické společnosti „spokojeným životem", jak to uvidíme znovu v průběhu Husákovské normalizace.

[60] Příkladem, realizovaným právě podle těchto úvah bylo experimentální sídliště Invalidovna, postavené v letech 1958-1966 kolektivem autorů Jaroslava Poláka, Vojtěcha Šaldy, Milana Rejchla a d., ve spolupráci s VŠUP, a ÚBOKem (m.j. Emanuelou Kittrichovou)

[61] *Usnesení a dokumenty ÚV KSČ od XI. sjezdu do celostátní konference 1960*, Praha 1960, s. 568; podtrženo mnou.



Ad pozn. 60) Příkladem, realizovaným právě podle těchto úvah bylo experimentální sídliště Invalidovna, pojaté jako ucelený komplex od urbanistického návrhu, přes konstrukční a konkrétní architektonické prvky, dispoziční řešení i vybavení interiérů, nebo naopak úpravu parteru včetně malé architektury, výtvarných děl a městského mobiliáře.

Obr. *Architektura ČSR IXXX*, 1970, č. 7, s. 284.
*Domov XXIV*, 1984, č. 2., s. 36.

LEGISLATIVA

Prosazená legislativní opatření měla na skutečnou praxi výtvarné tvorby samozřejmě velký dopad. Přestože Fond výtvarných umění byl (znovu)založen už roku 1954, z četných zpráv víme[62], že v průběhu 50. zdaleka nefungoval podle představ, které jeho založení motivovaly. Fond dosud údajně pouze pasivně přijímal a mechanicky rozděloval zakázky, namísto aby aktivně vyhledával možnost uplatnění svých „chráněnců". I proto v oboru výtvarného umění údajně „přežívaly pozůstatky staré společnosti, zbytky živelného působení zákona nabídky a poptávky, samozřejmě nejen na cenu, ale i na téma a zaměření výtvarného díla."[63] Stejně tak panovaly nejasnosti ohledně rozdělování uměleckých zakázek, a tak měly důležité úkoly dobudoucna řešit zadávací soutěže. V roce 1957 tak byl projednán a schválen soutěžní řád pro výtvarné umění i pro architekturu.[64]

Ačkoliv obdobná vyhláška byla ustavena už roku 1958, v roce 1961 vešla v platnost vyhláška nová precizovaného znění č. 149/1961 „o nákupu, zadávání a prodeji výtvarných děl", která napříště upravovala, že výtvarná díla, určená k prodeji budou komisionálně hodnocena a posuzována, což mělo zajistit kontrolu umělecké (i „ideové") kvality. S tím souviselo zřizování řečených výtvarných komisí, které se měly skládat z větší části ze zástupců Svazu československých výtvarných umělců, zčásti ze zástupců investora, případně ministerstva kultury a školství, respektive kulturního odboru ÚV KSČ, pokud šlo o závažné akce. Komise byly zřizovány jako součást ČFVU s místní příslušností. Důležitá z hlediska kontroly ovšem byla skutečnost, že podle nové vyhlášky „všechny organizace mohou nakupovat díla výtvarných umění žijících autorů výhradně od fondů" a rovněž výhradně prostřednictvím fondů bylo také možné vytvoření takových děl zadávat. Výjimku z tohoto pravidla tvořily pouze návrhy na díla umění užitého a architektonická díla pro vlastní potřebu, které opatřoval samostatný výnos.

„S ohledem na potřebu neustálého zvyšování kultury prostředí organizace plánují v rámci svých běžných plánů a rozpočtů roční i perspektivní plány prostředků na nákup děl výtvarných umění a stanoví způsob jejich použití a umístění (§2 odst. 2)" [65]

Jelikož se na začátku 60. let stále nedařilo bezchybně naplňovat tyto předpisy, přistoupilo se následně k další legislativní úpravě, jejímž cílem bylo vetknout „investice do umění" přímo do investičních nákladů staveb, a to takovým způsobem, aby na ně nebylo třeba myslet speciální – a také vypustitelnou – položkou v rozpočtu.

Tak byl – teprve roku 1965 – schválen – i dnes velmi známý a populární zákon 355/1965 Sb.,[66] který ale de facto pouze systémově posouval nařízení dřívější. Pro výtvarné umění byla napříště vyčleněna položka přímo ve stavebním rozpočtu. Položka byla podílem přepočítávaným na

[62] Jk.-hr., Dokument doby, *Výtvarné umění XI*, 1961, č. 2, s. 49-54.
[63] Tamtéž.
[64] V*ěstník ministerstva školství a kultury* XIV, 20.05.1958, **č.** 14, s. 167.
[65] Tamtéž.
[66] Karel Neumann, *Kultura: sborník právních předpis : příručka pro školy, školní a kulturní zařízení a orgány školní a kulturní správy*. Praha 1968. sv. Dodatky, s. 258–261. Jana Kořínková, Čtyřprocentní umění? *Vetřelci a volavky: atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968-1989), Řevnice 2014, s. 453*–460.

základě závažnosti a společenského významu staveb a umístění. Pravidla pro komisionální výběr se nezměnila, k dalším úpravám dojde až v průběhu následujících let.

TVŮRČÍ OBROZENÍ

Rozhraní padesátých a šedesátých let u nás patří k těm nejpozoruhodnějším přechodovým etapám historie umění i architektury. Na jedné straně stojí proklamovaný návrat k čistému socialistickému realismu, který však fakticky absorbuje prvky nezadržitelně postupující moderny. Současně povolení vzniku tvůrčích skupin[67] otevírá cestu k dříve nemyslitelné pluralitě. Stimul připuštění neformálních a přesto pracovních styků a možnost vzájemné konfrontace a tříbení názorů dokázaly nastartovat ve společnosti netušenou životní sílu. Jedině tak mohlo dojít k postupném překonání bariéry socialistického realismu, který se napříště stal pouze rétorickou figurou, vyžadovanou k obhájení stále více abstraktních děl. A právě z tohoto podhoubí vznikla celá řada *realizací*, jak se v šedesátých letech vžilo zvát výtvarná díla v architektuře, a zároveň se tato disciplína patrně nejvíce přiblížila pojetí výtvarné syntézy, jak jsme o něm hovořili v souvislosti se Sigfriedem Giedionem.

Ústup socialistického realismu uvolnil prostor i pro teoretické promýšlení nové situace a na stánkách svazových periodik, redakčních kruzích a spolkových prostorech, kde se stále častěji hovořilo o životním slohu nebo životním prostředí. Oba tyto termíny mají přitom vystopovatelné kořeny, spojující s meziválečnou avantgardou. A také mezi teoretiky se nejčastěji objevovaly osobnosti, které právě z avantgardy vyšly – zejména např. s koncepcí životního slohu Karel Honzík[68], v oboru designu a průmyslového výtvarnictví Jan Kotík, v otázkách interiérové výbavy Emanuela Kitrichová, ale také všechny spojující Jindřich Chalupecký.

Postupující diversifikace výtvarného výrazu, která se mohla s jistým zpožděním promítnout i do architektury (naději na uplatnění má takřka výhradně nějakým způsobem již etablovaný a přijímaný výtvarný výraz), se odehrávala primárně v galeriích a výstavních síních. V 1957-1958 se podařilo uskutečnit několik v tomto smyslu přelomových výstav, nejenom již zmíněnou přehlídku *Zakladatelé moderního českého umění*[69], ale i diskutovanou výstavu především expresivní abstrakce Jana Kotíka[70], anebo velkorysou výstavu *Umění mladých výtvarníků* [71], kde se

[67] Úžeji k tématu existuje celá řada publikací, mezi nejzákladnějšími Ohniska znovuzrození: České umění 1956-1963: Vladimíra Žáková, Marie Klimešová et al., *Ohniska znovuzrození: České umění 1956–1963, Praha 1994*. Igor Zhoř, Brněnské tvůrčí skupiny, *Bulletin Moravské galerie v Brně*. Brno: Moravská galerie, 1996, **52**(52), s. 124–126.
Legislativně tvůrčí skupiny ošetřovala vyhláška č. 158/1957 Ú.l. o dobrovolných organizacích.

[68] Honzíkova kniha Tvorba životního slohu vyšla poprvé v roce 1946 a byla rychle rozebrána, doplněna novým nákladem, Honzík rovněž od téhož roku začal vyučovat na ČVUT, v 60. letech vyšel výbor z knihy česky a slovensky, a znovu celá kniha v roce 1976. Právě z Honzíkových textů pochází i formulace „tvorba životní prostředí“, která se stala ústřední mantrou architektonického programu 70. a 80. let.

[69] Miroslav Lamač, Jiří Padrta, Jan Tomeš – k padesátiletému výročí skupiny Osma, kubisticko-expresivní malba.

[70] *Jan Kotík. Práce z let 1948-1956*, Československý spisovatel, duben 1957; (malba, grafika a návrhy užité tvorby).

[71] *Umění mladých výtvarníků,* Josef Císařovský a okruh nově založeného časopisu *Kultura*, květen-červen 1958. Dům umění a Dům pánů z Kunštátu v Brně a následně Jízdárna Pražského hradu.

představilo bezmála 500 výtvarníků (!) nastupující generace.[72] I tato výstava vyžádala - už pro svůj nebývalý rozsah – bedlivou přípravu a řadu strategických kroků, které uskutečnil oficiálně ustavený výstavní výbor, který provedl i výběr z přihlášených děl. Realizovaná výstava nebyla nijak přelomová vystaveným obsahem (obrazy i sochy převážně z kategorie „krotké moderny", i když se mezi exponáty našel i třeba Lenin v nadživotní velikosti nebo jiná díla socialistického realismu), zlomová však byla svým společenským dosahem. Čerstvě zakládané „zájmové skupiny" výtvarníků se právě tady mohly v širším měřítku setkat, což vedlo později k jejich sdružení do tzv. Bloku, jenž o několik let později uskutečnil generační převrat na půdě ČSVU. Každopádně se zde poprvé etablovaly osobnosti, které budou udávat směr výtvarného vývoje minimálně v příštím desetiletí.

Aby ovšem předestřený náznak nepůsobil tak idylicky, je samozřejmě dlužno připomenout, že i v tomto období velmi silně působila cenzura, řada zamýšlených i připravovaných výstav nedokázala získat výstavní termín, nebo byla rovnou zakázána. Stejně tak snahy o oficiální uznání některých „zájmových skupin" byly vedením svazu soustavně odmítány, což vedlo k další polarizaci, k pořádání soukromých výstav (např. legendární ateliérové Konfrontace v roce 1960)[73], výstav mimo oficiální výstavní prostory, krátkodobých eventů a později i vystoupení výtvarníků do městského plenairu i do krajiny a mimo tradiční formáty výtvarné tvorby. Nové dimenze otevírané výtvarníky posouvaly i možnosti spolupráce s architekty, ze které nemusí zdaleka vzejít trvalý artefakt v architektonickém rámci; výsledek může spočívat i v rovině toreticko-koncepční, formové apod. (viz např. propojení pop-artu a architektonické postmoderny).

GENERAČNÍ VÝMĚNA

Probuzená aktivita 60. let, zažehnutá oživeným společenským životem, vyvolala pohyb i na úrovni oficiálních organizací. Vzrůstající sebevědomí posílené skupinovou sounáležitostí výtvarníků přineslo stále častější kritiky stávajícího vedení Svazu a vnějších zásahů do svazových a uměleckých záležitostí (například ze strany Národních výborů apod.), a s nimi požadavek restrukturalizace zavedeného provozu. Mezi sjezdy SČVU 1960 a 1964 a na předsjezdových jednáních uzrálo mezi výtvarníky přesvědčení o nutnosti změny na vedoucích postech. Jak popisuje Alena Kokešová[74] na sjezdu, konaném v prosinci 1964 se delegáti[75] zastupující Blok výtvarnických skupin před volbou představitelů výborů předložili plénu alternativní kandidátní listinu. „Vlastní volba do ústředního výboru proběhla třetí den sjezdu. V tajném hlasování se členům Bloku podařilo prosadit jím plánované změny a do předních funkcí se dostali mnozí umělci mladší generace, vesměs zástupci tvůrčích skupin založených na přelomu padesátých a

[72] Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová, *Výstava jako médium*, Praha 2020, s. 260-267, zde 264.
[73] František Šmejkal, Konfrontace 1960, *Tvář* 1964, č. 2.
[74] Alena Kokešová, Druhý sjezd Svazu československých výtvarných umělců v roce 1964 a jeho vliv na liberalizaci výtvarné tvorby, *Historica Olomucensia XLII, 2012,* Olomouc, s. 155-173.
[75] Delegáti byli na sjezd vysíláni z jednotlivých územních poboček svazu v poměrném počtu vzhledem k lidnatosti pobočky.

šedesátých let. Obměněny byly tři čtvrtiny vedení svazu, respektive z celkového počtu 60 členů ÚV svazu zůstalo na svém postu 17 osob.“[76]

Důvodem, proč zde této události věnuji tolik prostoru je zejména ta skutečnost, že svazové vedení přímo určovalo převážnou část složení komisí, včetně „komise pro spolupráci s architekty“ pod ČFVU, která byla konečným arbitrem většiny výtvarných realizací v architektuře. Například Olbram Zoubek (v roce 1964 osmatřicetiletý absolvent UMPRUM, manžel sochařky Evy Kmentové, otec dvou dětí) v této souvislosti vzpomíná: „já jsem absolvoval v 52. roce, to byla blbá doba, procesy a tak… náš starý pan profesor Wágner nás naštěstí naučil taky restaurovat, takže moje první příjmy byly z restaurování. Jezdil po kostelích a po zámkách a opravoval jsem kamenné sochy a sgrafita. Sgrafita byla takovou mojí specialitou. Eva taky jezdila se mnou, někdy, a mimoto dělala kovové šperky, bižuterii z krouceného drátu, to uměla dobře. Živil jsem se tedy restaurováním až do nějakého 62., 64. roku. Pak jsme udělali pár soutěží, které byly úspěšné, například v 62. roce soutěž na výtvarné články fasády novostavby divadla v Brně, na průčelí budovy krajského úřadu v Ústí nad Labem, to zase zvítězil Evin návrh, který jsme společně realizovali. Po těch rozpačitých začátcích jsem se etabloval jako sochař teprve v padesátém sedmém roce. Vstoupili jsme s Evou do skupiny Trasa, chtěli jsme už do Máje, který byl první, ale tam nás nevzali. S Trasou jsme vystavovali na Výstavě mladých. Těch výtvarných uskupení vzniklo víc, byli jsme proti svazu a utvořili jsme Blok a ten sjezd v 64. jsme vyhráli. Vedení svazu bylo od 64. roku v našich rukách. Byli tam ti nejlepší lidé, skvělí výtvarníci, i když řada z nich byli komunisté. Pak ale přišli Rusové, starý svaz byl rozpuštěn a do nového bylo přijato jenom 8% kádrů. Co se změnilo v době, kdy byl svaz náš? Všechno! Byla svoboda vystavování, svoboda pohledu na umění. Teprve v tu dobu jsem se věnoval víc vlastní tvorbě…[77]

[76] Alena Kokešová, Druhý sjezd Svazu československých výtvarných umělců v roce 1964 a jeho vliv na liberalizaci výtvarné tvorby, Historica Olomucensia XLII, 2012, Olomouc, s. 155-173.

[77] Viktor Portel, Rozhovor s Olbramem Zoubkem, 29. 10. 2015, *Paměť národa*, online: https://www.pametnaroda.cz/cs/zoubek-olbram-20151029-0, čerpáno září 2021

Ústí nad Labem, Krajský národní výbor, 1956 – 1961
Jan Gabriel, Jiří Fojt, Jiří Nenadál
Eva Kmentová, Olbram Zoubek
Plastika vzešla z dvoukolové soutěže, kde manželé Zoubkovi ve druhém kole „zvítězili“ nad konkurenční dvojicí, Stanislavem Libenským a Jaroslavou Brychtovou.
Plastika ze svařovaných ocelových plátů znázorňuje symboly regionu (růže, křivule, kotva a jablka) a rovněž nezbytný srp a kladivo.
V průběhu vleklých příprav realizace se návrh několikrát upravoval, a autoři jednotlivé varianty konzultovali s přáteli – Čestmírem Kafkou, nebo Zdeňkem Palcrem.
Plastika zdobila průčelí budovy až do 90. let. V roce 1993 byla rozřezána na kusy a deinstalována; dnes je uložena v depozitáři Ústeckého muzea.*
Obr.: Kuprospěchu z. s.

* Hana Richterová, *Malé dějiny tělesnosti: Umění Evy Kmentové v architektuře na přelomu 60. a 70. let*, diplomová práce, Masarykova univerzita Brno, 2021

Situace výtvarného umění v architektuře se skutečně pozvolna proměňovala. Akceptovány byly postupně i modernistické a abstraktivní formy. Svou roli v tomto ohledu jistě sehrála i citovaná výstava Jana Kotíka v 57. roce, kde se v následných diskusích rozebírala/obhajovala/legitimovala abstraktní forma z hlediska dekorativnosti a ornamentiky. Takovou interpretaci samozřejmě abstraktně cítící umělci odmítali, ale v praxi se naopak velmi hodila při prosazování některých návrhů.

Blok tvůrčích skupin ve spolupráci se Svazem uspořádal v roce 1961 (ke 40. výročí KSČ) ve Špálově galerii výstavu, nazvanou *Realizace*, na které představoval právě díla, určená do architektury. Jak vysvětloval katalog výstavy[78], umělci tím chtěli poukázat tuto uměleckou disciplínu jako specifické komunikační rozhraní, zprostředkující divákovi vstup do umělcova světa, a na nezbytnou a hlubokou vnitřní sounáležitost tvorby tzv. volné a tvorby užité.

„Vždyť právě v nedostatku tohoto momentu osobní opravdovosti byla největší slabina našeho umění na začátku padesátých let. Jedině zásada totožnosti s vlastním přesvědčením je pevnou základnou dalších hodnot. Všechna kritéria estetická, kritéria plnění funkcí, kritéria modernosti by nakonec stála na písku, kdyby zásada totožnosti byla jen předstírána a kdyby umění nebylo trvalým, pravdivým svědectvím o vztahu člověka ke společnosti a k světu.“[79]

Ačkoliv katalog *Realizací* vyšel v roce 1961, zcela rezonoval s vyjádřením referátu nového tajemníka ÚV KSČ (od roku 1958) Vladimíra Kouckého na XII. sjezdu KSČ v prosinci 1962, podle kterého úkolem budoucího vývoje v kultuře i společnosti mělo být (sice) potírání liberalizmu a odstředivých tendencí, ale na druhou také **odmítání** přezíravosti k novátorství a nechuti k novým odvážným myšlenkám v umělecké práci. Koucký vyzíval k aktivnímu podílu každého **jednotlivce** na utváření socialistické přítomnosti a budoucnosti. [80] Všeobecně platná tendence ke zhodnocení člověka jakožto **individua** (coby součásti socialistické společnosti) se v průběhu 60. let odrazila ve všech společenských oblastech, včetně např. ekonomie a pracovního práva. Zobecněním nastolených tezí bylo svěření větší odpovědnosti jednotlivcům a organizacím, a tedy uvolnění přísných centrálních direktiv. Celý systém se tak posunul blíže k samosprávnému řízení. Alena Binarová[81] poukazuje v této souvislosti na analogii Šikovy ekonomické reformy, založené právě na vyšší míře osobní odpovědnosti. I v praxi výtvarného provozu se toto uvolnění promítlo v celkové diverzifikaci projevů, nebo třeba v profilaci menších galerií.[82] I to mělo velký význam pro utváření neformálních vztahů, které stály v základu nejkvalitnějších příkladů výtvarně-architektonických realizací.

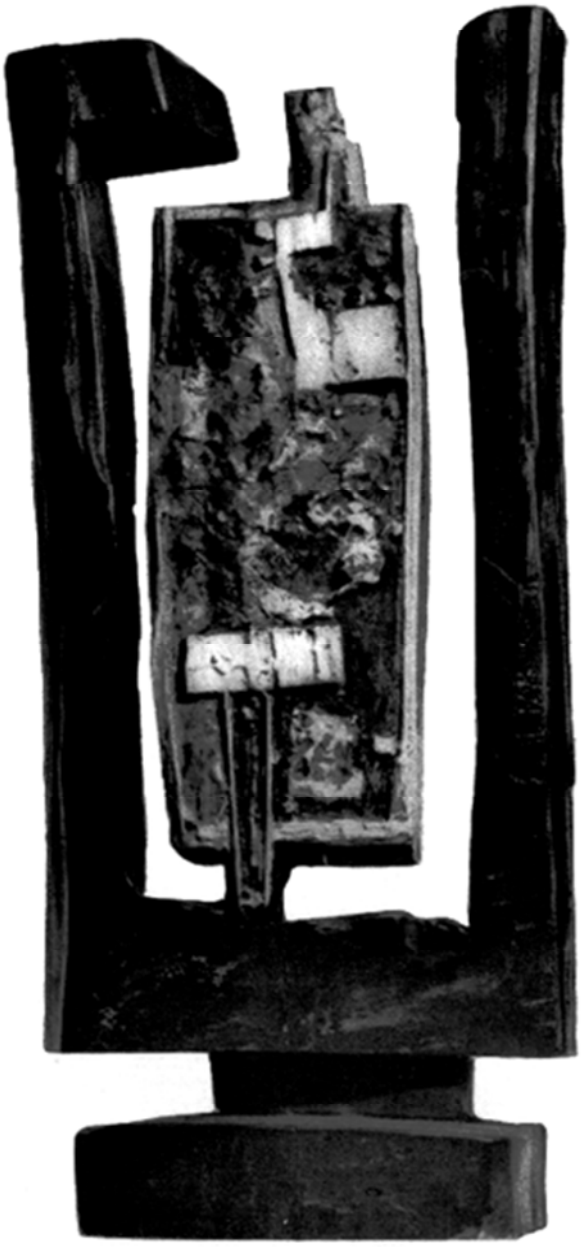
[78] *Realizace: Výstava prací členů bloku tvůrčích skupin 14 UB, Etapa, Experiment, M, MS 61, Máj, Proměna, Trasa. Katalog výstavy ve Špálově galerii: Praha, od 28. května do 18. června 1961* Praha: Český fond výtvarných umění, 1961.

[79] *Realizace: Výstava prací členů bloku tvůrčích skupin 14 UB, Etapa, Experiment, M, MS 61, Máj, Proměna, Trasa,* Praha, 1961.

[80] Jiří Knapík a kol., *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967.* Praha 2011, sv. 2, s. 293–294.

[81] Alena Binarová, *Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956–1972: oficiální výtvarná tvorba v proměnách komunistického režimu* (dizertační práce) FFUPOL. Olomouc, 2016, s. 126–127

[82] Srovnej Alois Micka, *Umění mezi sjezdy*, disertační práce, FF UK Praha, 2019.



Vladimír Preclík, Klenotnice, polychromované dřevo, 1966

*Výtvarné umění XVI*, 1966, **č.** 3, s. 136.

## O MARNÉ TOUZE SPOLUVYTVÁŘET ARCHITEKTURU (ZE ZÁPISNÍKU)

*1 Osoba architekta — projekt — výzva ke spolupráci — smělé plány — první nadšená schůzka tvůrců — růžové horizonty.*

*2 Postava investora v nadživotní velikosti — barometr stoupá — teploměr klesá.*

*3 Rozložitá figurína zakletá do zkratky ČFVU — první razítka — drobná nedorozumění — podpisy — zápisy — tiché kývání hlavou.*

*4 Skica 1. Komise 1.*
*Skica 2. Komise 2.*
*Skica 3. Komise 3.*
*Schválení skici — usmlouvaná smlouva — definitivní razítko.*

*5 Usilovná práce na třetinovém modelu — první úsporné řízení.*

*6 Přepracování smlouvy ve smyslu snížení původní ceny plastiky na polovinu v rámci úsporného řízení římská I.*

*7 Přepracovávání třetinového modelu ve smyslu snížení původní ceny plastiky na polovinu v rámci úsporného řízení římská I.*

*8 Přepracování přepracované smlouvy ve smyslu snížení původní výše honoráře na jednu třetinu v rámci úsporného řízení římská II.*

*9 Přepracování přepracovaného modelu ve smyslu.....*

*10 Dočasné zastavení stavby — přeřazení hlavního projektanta na jiné, odpovědnější pracoviště — napjaté ticho — kropení hlíněného přepracovaného modelu — pracovní pauza, vyplňovaná soustředěným studiem statí z domácího tisku o nejužší spolupráci architekta s výtvarníkem.*

*11 Obnovení spolupráce podle naběhlých připomínek — úsporné řízení římská III a naběhlé oči autorů.*

*12 Vzhledem ke změnám ve vedení podniku objednavatele návrh na částečné pozměnění původní ideje na laminátový poutač, vyjadřující za*
*1. přežitky*
*a) v dopravě*
*b) v pěstování kukuřice*
*c) ve výchově mládeže*
*2. přednosti kybernetiky*
*3. zvýšenou péči o kulturu a sport.*

*13 Schválení připomínkového řízení za předpokladu úpravy původního honoráře na jednu desetinu.*

*14 Laminování pozměněné ideje.*

*15 Doprava plastiky na určené místo — připomínky veřejnosti — hanopisy — anonymní telefonáty.*

*16 Půlroční čekací lhůta výplaty honoráře.*

*17 Další nabídka spolupráce s architektem.*

*18 Ústavní ošetřování výtvarníka...*

*19 Komise pro převzetí uměleckých děl je toho názoru, že se autorům podařilo odevzdat dílo ideově i umělecky patřící mezi ta díla, která přispějí k dalšímu růstu kulturního prostředí naší vlasti ve vzorné a důsledné spolupráci výtvarníka s architektem, těchto dvou pilířů našich bohatých kulturních tradic.*

*20 ???*

Otevření možnosti experimentu, ono „novátorství“[83], mělo ve všech oblastech kultury dalekosáhlý dopad. V oblasti architektury a výtvarného umění se dostalo poměrně široké pozornosti hledání inovativních technik, kterým byl poskytnut prostor i v rámci výuky na Akademii i Uměleckoprůmyslové škole. Možnosti výtvarného zpracování betonu, pryskyřice a plastických hmot nacházely zvolna uplatnění i v praxi.[84]

Mezioborové akce, pomáhající k artikulaci představy, jak by mohla vypadat tolik skloňovaná spolupráce výtvarníka s architektem, získaly podporu oficiálních organizací. Šedesátá léta jsou tak dobou sympozií,[85] a tentýž formát, i když už častěji bez oficiální podpory na soukromé úrovni, zůstal nejdůležitější platformou autentické spolupráce ve znovu ztížených podmínkách 70. a 80. let.
Jednou z takových iniciačních událostí bylo mezinárodní Sympozium mladých architektů[86] v Liberci v roce 1966. Sympozium bylo programově zaměřeno na transdisciplinární spolupráci, ve složení malých týmů měl vedle architekta figurovat i odborník z oblasti humanitních věd a umělec.[87] Úkol zde byl vytyčen aktuální, a sice řešení centra volného času pro mládež, což plně rezonovalo s aktuálními nadnárodními otázkami sociologie a životního stylu nastupující konzumní společnosti.
U této – osazením vlastně nerozsáhlé akce, které se účastnilo dohromady osm týmů (3 zahraniční) se setkalo nebývalé množství představitelů oficiálních organizací - předseda Svazu architektů Josef Gočár, Svazu umělců Stanislav Libenský, zástupci města (Moulis), krajských a městských architektů (Dvořák, Hubáček, Patrný) a místních podniků (Sverografia, Textilana, Státní banka v Liberci).
Celá akce byla pozoruhodná zejména odborným složením – spojením architektů s výtvarníky, ale také psychology, sociology a filosofy, což za běžného provozu velkých projektových ústavů (kde už mnozí z účastníků sympozia pracovali) samozřejmě nebylo realizovatelné. Osobnosti, které se pokoušely tento deficit překonat alespoň na úrovni soukromého zájmu nebo neoficiálních kontaktů dnes právem považujeme za mimořádné tvůrce, kteří dalece překročili běžný standard.
Samo třítýdenní sympozium přineslo i několik konkrétních výsledků - právě odsud vzešel jako vítězný projekt Masákova týmu pro „dolní centrum Liberce“, z něhož se nakonec realizoval jen strukturalistický obchodní dům Ještěd. Tým Pavla Švancera věnoval pozornost propojení a estetizaci přírodních a architektonických forem, což konzistentně rozvíjel i v dalších projektech, např. libereckého plaveckého areálu, nebo kulturních zařízení v Semilech či Litoměřicích, Švancer patří u nás jedním z mála, komu se podařilo realizovat takto kultivovaně skulpturální pojetí architektonického objektu. Zacílení řešeného úkolu do oblasti volného času a rekreace ovšem přirozeně vyvolávalo potřebu výtvarnějšího projevu.
Silný důraz na výtvarnost zastávali i architekti Milan Rejchl a Jan Zelený, kteří ke spolupráci přizvali Jana Koblasu[88]. Jejich společný návrh měl pak formu organických krápníkovitých tvarů, a

[83] Chápané ovšem jako „projev doby“, nikoliv jako „zázračná proměna“ způsobená vyslovením magické formule na stranickém sjezdu.
[84] Např. Jiří Josefík, Nové metody výtvarného zpracování betonu, *Architektura ČSR* XXII, 1963, č. 3, s. 147–148.
[85] Marcel Fišer, *Výtvarná sympozia v šedesátých letech*, disertační práce. Praha Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, 2011.
[86] Věra Librová, Zpráva o sympoziu řešícím centrum využití volného času mládeže v Liberci*, Sociologický časopis III*, 1967, č. 1, s. 95–96.
[87] aV, Hledání ztraceného času, *Domov* 1967, č. 4, s. 39–41.
Sympozium mladých, Liberec 1967, dostupné online https://liberec-reichenberg.net/clanky/cist/nazev/81-sympozium-mladych-architektu-a-vytvarnych-umelcu-1966, čerpáno červen 2021.
[88] Katalog Milana Rejchla uvádí i spoluúčast Václava Havla v tomto týmu. Ladislav Zikmund-Lender, *Milan Rejchl: Architektura a výtvarné dílo,* Hradec Králové 2016, s. 17.

představoval směr totální integrace architektonického a sochařského díla, nadsazující pojetí plastické syntézy takřka k popření architektury jako stavby.
Přitom je ale důležité vyzvednout, že všechny týmy zároveň vycházely z předběžného pečlivého promyšlení programu a provozu, který vtělily do plasticky rozvinuté formy. Jindřich Malátek[89] spolu s Rostislavem Šváchou[90] tak komentují tuto dobově silně vyznívající tendenci jako přirozené vymezení se proti „hypertrofii škatulovitosti" internacionálního stylu, aniž by přitom byla popírána v zásadě funkcionální podstata realizovaných (navrhovaných) staveb.

Podobně jako sympozia měly povahu spíše experimentální i architektonické soutěže ideového zaměření. I nad tímto úkolem se nejčastěji scházeli architekti s výtvarnými umělci, jejich společné práce odrážejí nejen nejaktuálnější architektonické myšlenky (viz např. ohlas vídeňské avantgardy, Archigramu), ale i potřebu plastičtějšího výrazu v konfrontaci s převládající praxí a možnostmi stavebnictví. Tendence k sochařskému pojetí se – nepřekvapivě - osvědčila hlavně v úlohách občanských objektů se společenskou funkcí, čímž se vrací zpátky do hry už v úvodu vzpomínané teze Sigfrieda Giedeona o „občanské monumentalitě"[91], formulované v textu *Potřeba nové monumentality*, kde Giedeon hovoří právě o důležitosti občanských center. Ta se podle jeho názoru mají stát místem, komunikujícím prostřednictvím umělecké syntézy. Giedion nicméně podle všeho nepostuluje takto radikální polohu integrace, a zastává spíše pozici syntetického životního slohu, kde při vší propojenosti zůstává hranice mezi architekturou a výtvarným dílem rozlišitelná.
Bohumír Mráz naproti tomu ve svém rozsáhlém článku *Výtvarné realizace v naší architektuře*[92] rozvrstvuje celou škálu přístupů a připomíná i další příklady podobné totální propojenosti – např. ve spolupráci Stanislava Kolíbala, Miroslava Hejného a Zdeňka Rothbauera pro předpolí Nuselského mostu.[93]

Experimentální atmosféra 60. let napomáhala poměrně rychlému prosazení i těch nejnovějších výtvarných postupů v rámci architektonického celku, což bylo o to snazší vzhledem k (oproti minulosti) velké otevřenosti a spojení se zahraničím. Tak se mohly relativně záhy, popravdě řečeno většinou i pro svou nekonfliktně estetickou formu, uplatnit díla kinetistů, nebo konkrétistů[94], kterým právě spojení s prostředím dává příležitost k plnému rozvinutí svých výtvarných principů. Mám zde na mysli především práce Zdeňka Sýkory, nebo členů pozoruhodné skupiny Syntéza[95], např. Jiřího Nováka, nebo Radka Kratiny. Skupina sdružující výtvarníky a architekty[96] vznikla těsně v závěru života Zdeňka Pešánka, který se stal pro autory ikonickou inspirací.[97]

---

[89] *Nad výstavou Praha ve výstavbě, Architektura ČSR XXIV,* 1965, 10, s. 700.
[90] Rostislav Švácha, Ludmila Hájková, Kde budeme žít zítra? *Akce slovo pohyb prostor: experimenty v umění šedesátých let.* Praha 1999, s. 122-.
[91] Giedion sám takovýto termín neužívá, alespoň ne v citovaném textu.
[92] Bohumír Mráz, Výtvarné realizace v naší architektuře, *Výtvarné umění* XIX, 1969, č. 9–10, 422–454,
[93] Kongresové centrum, Památník obětem fašismu, *Akce slovo pohyb prostor: experimenty v umění šedesátých let*, Praha 1999, s. 133; Bohumír Mráz, Výtvarné realizace v naší architektuře, *Výtvarné umění IXX*, 1969, č. 9-10, s. 439 a 449.
[94] Obě tvůrčí linie založili v druhé půli 60. let své pracovní skupiny, které ale v podmínkách normalizace rychle zanikly.
[95] Andrea Sloupová, *Syntéza po syntéze: české kinetické umění 60. let a pozdější tvůrčí postupy jeho protagoniostů*. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2009.
[96] Členem např. Michael Sborwitz.
[97] Dlužno podotknout, že s nástupem normalizace se skupina brzy rozpadla a příležitost k další prezentaci byla velmi ztížena.

Sdružení projektových ateliérů a Huť

Zaváděná ekonomická reforma navržená ekonomem Otou Šikem se mj. inspirovala dlouho odmítaným vzorem jugoslávského decentralizovaného hospodářství. Jedním z jejích důležitých nástrojů bylo obnovení quasi soukromého podnikání v rámci služeb, tak jak to fungovalo po celou dobu socialistického zřízení v Polsku, Východním Německu, nebo zmíněné Jugoslávii. Změny, zavedené po XIII. sjezdu KSČ v květnu 1966 v tomto smyslu umožnily, aby architekti „našli odvahu pracovat v soukromých ateliérech“[98].
To přinášelo možnost změny v dosavadní organizaci architektonické práce, která už po roce 1945 nastoupila cestu od znárodnění stavebnictví se vznikem monopolních Čs. stavebních závodů, ke znárodnění a monopolizaci projekční praxe ve sdruženém Stavoprojektu (od prosince 1948)[99]. Dočasné pokusy s „družstevními ateliéry“ byly na počátku 50. let zakázány. V roce 1954 byl Stavoprojekt rozčleněn na řadu specializovaných a rezortních ústavů, které byly organizačně přičleněny k příslušným ministerstvům.[100] Se zavedením Fondu výtvarných umělců vznikla i instituce Architektonické služby, které ovšem byla údajně více sevřena dohledem svazových kádrů, než tomu bylo u paralely ve výtvarných oborech. Nadto prostřednictvím architektonické služby nebylo možné realizovat prováděcí dokumentaci – vzhledem ke zmíněnému monopolu projektových ústavů, šlo tedy pouze o projekty do úrovně studií (případně interiéry). V roce 1956 vznikl samostatný Svaz architektů; do té doby byl organizační součástí Ústředního svazu čs. výtvarných umělců. Další rozčlenění na územní, specializované a podnikové ústavy, následovalo r. 1958, mj. v souvislosti s novým zákonem o územním plánování. (Mimochodem, v této fázi vzniká rovněž Útvar hlavního architekta Praha). Na druhém sjezdu Svazu architektů byl – v návaznosti s první fází společenské reformy – schválen program zaměřený „ke zlepšení kvality a účinnosti projektové práce a k rozvoji tvůrčích schopností architekta, s úkolem obnovení integrace architektonické a umělecké tvorby“.[101]
Ve skutečnosti se však množily kritiky těžkopádnosti a byrokratické zátěži systému. Jaroslav Pokorný, někdejší příslušník meziválečné avantgardy, nadšený poúnorový organizátor, vzpomínal v roce 1969 u příležitosti výstavy KPÚ Praha nazvané příznačně Obrana architektů 48—68[102]: „Kdysi jsem velkými slovy napsal o založení Stavoprojektu, že „nastalo veliké jiskření, skály snad puknou … Skály však nepukly, jiskření bylo udušeno nánosem byrokracie…Administrativa narůstala do nebývalých proporcí. I ředitel dřívější Hlavní správy projektových ústavů připustil ve veřejné diskusi někdy uprostřed roku 1957, že rozsah administrativních prací přesahuje 50% vší činnosti ústavů.
Vytoužené umělecké ateliéry se proměnily v provozovny, v nichž se pod dohledem účtárenského vyhodnocování vyráběly spěšniny. V tomto období deprese, v době třídně politických prověrek a delimitací, byl v Bruselu na Expo 58 postaven ocelový a skleněný pavilón, kterému bylo určeno stát se mezníkem dalšího vývoje. V předcházejícím nervozním období jej i s vnitřními úpravami navrhli F. Cubr, J. Hrubý a Z. Pokorný. Jen Zlatá

[98] Marta Uhrinová, Mějte odvahu – vzkaz jugoslávských architektů, *Československý architekt X,* 25. 10. 1965, č. 20-21,s. 1.
[99] Josef Pechar, *Československá architektura: 1945-1977*, Praha, 1979, s. 49.
[100] Tamtéž, s. 51.
[101] Tamtéž, s. 55.
[102] Dovolím si citovat delší úryvek, protože pěkně vystihuje stav, do kterého vstoupily dále popisované ateliéry. Jaroslav Pokorný, Obrana architektů 48-68, *Architektura ČSR* XXVIII, 1969, s. 106-108.

hvězda, udělená jako nejvyšší mezinárodní ocenění, zabránila ostré finanční kontrole, připravované našimi úřady jako jakési domácí uznání, v té době dosti obvyklé. (Josef Havlíček nemohl přece dostat za svého života žádné vyznamenání, poněvadž jeho věžáky na Kladně byly příliš drahé.) Druhá dekáda dvacetiletého vývoje ústavu je zřetelně poznamenána Bruselem…Stromy architektury, které za dobrých podmínek mohou vyrůst až do nebe, byly zasazeny. (Nejsou to proti mému úmyslu velká slova? Snad v tomto místě úvahy mně budou prominuta). Zatím jsou zde realizace, jejichž úroveň je určitě nad průměrnou celostátní produkcí. Myslím si, že nejvýraznější rys vývoje po roce 1958 je bezprostřední návaznost na tvorbu avantgardy z konce první republiky, a na realizace a projekty prvních tří až čtyř let po druhé světové válce. Soudím, že je možno docela jasně pozorovat kontinuitu původní rovné cesty, dočasně přerušené typizačním technicismem a hlavně socialistickým realismem, teď šťastně znovu otevřené."

Za této situace v československé architektuře se tedy architekti chopili hned první příležitosti, a tak vzniklo již v červnu 1966 Sdružení projektových ateliérů.[103] Karel Prager, jako jedna z vůdčích osobností s velkým managerským nadáním, založil vedle vlastního ateliéru rovněž tvůrčí skupinu Huť.[104] Ve skupině figurovali výtvarníci, architekti i teoretici, a společným cílem bylo pokusit se o systémovou změnu ve smyslu vývoje a propojené spolupráce, které by vedly i k obohacení „běžného stavitelství", a sloužily nejen v případě exkluzivních zakázek, na kterých Prager a jeho kolegové v tu dobu pracovali.[105]

KONEC REFORMY

V roce 1968 panoval v tvůrčích svazech velký optimismus. V souvislosti s vyhlášeným akčním programem[106], schváleným na dubnovém zasedání UV KSČ ještě více zesílila naděje, že by se tvůrčí svazy mohly do budoucna zcela vymanit z vlivu stranického vedení. Vzkvétající umělecká produkce, rostoucí věhlas i mezinárodní styky[107], stejně jako řada započatých velkých stavebních projektů, slibovaly skvělé vyhlídky. Prohlášení Dva tisíce slov ale nakonec přechýlilo vývoj zcela jiným směrem, i když velkolepost posledních let a ambivalence situace neumožnily zprvu jednoznačné řešení.

To se týká i uměleckých svazů, které se na reformním hnutí silně podílely. Na počátku normalizace tak musely projít konsolidačním procesem, který je zbavil podvratných živlů. Mnohým již dobře známá „očista" započala již v roce 1969, a probíhala po celý počátek 70. let.[108]

V dubnu 1969 ještě svaz uskutečnil plánovanou federalizaci. Na postu předsedy vystřídal Adolf Hoffmeistra Jaroslav Otčenášek, který Svaz doprovázel na různých pozicích už od jeho poválečného

[103] Marta Uhrinová, Měli odvahu, *Československý architekt* XIII, 27. 12. 1967, č. 25-26, s. 1-4. Marta Uhrinová, Nad projekty o něčem jiném, *Československý architekt* XIV, 25. 3. 1968, č. 5, s. 1-3.
[104] Karel Prager, Tvůrčí skupina Huť, *Československý architekt* XV, 25. 3. 1969, č. 6, s 6.
[105] Skupina, podobně jako samostatné ateliéry neměla dlouhého trvání, přátelské kontakty ale zůstaly živé i v průběhu normalizace, a na jejím sklonku přinesly novou aktivitu s obnovením sdružení v tzv. Nové skupině.
[106] Jiří Vančura, *Naděje a zklamání: pražské jaro 1968*. Praha 1990, s. 42 a dále.

[107] Jen namátkou stačí připomenout konání kongresu UIA v roce 1967 v Praze, nebo první ročník Pražského quadrienale, abychom zůstali v oboru architektury.
[108] Jan Mervart, *Kultura v karanténě: Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*. Praha 2015.
[108] Alena Binarová, *Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956–1972: oficiální výtvarná tvorba v proměnách komunistického režimu* (dizertační práce) FFUPOL. Olomouc, 2016, s. 175 a dále.

zrodu. Adolf Hoffmeister[109], jako politicky velmi protřelá osobnost diplomaticky odhadl, jaké nebezpečí se v jeho osobě pro svaz skrývá, a rozhodl se tedy vedoucí funkci neobhajovat, a také se stal v příštích letech terčem prvních a nejsilnějších postihů.
Stanovy nového Českého svazu, které přitom z „vlastní vůle" upustily od většiny předem formulovaných reformních požadavků, nicméně nebyly ani v okleštěné verzi schváleny[110]. Svaz ztratil svou legislativní oporu i pozici v Národní frontě. KSČ tak využilo právního vákua k nátlaku na Svaz a pod pohrůžkou zániku celé organizace si vynutila další ústupky.

Ke konsolidaci tvůrčích svazů bylo využito nátlaku ekonomickými prostředky – svazové fondy přešly přímo do správy Ministerstva kultury.
Eliminace reformního hnutí v uměleckých svazech mělo být dosaženo jednak personální očistou na řídících pozicích, a dále také odstraněním uměleckých děl z veřejného prostoru, v případě, že nekorespondovala s „konsolidační snahou".[111]
Opatřeními byli postiženi všichni, kdo během reformního období projevili aktivitu a zapojili se do organizačních struktur, a stejně tak i aktivní členové Bloku tvůrčích skupin.

Zánik svazu znamenal rozpuštění jeho členské základny a také propuštění všech zaměstnanců Svazu (k 1. březnu 1971). Členové a kandidáti dosavadního SČVU zůstali až do ustavení nového svazu prozatímně registrováni při Českém fondu výtvarných umění. Ustavování nového svazu s nově projednanými stanovami, vyjadřujícími mimo jiné loajalitu Straně a její kulturní politice šlo ztuha. Kvůli nespolupráci ze strany výtvarných umělců se posunulo ustavení nového svazu až na počátek roku 1972. Nová členská základna čítala pouhých 300 osob oproti dřívějšímu počtu přes 3,5 tisíce (v průběhu dalších let počet členů zvolna stoupal). Bývalí členové zůstali prozatímně evidováni při fondu ČFVU, ale nezbytná výměna členských legitimací slibovala další změny.

Adolf Hoffmeister se stal jedním z prvních cílů normalizační očisty. Ve svých 68 letech byl zbaven všech funkcí (včetně pedagogické činnosti na VŠUP), odešel do Říček v Orlických horách, kde měla rodina chatu už od 40. let. Ještě v roce 1971-72 však realizoval svoji poslední zakázku pro architekturu – ve spolupráci s dávným přítelem architektem Hilským, se kterým se znal od dob Devětsilu prostřednictvím Jaroslava Fragnera. Dodnes dochované pozoruhodné „fototapety" dosud zdobí bar Hilského hotelu na Kladně. Fototapeta vznikla přenesením původních koláží upravených tuší a bělobou (rozměru A0, tj cca 120x80cm) na fotoplátno a následnou adjustací na trojici sloupů.

[109] A. H. pocházel z právnické rodiny, společníkem v otcově právní kanceláři. Byl spoluzakakladatelem a jednatelem Devětsilu, redaktorem, spolupracoval s Osvobozeným divadlem; r. 1939 emigroval, v Paříži založil Maison de la Culture Tchécoslovaque, ale později byl na základě udání obviněn a uvězněn jako ruský agent. Strávil sedm měsíců ve vězení a delší dobu ve francouzských internačních táborech. Vyvázl až v roce 40 byl propuštěn a v lednu 41 se nakonec dostal díky pomoci W&V přes Havanu do NY. zde byl později zaměstnán v Úřadě pro válečné informace a jako hlasatel a redaktor Hlasu Ameriky. Domů se dostal po válce v roce 1945, na výzvu ministra Václava Kopeckého... 1948-51 byl velvyslancem ve Francii (v roce 51 odvolán a už tam zpět nesměl), (v roce 1946 získal fr. řád čestné legie, dlouhodobě působil na pěstování českofrancouzských kulturních vztahů - to se do jisté míry mohlo odrazit i v české kulturní politice - a legislativě; byl delegátem v radě UNESCO (účast na 2. kongresu v Mexiku) a OSN; od února 1948 předsedou akčního výboru Svazu československých výtvarníků, 1964-1968 předsedou Svazu ČSVU; už od konce 20. let členem Pen klubu a v letech 1965-1967 předsedou jeho domácí sekce; členem AICA; od roku 1951 působil na UMPRUM, jako zakladatel a vedoucí katedry filmové grafiky a animace, 1954-1956 rektorem.
[110] Jan Mervart, *Kultura v karanténě: Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*. Praha 2015, s. 62, na rozdíl od Slovenska.
[111] [111] Alena Binarová, *Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956–1972: oficiální výtvarná tvorba v proměnách komunistického režimu* (dizertační práce) FFUPOL. Olomouc, 2016, s. 182.

Námětově šlo o tři výjevy na téma dobývání vesmíru - v chronologické řadě - od historických představ (Cyrano z Bergeracu a baron Prášil) až po UFONY. [112] Originální předlohy-koláže zakoupil ještě v 70. letech sběratel umění Arturo Schwarz z Milána, a dnes se nachází muzeu v Tel Avivu.

Na jaře po Palachově smrti s nástupem tvrdých opatření všichni jistě tušili budoucí neblahý vývoj, přesto se řada osobností, které se aktuálně podílely ve vedení svazu, nehodlala vzdát svých morálních zásad a přesvědčení. Svaz se tak „bez zadání" ujal studentské iniciativy na realizaci pomníku pro Jana Palacha. Ještě v květnu 1969 informuje *Výtvarná práce* o proběhlých a probíhajících přípravách. „Na posledním OV SČSVU (13. 2. 69) navrhli Vladimír Janoušek, Olbram Zoubek, Čestmír Kafka, Valerián Karoušek, Stanislav Libenský a Jindřich Chalupecký, aby se Svaz ujal iniciativy myšlenky uctění památky Jana Palacha. Mysleli jsme na to, abychom zamezili nějakým dobře míněným, ale nevhodným akcím, zvláště aby nakonec nám tu nevznikl nějaký pomník s postavou v hrdinském postoji anebo akademickou symbolikou. Úkol vyjádřit nějakým výtvarným způsobem čin Jana Palacha, aby opravdu připamatovával jeho význam, je nesmírně obtížný. Navrhli jsme proto vypsat mezinárodní soutěž. Mysleli jsme při tom také na to, že význam činu Jana Palacha přesahuje vskutku naší zemi."[113] Jindřich Chalupecký dále hovoří o vizi „ohňové plastiky" Yvese Kleina. Publikování tohoto článku ve chvíli nejistoty o další osud organizace umělců by mohlo znamenat buď naděje, anebo odevzdání. Hned na další stránce téhož časopisu následující Chalupeckého článek „K čemu je Svaz" nasvědčuje druhému. Chalupecký dochází v podstatě k názoru, že svaz ve své dosavadní podobě je organizací problematickou, a vlastně neopodstatněnou, pakliže nezajistí svobodné pracovní kontakty, pakliže nedisponuje orgánem umělecké rady, která by demokraticky sdružovala zástupce všech hlavních uměleckých odvětví. Svaz tak fungoval dosud jen jako vykonavatel vnějších rozhodnutí… „Celý systém je vymyšlen k tomu, aby svaz nebyl schopen samostatného rozhodování".[114] Za těchto okolností bylo zřejmé, že idea svazu ztratila smysl. Velká část reformních protagonistů se stáhla zcela do ústraní, mnozí donuceni k náhradním zaměstnáním, někteří k emigraci. Kulturní scéna se znovu zcela rozštěpila.

Náhrobní deska pro Jana Palacha přesto vznikla, jako privátum a příklad „soukromé" spolupráce, s dlouholetým přáteli architekty Jindřichem Malátkem a Ivo Loosem. V červenci roku 1970 byla v noci tajně deinstalována STB a následně roztavena v pražském podniku ZUKOV, kde ji původně odlili.

ČISTKY MEZI VÝTVARNÝMI DÍLY

V průběhu první poloviny 70. let došlo k revizi nejen mezi umělci, ale i mezi uměleckými díly. Jako příklad je možné uvést exponovanou stanici metra Nuselský most. Autor mostu, architekt Stanislav Hubička původně oslovil k výtvarné spolupráci trojici autorů Miloslava Chlupáče, Olbrama Zoubka a Evu Kmentovou. Výtvarná „výzdoba" měla zaujmout čelní stěnu nástupiště stanice a dvě vnější atria v předpolí mostu, kde měla doplnit objemný reliéf Stanislava Kolíbala, formující celou opěrnou stěnu pod budoucím kongresovým centrem. Umělecká díla byla projednána a schválena v roce 1966,[115] a na počátku 70. let byla už ve fázi pokročilé realizace. Revize práce kulturní a školské komise v reformním období si tak vzala na paškál řadu rozpracovaných projektů, zvlášť těch, jejichž autoři byli v době pražského jara společensky aktivní.

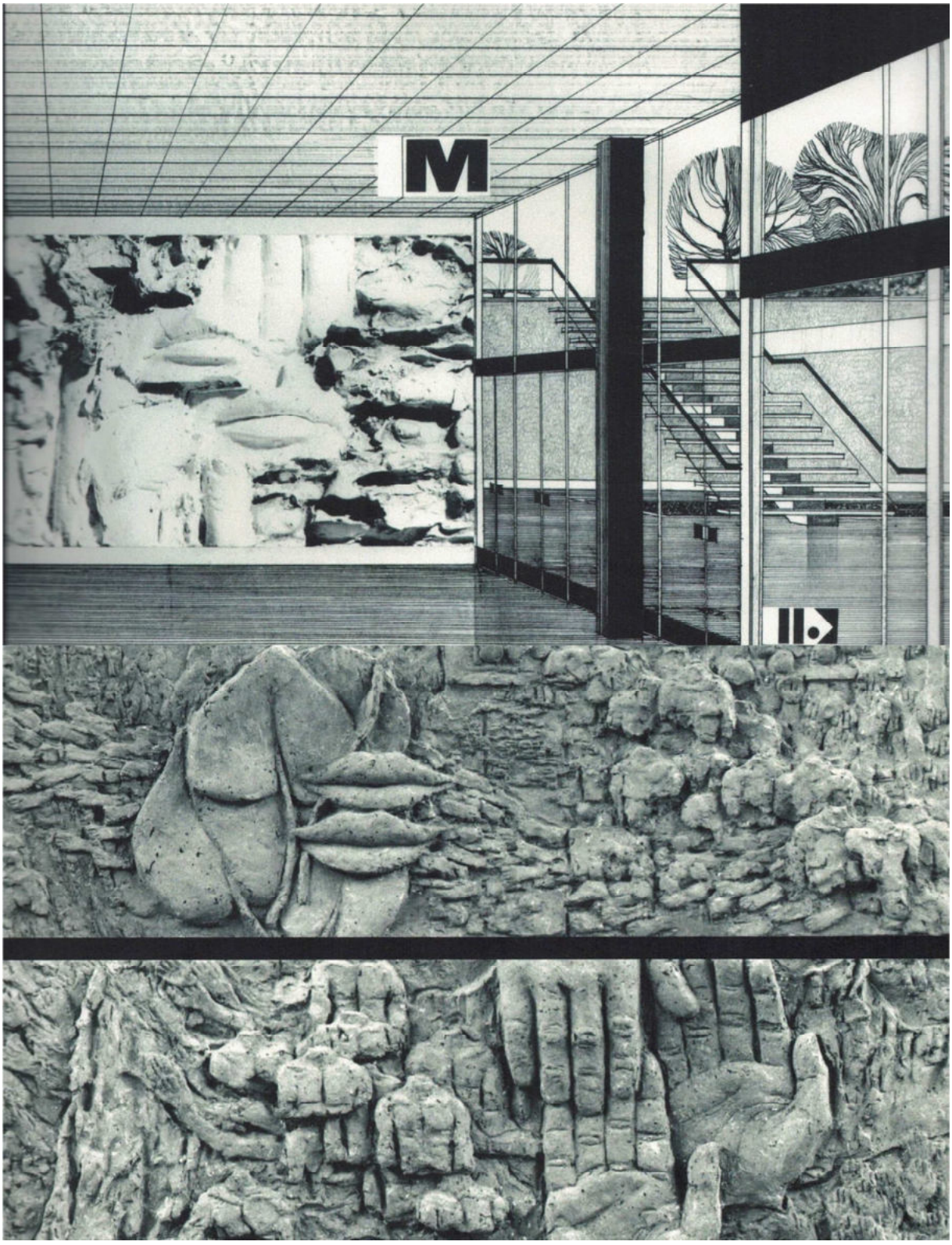
[112] Rozhovor s Adamem Hoffmeistrem, září 2021; Karel Srp et al., *Adolf Hoffmeister (1902-1973)*. Praha 2004, s. 359.
[113] *Výtvarná práce XVII*, 1969, 3-4, s. 10.
[114] Jindřich Chalupecký, *Výtvarná práce XVII*, 1969, 3-4, s. 11.
[115] Archiv HMP, Odbor kultury NVP, i. č. 1566, k. 127, zápisy ze dne 10. 3. 1966, 16. 12. 1966.

Právě tato revize se stala prvním úkolem nově zřízeného orgánu – Výtvarné rady hlavního města, a programem prvního jejího zasedání dne 3. 7. 1973. Výsledkem jednání bylo, že vzhledem ke změně názvu objektu je už dříve projednaná výzdoba tematicky nevhodná, a tak ani jedna z již realizovaných plastik osazena nebyla. Investor měl zvážit uplatnění realizovaných děl na jiném místě, v metru nebo objektech v jeho správě.[116] Marie Kordovská ve své diplomové práci[117] uvádí, že po marném hledání vhodného umístění byla socha ležící ženy vrácena autorovi. Stejný scénář se týkal i sousoší tří postav Olbrama Zoubka. O osudu tohoto sousoší ale víme více: při návštěvě Olbrama Zoubka v ateliéru si jej všimnul architekt Ivan Ruller a požádal sochaře, aby mu dílo „věnoval" pro realizovanou smuteční síň v Židenicích.[118] Jak bylo po desetiletí toto umístění administrativně ošetřeno mi není známo. Ukazuje se zde ale fakt, že na počátku 80. let docházelo, alespoň v některých případech perzekvovaných autorů ke zmírnění restrikcí.

Paradoxně na stejném zasedání Rady se řešilo ještě další Chlupáčovo dílo – trojdílná plastika při Evropské třídě. Dílo bylo v předchozích letech vybráno veřejnou soutěží a osazeno roku 1972 v rámci návazných úprav letiště.[119] Již v následujícím roce se ale začalo řešit jeho přesunutí, a po peripetiích sousoší skončilo v Zoologické zahradě.[120]

V archivním fondu Výtvarné rady nacházíme i dokumentaci k „cenzurnímu procesu" v rámci souboru výtvarných děl pro Federální shromáždění od Karla Pragera. Díla patrně vzešla většinou ze spolupráce ve zmiňované Huti. I zde se účastnili oba sochaři, Olbram Zoubek i Miloš Chlupáč, díla pro Shromáždění však dokončena nebyla. V archivu je nicméně dochován tabulkový soupis výtvarných položek, pro které má **projektant** najít jiné umístěn – např. v dokončovaném objektu projektových ateliérů, ovšem s tím, že je pak musí od Fondu odkoupit…[121]

[116] AP-548-NVP-Výtvarná rada, karton 1, i. č. 1
[117] Marie Kordovská, *Sochy Miloslava Chlupáče v architektuře,* diplomová práce, VŠUP 2021.
[118] Jana Pokorná, Rozhovor s architektem Ivanem Rullerem, Brno, 2016. nepubl.
[119] Výtvarné návrhy pro Leninovu třídu. *Architektura ČSR* XXVIII, 1969, **2**, s. 109.
[120] Marie Kordovská, *Sochy Miloslava Chlupáče v architektuře,* diplomová práce, VŠUP 2021, s. 25.
[121] AP-548-NVP-Výtvarná rada, karton 1, i. č. 87.




Eva Kmentová, Stanislav Hubička, Stanice metra Nuselský most, po roce 1967
Repro: Josef Šrejma, *Metroart: výtvarná monografie metra: 1974-1994: architektonický a ikonografický rozbor stanic s výtvarnými díly*. Praha 2019, s. 24-25.

VÝTVARNÁ RADA HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY

Hlavní město Praha zastávalo mezi ostatními městy výsadní postavení. V průběhu 60. let došlo v celém státě nejprve k úpravě systému územní správy, a následně k rozšíření pravomocí a odpovědnosti národních výborů, které byly chápány jako orgány přenesené státní moci a správy. V roce 1967 byl schválen nejen nový zákon o národních výborech (69/1967 Sb.), ale také zákon 111/1967 Sb. O hlavním městě Praze. Tím se hlavní město vyjímalo ze zavedeného krajského systému a prostřednictvím orgánu Národního výboru Praha (NVP) se posouvalo k přímému řízení vládou.[122] Cílem následně provedených úprav bylo podle usnesení 13. Sjezdu ÚV KSČ (1966) „zdokonalení plánovitého řízení" i v kultuře, které mělo uchránit kulturní sféru před přílišným odklonem od stranické kulturní politiky, ale také před unáhlenými či nahodilými administrativními opatřeními. V praxi se tím měla upevnit značně rozkolísaná stranická linie kulturní politiky, což se ovšem až do roku 1968 příliš nepovedlo.[123] V letech 1967-72 pak došlo k úpravám ve struktuře městské správy. Pro náš zájem je podstatné, že na místo dřívější kulturní komise byla zřízena Výtvarná rada.

Hlavní město Praha tak předjímalo vývoj i ostatních území, kde byly kulturní komise přeformovány do obdobných orgánů teprve na sklonku 70. let.

Výtvarná rada vznikla v roce 1973 při Národním výboru hlavního města Prahy (VR NVP) měla fungovat jako koncepční a poradní sbor pro posuzování uplatnění výtvarných děl v investiční výstavbě hlavního města, ošetřeného už dříve zmíněným usnesením (365, jejich společenského významu a hodnoty). Důležitou změnou oproti dřívějším obdobným orgánům (výtvarné komisi), byla Rada organizačně přičleněna přímo k Útvaru hlavního architekta.[124] Tak mělo být zajištěno, aby všechny nově zamýšlené stavby prošly „výtvarným řízením" již od prvotního záměru, a kladné posouzení výtvarné rady bylo nezbytným podkladem pro územní rozhodnutí. Toto přičlenění bezpochyby reagovalo na zkušenosti dřívější praxe kulturní komise (obdobné fungovaly na úrovni všech krajů), která spadala do resortu kultury a školství. Pro tuto komisi bylo takřka pravidlem, že jí mnohé projekty nebyly předloženy, nebo se jí dostaly až ex post, již hotové, které neumožnovaly výraznější zásahy, jak to ilustrují výše uvedené příklady. Posunutím projednávání výtvarných doplňků na samotný počátek investičního úkolu mohly být eliminovány zbytečné náklady vzešlé z dodatečných úprav nevhodných děl, a zároveň spoluurčovala a koordinovala koncepce výtvarných generelů na území města. Do agendy výtvarné rady spadaly kromě výtvarných děl také výtvarné návrhy drobné architektury a interiéru města, světelné reklamy, vizuální informace, poutače, nebo slavnostní výzdoba. [125] Pro určité kompetenční nejistoty uzavřela výtvarná Rada roku 1975 dohodu s komisí ČFVU, která nadřazovala rozhodnutí Rady nad úsudek komise, jejíž kompetence se omezovala na konkrétní výtvarné provedení jednotlivých děl. Jinak agenda Rady byla pravidelná, zasedala každých čtrnáct dní a projekty jí předkládal architekt a výtvarník, a přítomen byl zpravidla i zástupce investora. Důležité bylo ovšem složení samotné Rady. Od počátku v jejím čele stanul malíř Josef Kilián, náměstek primátora města, dále hlavní architekt Prahy Blahomír Borovička (jako místopředseda), vedoucí odborů výstavby a kultury NVP, generální ředitel Výstavby hl. m. Prahy, vedoucí oddělení

[122] Mendelová, Jaroslav Mendelová, Správní a organizační změny v Národním výboru hl. m. Prahy v letech 1960-1985, *Pražský sborník historický* XXI, 1988, 1988(21). s. 49-

[123] Knapík-Franc, 2011, 956.

[124] Otakara Řebounová, Petra Vokáčová, Archivní pomůcka č. 548 - Výtvarná rada Národního výboru Praha (NAD č.: 2887), 1972 – 1991, Praha 2013

[125] Tamtéž, s. VI

výtvarného umění Ministerstva kultury ČSR, ředitel Galerie hl. m. Prahy, čtyři členové Svazu českých výtvarných umělců (m. j. i místopředseda Svazu, akademický sochař Josef Malejovský), tři členové Svazu architektů ČSR a jeden člen kulturní komise KSČ a jako externisti zástupci NPÚ a Národní Galerie.[126]

Za dobu působení výtvarné rady došlo k několika legislativním úpravám, které nadále ovlivnily další vývoj zapojení umění v architektuře. První byla vyhláška o dokumentaci staveb č. 163/1973 Sb. [127], která nově fixovala praxi vymezené částky ve stavebním rozpočtu, tzv. Hlavu V. [128]

Investičně náročná sedmdesátá léta ovšem vedla k hledání cest k úsporám. Jako výsledek této intence lze chápat nové usnesení vlády č. 85/1978 o uplatnění výtvarného umění v investiční výstavbě, které přísně odlišovalo výtvarná díla jako součást stavby (Hlava V) a výtvarná díla přenosná (hrazeno z hlavy X). Mimoto se jím rovněž zaváděla možnost, po dostatečném zdůvodnění, výtvarné dílo vůbec neaplikovat. Pro posouzení přiměřenosti výtvarného díla, i jeho náklady měly být zřizovány výtvarné rady.

Pro pražské pracoviště neznamenala tato úprava organizační změny, a tak Výtvarná rada pokračovala v zavedené praxi, ač legislativně chybně. V roce 1981 Rada právní oddělení žádá o přesnější vymezení, kdy výtvarná díla vyžadovat, jelikož dřívější kategorizace staveb, podle které výtvarná rada postupovala, byla s novou vyhláškou z r. 1978 zrušena. Zároveň se zde dozvídáme i to, že se patrně – alespoň někteří investoři – vůči požadavku uplatnění výtvarné výzdoby proti výtvarné radě odvolávají, a že se této humanistické povinnosti rádi vzdají.[129]

Konec konců, i v řadách výtvarníků zaznívaly někdy pochybnosti o předložených úlohách. Schválení nové vyhlášky předcházelo v březnu 1977 setkání zástupců Svazu architektů, SČVU a zástupců Fondu na zámku v Liblicích. Na dvoudenním semináři padlo „mnoho podnětných příspěvků“, ale důležitým cílem bylo jistě stmelit kulturní scénu v pokračování kampaně Anticharty. I přes ekonomickou náročnost se zatím režim nehodlal instituce výtvarného umění v architektuře vzdát (i jako nástroje ke kontrole umělců). A tak byla snaha alespoň o společensky efektivnější využití investic.

Proměňující se pojetí úlohy výtvarného umění ve společnosti přineslo na počátku 80. let *Usnesení o poslání a dalších směrech socialistické architektury a urbanismu.*[130] Bylo to jedno z dalších opatření, které usilovalo o zvyšování kulturní úrovně životního prostředí. Přesto do něj architekti vkládali velké naděje, zatímco (někteří) výtvarníci trochu neskrývali obavy, že důraz na hospodárnost a zlikviduje instituci umění v architektuře úplně. Architektům se zase zdálo, že by opatření 333/1982 mohlo pomoci vyřešit podstatné nedostatky těžkopádného systému

[126] Tamtéž, s. VII
[127] Vyhláška federálního ministerstva pro technický a investiční rozvoj o dokumentaci staveb č. 163/1973 Sb.
[128] Jana Kořínková, *Výtvarné umění v prostoru brněnských sídlišť (1945–1989)*, disertační práce VUT Brno 2017, s. 42;
[129] Korespondence dr, Truhář- dr. Polívková, AP-NVP – VÝTVARNÁ RADA, fond NAD č.: 2887, k. 1
[130] 333/1982 Poslání a další směry rozvoje socialistické architektury a urbanismu.

realizační praxe. Na předsjezdové diskusi Svazu architektů v roce 1987 dokládá architekt Václav Zima, že vyšinout zavedený systém z dobře vyjetých kolejí, nebude tak snadné:

„Ve své praxi — už v době platnosti „333“ — jsem se setkal např. s pracovníkem nadřízeného orgánu, který byl natolik alergický na výtvarnou stránku architektury, že jsem před ním musel schovávat výkresy pohledů, nebo je dokonce záměrně dělat v mdlých variantách, aby jednání mohlo proběhnout a potom aby se daly udělat tak, jak jsem původně chtěl. Také jsem se dostal například do sporu s ředitelem jednoho národního podniku, který chtěl svůj stranický úkol — zbudovat kabinet politické výchovy — řešit výstavbou „Unimo-buněk“. Náprava podmínek pro vznik socialistické architektury je zejména v nastoupeném období přestavby hospodářského mechanismu závažným politickým úkolem. Sjezd by měl jednoznačně konstatovat, že tak závažný politický úkol nestačí vyžadovat jen od architektů, nebo přesněji jen od architektů vybavených ve věcech architektury pouze poradním hlasem.“[131]

Vytvořené institucionální zázemí, snad vedené zprvu humanistický ethosem poválečných let, v korupčním a nedemokratickém prostředí degenerovalo do nástroje kontroly, cenzury a nepokrytého byznysu. Přesto právě tento systém umožnil vznik mnoha mimořádných a kvalitních děl, která mají setrvalou hodnotu, bez ohledu na dobu jejich zrodu. A samozřejmě mimoto přinesl i spoustu braku. I tak tu ale zůstává specifický obraz doby, která byla stejně rozporuplná jako ta naše.

Na samý závěr je třeba zdůraznit, že období minulého režimu, nepěstovalo jenom institucionalizovanou spolupráci architektů a výtvarníků. Naopak doba normalizace svými restrikcemi a byrokratickou mašinérií probudila množství paralelních aktivit[132], pro dnešní dobu možná podstatnějších, než tehdejší oficiální akce. Obojí je ovšem komplementem, vzájemně se podmiňujícím.

[131] *Architektura ČSR* XLVI, 1987, č. 6 s. 546.
[132] Tomáš Bitrich a Josef Alan, *Alternativní kultura: příběh české společnosti 1945-1989*, Praha 2001; Marcela Pánková, *Zakázané umění* I a II, *Výtvarné umění,* Praha, 1995 a 1996.

DOVĚTEK

**Mizející a objevované**

Sounáležitost výtvarného umění s architekturou se stala příznačným jevem československé kultury druhé poloviny dvacátého století. Od šedesátých let vznikly díky propracovanému systému státní podpory tisíce děl pro architekturu a veřejný prostor, nejrůznějších forem i kvality. Rokem 1989 čas státem podporovaného umění pro všechny skončil a nastal trend spíše opačný. Doba, jež dosud není minulostí, trochu připomíná očesávání čokoládových figurek z vánočního stromku. Výtvarná díla mizí. Ve veřejném prostoru i v rámci budov často překážejí, brání utilitárním úpravám. Anebo se rozbijí a není kdo by je opravil, či udržoval v provozu. Anebo podlehnou vandalismu či přirozené zkáze. Jindy jde o zásahy vědomé a svévolné, které mají za cíl reinterpretovat vzezření budovy a místa. Ať už jsou důvody jakékoliv, výsledek je stejný a smutných příkladů analogického průběhu bychom mohli citovat desítky.

Tváří v tvář „podivnému dědictví" a vzrůstajícím ztrátám vznikla postupem času[133] řada spolků, které si vzaly za své dokumentovat a zachytit pomíjející díla, která ještě donedávna člověk potkával na každém kroku. Potkával, ale míjel bez povšimnutí; a právě pozornost je prvním krokem obrany proti zániku. Tak se třeba podařilo v roce 2010 Pavlu Karousovi, jednomu z prvních kartografů a taxonomů poválečného veřejného umění, zakladateli iniciativy *Vetřelci a volavky*, zachránit kinetickou plastiku *Dálky* sochaře Jiřího Nováka z bazénku na sídlišti Novodvorská. Pro sídliště navržené Alešem Bořkovcem a Vladimírem Ježkem (projekt 1962, realizace do půlky sedmdesátých let), vznikl celý ansámbl výtvarných děl, dnes už slavných a ceněných autorů. Novákovy křehké ocelové stvoly-stěžně se vzedmutými oblouky plachtoví zachycujícího vítr, který sochami otáčel nad čeřenou vodní hladinou, tvořily středobod náměstí už od samého počátku a těšily se příznivému ohlasu dobových kritiků[134] i místních obyvatel. Přesto se plastika už na své místo po rekonstrukci prostranství vrátit neměla.[135]

Teprve aktivismus místních po dvouletém jednání dosáhl změny projektu a restaurování pohyblivé sochy. Aby se podobná situace nemusela za pár let opakovat, chtěli vzácnému dílu činorodí občané zajistit ochranu i do budoucna – jejich návrh na zápis fontány mezi kulturní památky z roku 2010 ovšem dosud bez odezvy leží na Ministerstvu kultury. Méně šťastný osud v téže době na stejném místě potkal monumentální kamennou skulpturu od Miloslava Chlupáče. Travertinový *Sedící* se po roce 2010 na náměstí už neobjevil, a po celé desetiletí patřil mezi stovky nezvěstných výtvarných děl. Teprve v roce 2019 byla socha náhodně objevena na skládce stavebního odpadu v Řeporyjích a následně znovunavrácena do Prahy 4.[136]

Neméně pohnutý a napínavý osud potkal rovněž dva astronauty z pražského Žižkova. Plastiku s názvem *Návrat z kosmu* vytvořil pozoruhodný sochař Rudolf Svoboda pro předpolí Ústřední telekomunikační budovy při Olšanské ulici. Atypický piedestal sochy, stejně jako způsob osazení navrhli architekti Zdeněk Pokorný, Josef Hrubý a Vladimír Oulík, tedy autoři samotné ÚTB. Telekomunikační budova byla ve své době největší stavbou svého druhu u nás a její nákladnosti odpovídal i bohatý doprovod uměleckých děl.[137] Z toho se ale do dnešních dnů dochoval jen zlomek. *Návrat z kosmu* zmizel z očí návštěvníků patrně[138] v roce 1998. Tehdy došlo v souvislosti s privatizací objektu i k jeho částečnému přeplášťění do (tehdejších) firemních barev, a hlavně k rozsáhlému redesignu interiérů, původně navržených posledním z trojice architektů „bruselu", Františkem Cubrem. Při té příležitosti vzala za své řada originálních autorských prvků, zejména v representativních

[133] Přibližně od roku 2005.

[134] Plastika Jiřího Nováka na sídlišti Novodvorská v Praze, *Československý architekt* XVIII, 1972, č. 24, s. 2;

[135] Publikovaný projekt rekonstrukce parteru KC Novodvorská, *praha4.cz*, vyhledáno 12. 6. 2020.

[136] Fefík, Sedící figura, ztracená na řeporyjské skládce, si už zase hoví na Novodvorské, *nasregion.cz*, vyhledáno 30. 5. 2020.

[137] Soupis prací ČFVU uvádí jen za rok 1979 pro ÚTB sedmnáct výtvarných děl: *Spolupráce výtvarníka s architektem, Soupis prací za rok 1979*, Praha 1980.

[138] Vše proběhlo bez veřejného a patrně i úředního projednání. V archivu městské části se prozatím nepodařilo k demontáži sochy nalézt žádnou dokumentaci.

veřejných prostorech.[139] Zanikly třeba futuristické montované podhledy s integrovanými osvětlovacími moduly. Ty nahradily nejběžnější typové stropní kazety z minerální vlny, a podobně se naložilo s mramorovým obkladem pilířů a stěn, kamennými podlahami, nemluvě o původním nábytku…

„Modernizace" se přirozeně nevyhnula ani integrované umělecké výzdobě. Vstupní foyer tak opustila plastika *Světlonoše* od Stanislava Hanzlíka, a ze sousední stěny zmizela také bezmála třicetimetrová skleněná mozaika *Poselství vesmíru* od Saura Ballardiniho; z výzdoby jídelny zůstal pouze keramický reliéf autorek Lydie Hladíkové, Děvany Mírové a Marie Rychlíkové. Jak asi dopadly obrazy od Magdaleny Cubrové nebo Stanislava Ježka, porcelánové medailony Pravoslava Rady, gobelín Aloise Fišárka? Anebo barevná vitraj od Josefa Baucha, keramická květinová instalace Marty Taberyové z prvního patra? Je docela dobře možné, že se ještě někde někdy objeví. Tak jako po léta ztracení kosmonauti. Na ty na počátku roku 2015 narazil při zimní procházce po plzeňských předměstích historik Václav Cinádr. Sousoší, složené na paletách v koutě parkoviště, nalezl shodou okolností člen plzeňského kroužku *Křížky a vetřelci*, který stejně jako pražský spolek

mapuje lokální výtvarná díla. I díky dostupným informačním databázím, které podobná uskupení vytvářejí, se podařilo sousoší identifikovat, a vytrvalý občanský aktivismus nakonec přinesl pozitivní intermezzo – plastice se dostalo základního ošetření i příznivějšího umístění. V roce 2018 byla naistalována na dnešním nádvoří (a bývalém manipulačním dvoře) kulturního prostoru Depo v Plzni. Jak už to ale bývá – občanský zájem se stává politikem, a městská část Praha 3 patrně bude do budoucna usilovat o navrácení plastiky na svoje území. Poněkud hořkou pointou se může stát nejspíš už neodvratná demolice budovy, pro kterou bylo sousoší původně stvořeno, s níž nakonec zaniknou i zbylá, dosud dochovaná výtvarná díla.[140]

Paradoxní situace konkrétního příkladu odráží disproporci, která ve vztahu společnosti k veřejnému umění panuje. Na jednom konci stojí lhostejnost a zanedbání, na druhém nadšenectví a aktivismus. A energie vložená na počátku do výtvarného díla nemizí, a jenom osciluje mezi dvěma póly. Ale zatímco lhostejnost zůstává stále stejná a nového nic nepřináší, z nadšení vychází odbornost a z aktivismu společenská síla. Teď na chvíli se možná může zdát, že se podařilo zasít semínko pochybnosti nad jednoznačným odsouzením všeho, co bylo spojováno s dobou před listopadem 1989. Distance vůči minulému vládnoucímu režimu snad už nemůže být snadným zdůvodněním ani k likvidaci jeho „odkazu" v architektuře a umění. Koneckonců, kde spatříme jeho stopy v abstraktní fontáně uprostřed náměstí? A co víc – rozhlédneme-li se kamkoliv mezi našimi sousedy po Evropě, ať už byli součástí východního nebo západního bloku, všichni se potýkají s podobnými otázkami a podobně těžce hledají cestu – k péči, ochraně a soužití. A jedním z nepřekvapivých a společných závěrů může být konstatování, že krokem správným směrem je jedině hlubší a kritičtější poznání. V zahraničí, stejně jako u nás, se už poválečné architektuře a veřejnému umění věnuje řada výzkumů a oficiálních institucí.[141] A o tom, jaký posun jsme v rámci diskuze zaznamenali, svědčí i aktuálně schválený a čerstvě zaváděný pražský program *Umění pro město*[142] a projednávané *Procento na umění,* které v únoru 2020 prošlo poslaneckou sněmovnou.

---

[139] Šlo konkrétně o *vetrelciavolavky.cz*, ale dnes už existuje celá řada podobných, jako např.: *krizkyavetrelciplzne.cz*, *drobnepamatky.cz*, *ostravskesochy.cz*, *strepyrozkvetu.org*, *projektmozaiky.cz*; některé z podobných aktivit postupem času profesionalizovaly, jako např. *socharstvi-info.cz*.

[140] Mozaika ve foyer, jejíž zachování za sádrokartonovou příčkou se po letech nejistoty potvrdilo, byla na jaře roku 2019 odhalena, odborně snesena a v současnosti probíhá její restaurování. Výtvarné dílo přešlo do rukou soukromého sběratele v podstatě za cenu uhrazení nákladů spojených s jeho sejmutím a restaurováním. Zahraniční investor tak předešel opožděnému zájmu státních i veřejných institucí.

[141] Jen namátkou z poslední doby třeba britská kampaň hledající zmizelá výtvarná díla *missing-public-art*, vedená Britským památkovým úřadem *historicengland.org.uk.* Nebo z domácích výzkumný program NAKI *České umění 50. – 80. let ve veřejném prostoru, evidence, průzkumy a restaurování*, jehož výstupem je databáze *Sochy a města* (*sochymesta.cz*) a rovněž stejnojmenná publikace *Sochy a města*: Zuzana Křenková – Vladislava Říhová – Michaela Čadilová (eds.), *Sochy a města – Morava: výtvarné umění ve veřejném prostoru, 1945–1989*, Litomyšl 2020.

[142] *Umenipromesto.eu*

ZDROJE, LITERATURA, PRAMENY
řazeno chronologicky

List kruhu Veraikon spolku Mánes a umělecké veřejnosti. *Veraikon* VI, 1920, č. 1, s. 29.

Karel Teige, Konstruktivismus a likvidace umění, *Devětsil*, 1925, č. 2, s. 4–8.

Tržní umělecký kabinet a zahradní galerie, *Veraikon* XII, 1926, č. 3, s. 79.

Karel Teige, *Mundanea*um, původně vytištěno *Stavba* VII, 1928–1929, s. 145–155.

František Matějka, Deset let Syndikátu výtvarných umělců*, Dílo XXII*, 1930, s. 26–30.

Le Corbusier, Obrana architektury – Odpověď Teigemu. Česky *Musaion X,* 1931, č. 2, s. 27–52.

H., Státní umělecké práce, *Volné směry XXX*, 1933–1934, č. 1, s. 126–127.

Jan Mukařovský, K problému funkcí v architektuře, *Stavba* XIV, 1937–38, s. 5–12.

Peter Mayer, Der Wettbewerb für das Zürcher Tonhallen und Kongresgebaude, Monumentale Architektur? *Das Werk XXIV*, 1937, 65-88.

Jan Květ, K výstavě monumentálního umění, *Volné směry XXXVI*, 1940–1941, s. 38–48.

Pavel Janák, Malíř a zeď, *Volné směry XXXVI*, 1940–1941, s. 50–59.

Pavel Janák, Spolupráce architekta s výtvarným uměním, Volné směry XXXVI, 1940–1941, Literární příloha, s. 38–40.

*Otakar Novotný, Socha a malba v architektuře, Architektura IV,* 1942, s. 8–14.

Paul Zucker, *New Architecture and City Planning: A Symposium*. New York 1944.

Problém monumentality v architektuře (diskuse a názory), *Architekt SIA XLIII, 1944, 162–184.*

Karel Honzík, *Tvorba životního slohu*. Praha 1946.

Jindřich Chalupecký, *Veliká příležitost: poznámky k reorganisaci českého výtvarnictví*. V Praze: Výtvarný odbor Umělecké besedy, 1946.

Ladislav Žák, Obytná krajina; předmluva Karel Teige, Praha 1947.

*O potřebách československého výtvarnictví: [Memorandum ústředního bloku výtvarníků Československé republiky]*. V Praze: Ústřední blok výtvarníků Československé republiky, 1947.

Pavel Kropáček, Budoucnost monumentálního umění, *Volné směry XL*, 1947–48, s. 60–72.

Karel Honzík, Pathos a representace v architektuře, *Volné směry XL*, 1947–48, s. 32–34.

mbk, Pořádek do výtvarnictví, *Rudé právo*, 7.4.1948, s. 2.

Oldřich Starý, Architektura národů SSSR, *Architektura ČSR* VIII, 1949, č. 2, s. 68–71.

–li, Výstava architektury národů SSSR. *Lidová* demokracie V, 21. 04. 1949, s. 2.

*Protokol IX. řádného sjezdu Komunistické strany Československa: v Praze 25.–29. května 1949*. Praha 1949, s. 381.

Jiří Kroha, Architektura socialistického budování, *Architektura ČSR VIII*, 1949, č. 5–6, s. 129–138.

Sigfried Giedion, *A Decade of New Architecture,* Zürich 1951.

V. I. Muchina, Monumentálně-dekorativní sochařské řešení v městském celku, *Výtvarné umění III,* 1953, č. 3, s. 274–301.
Alois Česák, Nový autorský zákon, *Výtvarná práce* II, 1954, č. 7–13 (seriál)

Český fond výtvarných umění a jeho poslání, *Výtvarná práce* II, 1954, č. 11, s. 1.

Jaroslav Otčenášek, Český fond výtvarného umění (Několik poznámek k jeho současnému stavu a problematice), *Výtvarná práce* II, 1954, č. 18, s. 1.

Spolupráce architekta s ostatními výtvarníky, *Výtvarná práce II*, 1954, č. 19, s. 6.

Hlas mladých, *Výtvarné práce III*, 1955, č. 3, s. 6-7.

Pohled do 20. a 30. let, *Výtvarné umění II*, 1951–1952, 7–8, s. 331–333.

Dopis Ústředního výboru SČSVU, *Výtvarná práce lll,* 23. 11. 1955, s. 1– 2.

Paul Damaz, *Art in European Architecture. Synthèse Des Arts,* New York 1956.

Stanovy Svazu československých výtvarných umělců, schválené výnosem Ministerstva vnitra ze dne 22. 12. 1956, č. NV/2–2875/56*, Výtvarná práce,* 20. 07. 1957, č. 14, s. 5.

Nikita Sergejevič Chruščov, *O rozsáhlém zavádění průmyslových metod, zlepšování kvality a snižování nákladů ve stavebnictví: projev N. S. Chruščeva na všesvazové poradě zaměstnanců ve stavebnictví, architektů a pracovníků průmyslu stavebních hmot, stavebního a silničního strojírenství, projektových a výzkumných organisací, konané dne 7. 12. 1954*. Praha 1955.

Jan Kotík. Práce z let 1948–1956, Československý spisovatel, duben 1957.

Sigfried Giedion, Ztracený smysl pro monumentalitu, *Výtvarné umění: časopis Svazu československých výtvarných umělců* VIII, 1958, č. 1, s. 34–39.

Věstník ministerstva školství a kultury XIV, 20. 05. 1958, č. 14, s. 167.

Zpráva o organizačních a ekonomických otázkách v oblasti výtvarného umění a návrhy opatření, Usnesení ÚV KSČ z 15. 12. 1959, *Usnesení a dokumenty ÚV KSČ od 11. sjezdu do celostátní konference 1960*. Praha 1960, s. 565-574.

Otakar Nový, O architektuře a výtvarném umění, *Výtvarná práce VII,* 1959, č. 13, s. 1–2; 14–15, s. 2.

Otakar Nový, Výtvarné dílo v architektuře*, Výtvarná práce VIII, 1960, č. 21, s.1–2.*

*Realizace: Výstava prací členů bloku tvůrčích skupin 14 UB, Etapa, Experiment, M, MS 61, Máj, Proměna, Trasa, Praha, 1961.*

Jk.–hr., Dokument doby, *Výtvarné umění XI,* 1961, č. 2, s. 49–54.

Benešová, Marie: Monumentálně dekorativní tendence na výstavě „současné slovenské výtvarné umění*", Architektura ČSSR, 1964, roč. XXIII, č. 1, s. 9 -12, s. 10-12.*

František Šmejkal, *Konfrontace 1960, Tvář 1964, č. 2.*

Miroslav Klivar, Integrace umění a syntéza v architektuře, *Výtvarná práce XII,* 1964, č. 3, s. 1 a 6–8.

Miroslav Klivar, *Integrace umění v socialistické architektuře, Výtvarná práce XII,* 1964, č. 8, s. 1.

Nad výstavou Praha ve výstavbě*, Architektura ČSR XXIV,* 1965, 10, s. 700.

Jan Mukařovský. *Studie z estetiky*. Praha 1966, s. 198–203.

Vladimír Preclík, O marné touze…(báseň ze zápisníku), *Výtvarné umění* XVI, 1966, **č.** 3, s. 134–135.

*Sympozium mladých*, Liberec 1967, dostupné online https://liberec–reichenberg.net/clanky/cist/nazev/81–sympozium–mladych–architektu–a–vytvarnych–umelcu–1966, čerpáno červen 2021.

Marta Uhrinová, Mějte odvahu - vzkaz jugoslávských architektů*, Československý architekt X*, 25. 10. 1965, č. 20–21, s. 1.

Marta Uhrinová, Měli odvahu, *Československý architekt XIII,* 27. 12. 1967, č. 25–26, s. 1–4.

aV, Hledání ztraceného času, *Domo*v, 1967, č. 4, s. 39–41.

Věra Librová, Zpráva o sympoziu řešícím centrum využití volného času mládeže v Liberci, *Sociologický časopis III*, 1967, č. 1, s. 95–96.

Marta Uhrinová, Nad projekty o něčem jiném, *Československý architekt XIV*, 25. 3. 1968, č. 5, s. 1–3.

Miroslav Klivar, Výtvarné realizace v architektuře, *Výtvarná práce* XVII, 1969, č. 3-4, s. 1.

Jiří Moulis, Hana Seifertová a Ludmila Vachtová, *Socha a město: katalog výstavy [Liberec, 2. červenec - 30. září 1969]*, Liberec, 1969.

Bohumír Mráz, Výtvarné realizace v naší architektuře, *Výtvarné umění* XIX, 1969, č. 9–10, 422–454.

Jaroslav Pokorný, Obrana architektů 48–68, *Architektura ČSR* XXVIII, 1969, s. 106–108.

Karel Prager, Tvůrčí skupina Huť, *Československý architekt* XV, 25. 3. 1969, č. 6, s. 6.

Palachův pomník, *Výtvarná práce XVII*, 1969, 3–4, s. 10.

Jindřich Chalupecký, K čemu je svaz?, *Výtvarná práce XVII*, 1969, 3–4, s. 11.

Jan Michálek, Výtvarné návrhy pro Leninovu třídu. *Architektura ČSR XXVIII*, 1969, 2, s. 109.

Karel Teige, Jiří Kroha, *Avantgardní architektura,* Praha, 1969.

Dušan Konečný, Světlo a pohyb, základ nové syntézy, *Architektura ČSR* XXVIII, 1969, **č.** 4, s. 246–252.

Pechar, Teorie Československé architektury ve čtyřicátých letech, *Architektura ČSR* XXVIII, 1969, č. 3, s. 146–152.

O tvorbě životního slohu [diskuse, cyklus], *Výtvarná práce IX*, 1971, č. 1-4, s. 1-3.

Zdeněk Kudělka, Architektura - sochařství - malířství (Pokus o určení vzájemného vztahu), *Architektura ČSR XXXI*, 1972, č. 3, s. 143 -147.

Jiří Brabenec, Interview po drátě na téma všedního dne. Hovoří akad. arch. Jiří Lasovský,

předseda komise pro výtvarné dílo v architektuře SA ČSR*, Československý architekt XIX,* 1973, č. 20, s. 2.

Oleg Alxandrovič Švidkovskij, Syntéza umění v moderní sovětské architektuře, *Architektura ČSR* XXXII, 1973, č. 8, s. 375–376.

Jiří Brabenec, Interview po drátě na téma všedního dne. Hovoří *Ing. arch. Evžen Šimek z Ministerstva kultury ČSR, in: Československý architekt XX, 1974, č. 4, s. 2.*

Josef Filek et al., Realizace výtvarného umění v investiční výstavbě, *Investiční výstavba XII*, 1974, 63-65.

ir, O jednom problému tvorby životního prostředí, *Rudé právo*, 7. 2. 1975, s. 5.

Jiří Lasovský, Výtvarné dílo v architektuře, *Rudé právo*, 19. 4. 1975, s. 3.

Olga Myslivečková, Výtvarné dílo v architektuře, Československý architekt XXIII, 1977, s. 5.

*Výtvarné dílo v architektuře, sborník sympozia, Československý architekt XXIII*, 1977 (příloha).

Jiří Lasovský, Výtvarné dílo v architektuře – úkoly 6. pětiletky a dalších vývojových etap, *Architektura ČSR* XXXVII, 1978, č. 3 – příloha – *I. sjezd Svazu architektů ČSR, 1.–3. prosince 1977*, s. 18–19.

Martin Sladký, Vztah architektury a výtvarného umění, *Výtvarná kultura I,* 1977, **č.** 3, s. 5-7.

Jiřina Loudová, Výtvarné dílo v architektuře, *Architektura ČSR* XXXVII, 1978, č. 5, s. 198–204.

Metodické pokyny pro uplatňování výtvarného umění v investiční výstavbě, *Zpravodaj FMTIR a MVT* 1978, č. 3-4.

Josef Pechar, *Československá architektura: 1945–1977*, Praha, 1979.

*Hospodářské právo: informační měsíčník [Výtvarné rady]*, 1979, 13(6), s. 411–412.

Josef Pechar a Petr Urlich, *Programy české architektury*, Praha 1981.

Umění vyšlo do ulic[Malostranské dvorky], *Praha: měsíčník Národního výboru hlavního města Prahy XII*, 08. 1981, **č.** 8, s. 22.

Jiří Karbaš, Výtvarná kultura životního prostředí, *Panorama* 1982, č. 4, s. 2–5.

Jiří Karbaš, Otázka jednoty celku. Výtvarné dílo v architektuře, *Československý architekt XXVIII*, 1982, č. 3 s 6.

III. sjezd ČSVU; Zpráva o činnosti v období 1977–1982, Výtvarná kultura VI, 1982, č. 5, s. 5-10.

Jan Hána, Za úspěšnou spolupráci architektů s výtvarníky, Výtvarná kultura VI, 1982, č. 5, s. 12–13.

Eliška Schránilová, Vztah architektury a výtvarných umění v historii posledních 40 let, *Panorama*, 1985, 1, 16–23.
Miloš Bartoň, Výtvarné dílo v architektuře, *Výtvarná kultura VII,* 1983, č. 6, s. 27.

Povýšit úlohu architektury [Usnesení vlády ČSR č. 333/1982], *Československý architekt XXIX*, 1983, 19, s. 1.

333 – V čem a jakým způsobem je možno naplňovat usnesení vlády ČSR č. 333/1982 o poslání a směrech dalšího rozvoje architektury a urbanismu v ČSR?, *Architektura ČSR* XLIII, 1984, č. 1, s. 33.

Jiří Karbaš, *České výtvarné umění v architektuře 1945–1985*, Praha 1985.

Václav Kasalický, Životní prostředí a výtvarná kultura, *Výtvarná kultura IX,* 1985, **č.** 4, s. 3–8.

Zpráva o činnosti Svazu*, Architektura ČSR XLVI*, 1987, č. 6, s. 489 –501.

Závěry a usnesení III. sjezdu SČA, *Architektura ČSR XLVI*, 1987, č. 6, s. 507.

Diskuse na III. sjezdu SČA, *Architektura ČSR* XLVI, 1987, č. 6, s. 545–563.

Eliška Schránilová, Cesta k syntéze výtvarných umění, *Tvorba* 1987, č. 7. s. 3.

Jaroslava Mendelová, Správní a organizační změny v Národním výboru hl. m. Prahy v letech 1960–1985, *Pražský sborník historický* XXI, 1988, s. 49–83.

Antonín Novák, Urbografie, *Architektura ČSR* XLVII, 1988, č. 6, s. 38.

Rostislav Švácha, *Le Corbusier*, Praha 1989, s. 114–127.

Jiří Vančura, *Naděje a zklamání: pražské jaro 1968*. Praha 1990.

Vladimír Czumalo, *Česká teorie architektury v letech okupace*, Praha 1991.

Alexej Kusák, *Kultura a politika v Československu 1945–1956,* Praha 1991.

Václav Rajniš, Obsah a forma v architektuře, *Architekt 1991, 3Ý*

Marie Klimešová et al., *Ohniska znovuzrození: České umění 1956–1963, Praha 1994*.

Karel Teige, Jiří Brabec a Vratislav Effenbergr, *Výbor z díla, Sv. 3: Osvobozování života a poezie: studie ze čtyřicátých let,* Praha 1994.

Pavel Halík, Ideologická architektura*, Umění XLIV*, 1996, č. 5, s. 438-460.

Marek Laštovka, Pražské spolky: soupis pražských spolků na základě úředních evidencí z let 1895–1990. Praha 1998.

Igor Zhoř, Brněnské tvůrčí skupiny, *Bulletin Moravské galerie v Brně*. Brno: Moravská galerie, 1996, 52, s. 124–126.

*Akce slovo pohyb prostor: experimenty v umění šedesátých let,* Praha, 1999.

Pavlína Morganová et. al., Zakázané umění*. Výtvarné umění:* umělecký časopis pro moderní a současné umění. Praha, 1995, 1995, č. 3–4; 1996, č. 1–2.

*České umění 1939-1999 (1999 : Praha, Česko) a Akademie výtvarných umění. České umění 1939-1999: programy a impulzy*, sborník sympozia. Praha 2000.

Pavlína Morganová et. al., *České umění 1938–1989: programy, kritické texty, dokumenty,* Praha 2001.

Tomáš Bittrich a Josef Alan, *Alternativní kultura: příběh české společnosti 1945-1989*. Praha 2001.

Jiří Knapík, Akční výbory a kultura na prahu nové doby. *Soudobé dějiny* IX, 2002, 3–4.

Jiří Knapík, *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948–1950.* Praha 2004.

Dita Dvořáková, „Toporná modernost" – Teorie funkcionalismu Karla Honzíka v letech 1930–1950, *Umění LIII*, 2005, č. 2, s. 142–155.

Jiří Knapík*, V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956.* Praha 2006.

Marcela Hanáčková, Česká skupina CIAM po druhé světové válce, *Umění LVI*, 2008, č. 2, s. 134–148.

Alena Kokešová, Druhý sjezd Svazu československých výtvarných umělců v roce 1964 a jeho vliv na liberalizaci výtvarné tvorby, *Historica Olomucensia XLII, 2012,* Olomouc, s. 155–173.

Jiří Knapík a kol., *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967.* Praha 2011, 2 svazky.

Marie Kordovská, *Sochy Miloslava Chlupáče v architektuře*, diplomová práce, VŠUP 2021.

Karel Srp et al., *Adolf Hoffmeister (1902–1973)*. Praha 2004, s. 359.

Jiří Knapík a kol., Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967. Praha 2011, 2 svazky.

Marcel Fišer, *Umění v… (edice),* Horažďovice 2013-2019.

Pavel Karous, *Vetřelci a volavky*, Řevnice 2014.

Jan Mervart, *Kultura v karanténě: Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*, Praha 2015.

Viktor Portel, *Rozhovor s Olbramem Zoubkem*, 29. 10. 2015, Paměť národa, online: https://www.pametnaroda.cz/cs/zoubek-olbram-20151029-0, čerpáno září 2021

Jana Pokorná, *Rozhovor s architektem Ivanem Rullerem*, Brno 2016. nepubl.

Ladislav Zikmund-Lender, *Milan Rejchl: Architektura a výtvarné dílo*, Hradec Králové 2016.

Tomáš Hylmar, Od Bloku ke Svazu, *Umění LXIV*, 2016, č. 2, s.171–181.

Felík, Sedící figura, ztracená na řeporyjské skládce, si už zase hoví na Novodvorské, nasregion.cz, vyhledáno 30. 5. 2020.

Marcela Hanáčková, *Československá skupina CIAM po druhé světové válce*, diplomová práce, Olomouc, UPOL 2007.

Marcel Fišer, *Výtvarná sympozia v šedesátých letech*, disertační práce, Praha Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, 2011.

Alena Binarová, *Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956–1972: oficiální výtvarná tvorba v proměnách komunistického režimu*, dizertační práce FFUPOL, Olomouc 2016.

Jan Jeništa, Václav Dvořák, Martina Mertová, *Bilance: umění ve veřejném prostoru Olomouce v letech 1945-1989*. 1. vydání. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2016

Jana Kořínková, *Výtvarné umění v prostoru brněnských sídlišť (1945–1989),* disertační práce VUT Brno 2017.

Alois Micka, Umění mezi sjezdy, disertační práce, FF UK Praha, 2019.

Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová, *Výstava jako médium*, Praha 2020.

Zuzana Křenková, Vladislava Říhová, Michaela Čadilová (eds.), *Sochy a města - Morava: výtvarné umění ve veřejném prostoru, 1945–1989*, Litomyšl 2020.

## PRAMENY

Zpráva kulturního výboru o návrhu členů Národního shromáždění Fr. Housera, Stanislava K. Neumanna, Dr. Ant. Uhlíře a soudruhů tisk č. 1748, ve věci umělecké úpravy předmětů státem vydávaných nebo podporovaných, pokud vyžadují součinnosti umělců.
Dostupné online: Digitální repozitář poslanecké sněmovny
https://www.psp.cz/sqw/tisky.sqw?fq_CisZakT=45&fq_RokT=1920

Veronika Vicherková, *Rozhovor s Adamem Hoffmeistrem*, září 2021, nepublikováno.

Archiv Hlavního města Prahy, AP-NVP - VÝTVARNÁ RADA, fond NAD č.: 2887

Archiv HMP, Odbor kultury NVP, NAD č. : 5, Jana Ratajová, Tomáš Rataj, Archivní pomůcka č. 135, Praha 1998.

Otakara Řebounová, Petra Vokáčová, Archivní pomůcka č. 548-Výtvarná rada Národního výboru Praha (NAD č.: 2887), 1972 – 1991, Praha 2013

Usnesení a dokumenty ÚV KSČ od XI. sjezdu do celostátní konference 1960, Praha 1960.
Vyhláška ministerstva školství a kultury ze dne 12. 12. 1961 o nákupu, zadávání a prodeji děl výtvarných umění a o některých jiných opatřeních v oboru výtvarných umění, Sbírka zákonů č. 149/1961, v účinnosti od 1. 1. 1962, zrušeno dnem 15. 4. 1992.

Vyhláška federálního ministerstva pro technický a investiční rozvoj o dokumentaci staveb č. 163/1973 Sb. dostupné online https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1973-163, vyhledáno 27. 11. 2021

*Usnesení vlády č. 85/ 1978 uplatňování výtvarného umění v investiční výstavbě*, Archiv Hlavního města Prahy, AP-NVP - VÝTVARNÁ RADA, fond NAD č.: 2887, kart. 1.

Usnesení vlády České socialistické republiky č. 333/1982: Poslání a směry dalšího rozvoje socialistické architektury a urbanismu v ČSSR, in: Poslání a směry dalšího rozvoje socialistické architektury a urbanismu v ČSR. Usnesení vlády č. 333/1982 (2. komentované vydání), Praha 1988.

## TEMATICKÉ INTERNETOVÉ STRÁNKY

*Spolupráce výtvarníka s architektem, Soupis prací za rok … (1972*–1989), Praha ČFVU.
*vetrelciavolavky.cz*
*krizkyavetrelciplzne.cz*
*drobnepamatky.cz*
*ostravskesochy.cz*
*strepyrozkvetu.org*,
*projektmozaiky.cz*
*socharstvi-info.cz*.
*historicengland.org.uk.*
*sochymesta.cz*
*Umenipromesto.eu*

ANOTACE
Umění a architektura – cesty k sobě
Disertační práce
Veronika Vicherková, FA ČVUT, 2022

Předkládaný text si vykl za cíl zmapovat a popsat souvislosti institucionálně ošetřeného výtvarného umění v architektuře a veřejném prostoru poválečného Československa. Ukotvení tématu slouží reflexe otázek, které zajímaly architektonickou teorii v meziválečném období, a které tvoří základ následujících událostí a postupů poválečných let. Jednou linií výkladu je tedy diskurz architektonické teorie, druhou potom politické události a kulturní politika, která veřejné umění hluboce ovlivňuje.

Text se nezabývá partikulárními realizacemi, pokud zmiňuje konkrétní díla, tak pouze v rovině ilustrace.

ABSTRACT
The aim of the presented text was to map and describe the context of institutionally treated fine arts in the architecture and public space of post-war Czechoslovakia. The anchoring of the topic serves as a reflection of issues that interested the architectural theory in the interwar period, and which form the basis of the following events and procedures of the post-war years. Thus, one line of interpretation is the discourse of architectural theory, the other is political events and cultural politics, which deeply influence public art.

The text does not deal with particular realizations, if it mentions specific works, then only in the level of illustration.

KLÍČOVÁ SLOVA – KEY WORDS
art in architecture – organization – legislation – politics - ideology

theoretical discourse – synthesis of arts – CIAM – socialism

Czech Republic – 1940-1989 – current state – heritage of public art

RESUMÉ

Prvá část textu sleduje úvahy o uplatnění výtvarného umění v meziválečném Československu a na mezinárodní půdě. Popisuje odklon od racionalistického pojetí funkcionalismu a uznání i dalších funkcí v architektuře – mj. funkce estetické, psychologické a symbolické. V souvislosti se společenskou atmosférou 30. a 40. let se objevuje otázka nové monumentality, spojená s koncepcí syntézy umění, jejímž čelným mluvčím se stal historik Sigfried Giedion. Kontakty československých architektů se zahraničím silně přispívají k této debatě a ovlivňují i domácí architektonickou scénu.

Levicová avantgarda se po osvobození agilně účastní organizace společnosti ve 40. letech, a někteří i po únorovém převzetí vlády KSČ. Politizace umění, přijetí doktríny socialistického realismu, i politické čistky narušují modernou nastolenou linii; aplikace Ždanovových tezí na architekturu a výtvarné umění budí rozpaky a bezradnost. Naštěstí po smrti Stalina i Gottwalda následuje uvolnění (byť stále probíhají politické procesy) a etapa striktního „stalinistického“ realismu je v dalším období vnímána

jako chyba, vyžadující nápravu. Pracuje se na rehabilitaci programu moderny – zprůmyslnění stavebnictví, typizace a zároveň abstrakce ve výtvarném umění a designu (i v souvislosti s výstavou v Bruselu). Politický vývoj se odráží i na kulturní scéně, mj. v reorganizaci Svazu výtvarných umělců a povolení vzniku tvůrčích skupin.

Šedesátá léta jsou i díky oficiální kulturní politice nakloněna experimentu, ekonomická reforma má paralelu i v prvních zákonných opatřeních pro společenské uplatnění výtvarného umění.

Dobový étos přináší nové formy spolupráce, z nichž vznikají zajímavé zakázky a realizace, které se však v 70. letech často dočkají cenzorských zásahů.

Normalizační opatření po roce 1970 se dotýkají nejen výtvarníků samotných, ale i dalších úprav legislativy, ošetřující účast výtvarníků v architektonické praxi. Pozvolna se proměňuje i chápání funkce výtvarného umění v architektuře, což se projevuje právě i ve formulaci zákonných opatření, ve způsobu posuzování (změna příslušnosti posudkových komisí ve správních organizacích) a především v zacílení na formu a preferovaný způsob výtvarného uchopení. Ve zpětném pohledu je možné tento postupný vývoj interpretovat jako postupné upouštění od ideologických proklamací (prostřednictvím výtvarných děl) a pozvolný přechod k úsilí o „zobytnění a kultivaci životního prostředí“, stejně jako „ekonomičtější“ využití investovaných prostředků ve smyslu zvýšení kvality omezeného standardu stavební praxe (preference designérského přístupu a „urbanistické“ funkce výtvarných prvků v prostředí).

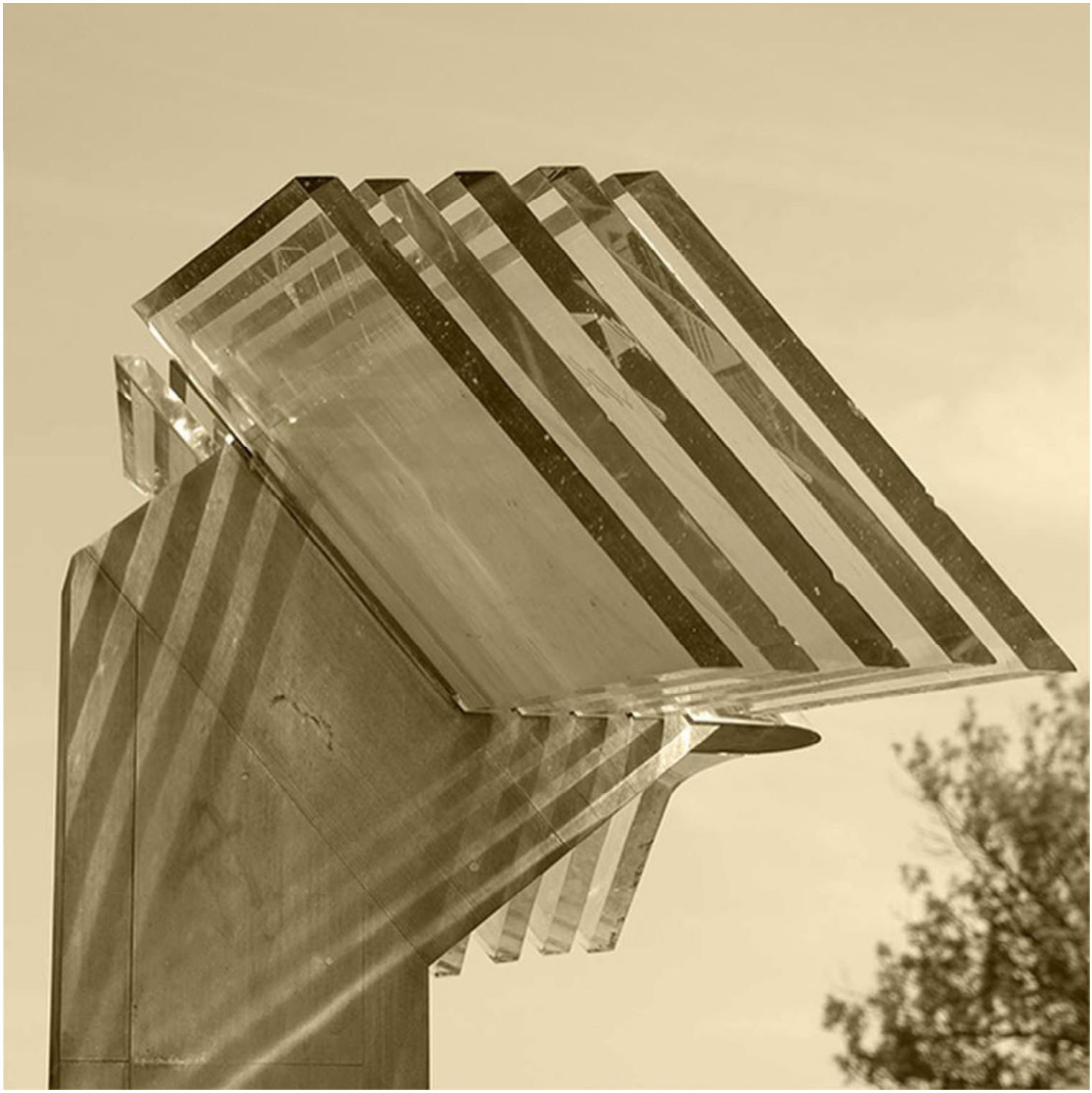
V zavedeném systému institucionální podpory výtvarného umění je možné sledovat politický zájem o využití výtvarného umění jako společensky účinného komunikačního kanálu a nástroje agitace (a to nejen vnitrostátní ale i mezinárodní), a zároveň jako důležitou součást národního hospodářství a státního sociálního programu. Ekonomická podpora výtvarného umění nabízela zároveň dobrou možnost kontroly umělecké produkce a loajalitu části kulturní scény. V souvislosti s politickým vývojem a mezigenerační zkušeností se svobodou 60. let se ale v druhé polovině 70. let výtvarnická obec rozštěpila a vedle institucionální spolupráce výtvarníků s architekty se odehrával paralelní společenský život na bázi efemérních akcí a událostí, který se postupujícím časem stále více dostával z tzv. undegroundu do obeckého povědomí běžné společnosti a publika. Pokusy o zesílení kontroly však vedly v druhé polovině osmdesátých let ke kolapsu celého systému, budovaného de facto od konce 40. let.

Pokus o vytvoření syntézy výtvarného umění, architektury a životního prostředí dosáhl v některých případech pozoruhodných výsledků. Výtvarně dotvářené budovy, architektonické areály či urbanistické celky (např. sídliště) představují nejhodnotnější součást kulturního dědictví této doby, se kterým ovšem nedokážeme adekvátně nakládat. Ale i dnes se situace, byť velice zvolna, proměňuje, a zdá se, že se aktuálně, právě na základě rostoucího zájmu veřejnosti a tváří v tvář velkým ztrátám, daří prosazovat drobné kroky, cílící k ochraně, péči i nově vznikajícím výtvarným dílům.

PŘÍLOHA I

Následující výběr autorských textů se zaobírá různými formami kooperace výtvarného umění a architektury, jejich rozličnými vztahy a sounáležitostí. Výtvarné umění, uplatňující se v architektuře a vznikající jako její nedílná součást není možné ani v rámci interpretace vydělit z architektonického rámce. Specifický smysl takového výtvarného díla může vrstevnatě vystoupit pouze se znalostí historie konkrétního objektu, peripetií jeho vývoje i vztahů mezi tvůrcem-architektem a tvůrcem-výtvarníkem.

Holistický princip, který ukazuje, že celek je vždy více než souhrn jeho částí, platí v oboru architektury a výtvarného umění více, než kde jinde, a s tímto motem na paměti je třeba k těmto dílům přistupovat.



## HMOTNOST – ČEHO SI VÁŽÍME

Výtvarná díla v kampusu ČVUT

Betonový bazének před červenou budovou na konci kampusu, vysypaný kamínky a štěrkem. Mezi dvěma pařezy usazený na kovovém stvolu sedí obrovský skleněný motýl. Nebo krystal? Skleněná „papírová vlaštovka"? Teprve zkoumavější pohled odhalí v duhově hlubokých vrstvách skla rozevřenou knihu a její popsané stránky. Ale odhalí i to, že jedna stránka chybí, další má uraženou hranu jako oslí uši, a mezi silnými listy skla jsou namísto záložky vražené – kameny… To už pak člověku vůbec zůstává rozum stát. Nádherná skleněná plastika jen takhle volně na vzduchu, vlastně je trochu zázrak, že tu ještě stojí, byť trochu bezradně a bezprizorně. Není nenápadná, ale tak trochu neviditelná ano. A tomu, kdo si jí všimne, buď stojí za to zkoušet pevnost skla, anebo pokusit se rozluštit „tajemství" napsané na jejích stránkách…

Právě podobný zážitek inicioval i projekt *Hmotnost*, který si vzal za cíl rozluštit nejen příběh konkrétní skleněné plastiky, ale také prozkoumat širší území ve kterém trávíme tolik času, tedy areálu kampusu vysokých technických škol v pražských Dejvicích. Tento uzavřený soubor budov specifického určení představuje velmi vhodný vzorek pro quasi vědecké zkoumání – pátrání po výtvarných dílech, rozesetých vně i uvnitř školních budov, odkrývání jejich historie a hledání jejich smyslu.

Za běžného stavu se v dejvickém kampusu pohybují tisíce lidí, převážně vysokoškoláků, když se ale namátkou zeptáte, zda o tom místě něco vědí, nebo jestli si všimli, většinou nepochodíte. A přitom tento úzký okrsek o rozloze kolem 20 ha by sám o sobě mohl sloužit jako učebnice dějin architektury 20. století, ale klidně i jako kronika událostí „velkých dějin", na pozadí jejichž běhu se odehrávají lidské životy. Právě architektura je nejvíc každodenním svědkem doby, ale ve svém měřítku a užitnosti bývá někdy její výpověď nečitelná, těžko přístupná. Kdo ještě v dnešní době rozluští v tvaru římsy a portiku zprávu o věhlasu a stabilitě instituce, která sídlí za zdmi budovy, nebo kdo rozpozná v pastelových odstínech fasádních sklíček touhu po inovaci a progresivnost, ke které cílí zde usazená vědecká pracoviště? Interpretace architektury je špiónská mise pro agenty speciálního školení. Výtvarnému umění ve veřejném prostoru už prapůvodně náleží role komunikátora, protějšku v dialogu, se kterým, snad díky uchopitelnému měřítku, zpravidla snáze nacházíme společnou řeč. Už od školních let jsme se přece učili hledat za obrazy či sochami „nějaký význam", co tím chtěl autor říci. Výtvarné dílo, integrované v architektuře, nebo ve veřejném prostoru ale nevypovídá jen o sobě a o svém tvůrci, hovoří právě i o situaci a historickém okamžiku, do kterého vstoupilo a z něhož vzešlo. Ale ještě mnohem více vypovídá o nás a naší době. O tom, čemu přikládáme váhu (Hmotnost), o tom, co je nám lhostejné a lehkovážně házeme za hlavu, nebo o tom, na čem v našich očích ulpěla tíha doby. Právě tohle poselství máme ale tendenci – pochopitelně – nejvíce odmítat. Copak má někdo právo sahat nám do svědomí? A přesně právě tohle veřejné výtvarné umění dělá; překáží nám a zdržuje od pohodlného (vy)užívání prostředí. Přinejmenším ale, i bez ohledu na kvalitu, nebo naší vůli k pochopení, je každé takové dílo aktem péče a přiznáním, že existují i nějaké tzv. vyšší hodnoty (přesahující každodenní praxis), na které se ale v dnešní době často moc nehraje.

Projekt Hmotnost je jednou z desítek podobných lokálních aktivit, které si kladou za cíl postavit bariéru šířící se slepotě. V první fázi byla naše práce běháním po kampusu a hledáním, v další pak pátráním po souvislostech v zaprášených archivech a knihách, nebo taky v šanonech soupisů majetku, a někdy ve schůzkách s pamětníky. A taky v desítkách emailů a vyjednávání, protože jsme chtěli nejenom dokumentovat současný stav, ale třeba taky něco změnit. Například zprovoznit osvětlení skleněných plastik ve foyer Fakulty stavební. Jindy stačilo vzít kýbl s kartáčem a pustit se do čištění - k tomu nebylo zapotřebí nic víc než najít společné volné odpoledne. Objevili jsme třicítku artefaktů, více či méně přístupných, a další zůstala zavřená v kancelářích, jiná třeba vůbec nevznikla a zůstalo jen u plánu. Vypátrali jsme zvláštní souvztažnosti mezi objekty, výtvarnými díly a jejich autory. A to, co se nám podařilo zjistit, chceme předat dál. A vzbudit pozornost a zájem u těch, kteří chodí kolem. Abychom se všichni naučili uvažovat.

HMOTNOST
http://hmotnost.cvut.cz/

Zmapování výtvarných děl v kampusu ČVUT, Praha Dejvice, 2018.

Web, výstava, brožura a krátký filmový dokument, 2018.

Projekt příležitostně pokračuje komentovanými procházkami, instalací cedulek s informacemi o dílech, monitoringem…

Tým: doc. Ing. arch. Lenka Popelová, Ph.D. (supervize, úvodní text), Ing. arch. Marek Mach (koncept, soupis, bádání, aktivismus), Ing. arch. Veronika Kastlová (film), Ing. arch. Martin Štibor (spolupráce, soupis), Mgr. Veronika Vicherková (bádání, soupis, texty), Miloš Sedláček (foto) a Matěj Kvasnička (grafika design).

KAMPUS ČVUT
Soubor školních budov figuroval jako součást nově budované čtvrti severozápadního sektoru Prahy[143] už od prvotních soutěžních studií. Podle vítězného návrhu profesora Antonína Engla se těžištěm lokality stalo monumentální náměstí, lokalizované na křižovatku historických cest, od kterého se paprsčitě rozvíjely ulicemi vytyčené plochy, určené k zastavění veřejnými či obytnými budovami. Englovo klasicizující pojetí[144] vycházelo z historických vzorů empíru, a vtisklo náměstí neobvyklou formu kombinace kruhu a obdélníku. Ta umožnila proměnlivé řazení uliční sítě, příhodné pro funkčně zónovanou zástavbu, i její provázání se strukturou starší Bubenče.

V dalším rozpracování generálního plánu Dejvic a Bubenče bylo přibližně 20ha vyhrazeno právě pro vysoké školy technického zaměření, jejichž stávající prostorové zajištění bylo vzhledem tristní [145] -

[143] Soutěž na regulaci SZ sektoru Prahy – zabývala se převážně úpravou Letenské pláně a zasahovala i oblast Bubeneč-Dejvice. Engel se lokalitou zabýval již od studií na Vídeňské akademii; jakožto člen Regulační komise podal svůj návrh mimo soutěž, přesto však byl vybrán a určen k realizaci. Antonín Engel, Regulace Prahy, *Styl* VI, 1920–1921, s. 2–4; Týž, Letenský problém a můj názor na jeho řešení, *Styl VII*, 1921–1922, s. 54–58.
[144] Právě klasicismus byl jako „přežitek" Englovi vytýkán, stejně jako onen střet zájmů účasti komisaře soutěže i v roli autora návrhu, byť stojícího mimo soutěž.
[145] ČVUT jakožto jedna z nejstarších VŠ institucí dosud sídlila pouze v nedostatečných budovách v okolí Karlova náměstí.

k progresivnímu vzestupu zájmu i počtu studujících. Antonín Engel se tak podepsal nejen na charakteru celé čtvrti, ale i na vzhledu dejvického kampusu.

Z navržených devíti školních bloků byly však v meziválečné etapě realizovány pouze dva – první pro VŠCHT (1925–1933) a další společný pro VŠ zemědělského a lesního inženýrství (1929–1937), které podle Engelových předběžných dispozic zpracovali profesoři Severin Ondřej a Theodor Petřík. Postupná výstavba kampusu ovšem trvala po celý zbytek 20. stol., a pokračuje plynulou kontinuitou přestaveb a novostaveb až do současnosti.

Po válečném přerušení a váhavé odmlce plánování 50. let, kdy se zvažovala další výstavba VŠ v jiných lokalitách Prahy, byl program technického kampusu v Dejvicích znovu oživen. Další posun tak přinesl teprve rok 1957. Urychlené řešení otázky VŠ měla najít otevřená soutěž; pádným argumentem přitom bylo nejen jubilejní datum 250. výročí technického učení v Praze, ale i rapidně rostoucí počty studentů. V tu dobu už se stylový vývoj domácí architektonické tvorby s úlevou obracel zády k ideologickému historizmu 50. let, a ke slovu se znovu dostával hlas funkcionalismu, v předešlém období násilně utlumený. Načasování sehrálo svou roli v jednom jednoznačném výsledku soutěže, kterým bylo opuštění zastaralé koncepce uzavřených bloků univerzitních budov.

Vítězný projekt architektů Františka Čermáka a Gustava Paula nahradil bloky s těžko využitelnými dvory rozvinutým hřebínkovým rastrem. Nabitost stavebního programu vyžadovala striktní dodržení prostorového rozvrhu a promyšlenou etapizaci výstavby. První etapa realizovala podél ulice Technické namísto zrcadlové projekce bloků VŠCHT hřebínkový „monoblok“ Fakulty strojní (FS) a Fakulty elektrotechnické (FE), který v severovýchodní části doplnila rozsáhlá pravoúhle zalomená hmota přízemních laboratoří. Už v další fázi, při stavbě Fakulty Stavebního Inženýrství (FSI), bylo na přání poroty hřebínkové uspořádání opuštěno, nové objekty měly následovat urbanistické řazení starší zástavby Masarykovy koleje a Arcibiskupského semináře. Architekti Čermák a Paul, spolu s mladšími kolegy Jaroslavem Paroubkem a Janem Čejkou využili této změny k výškovému vygradování areálu. Vertikální dominantu a orientační bod osadili mírně k východu, a na přímou osu prospektu Technické ulice umístili otevřenější a „přátelštější“ sníženou hmotu vstupní budovy FSI, která svou nevelkou výškou umožňuje průhled i do okolní „krajiny“, na malebný svah Hanspaulky.

Přestože prvotní návrhy monobloku FS a FE (1957/58) a budovy FSI (1963/64) dělí od sebe přibližně pouhých šest let, ve výtvarném názoru je časový posun velmi patrný. Budova monobloku je vně i uvnitř úplným výrazem tzv. bruselského stylu, zatímco fakulta stavební se posouvá plastičtějším pojetím i volbou materiálů k přísnějšímu výrazu brutalismu.

Výtvarnost jednotlivých budov podtrhuje i velkorysá práce s kompozicí prostoru, kde byla (kromě dočasně volných ploch, určených k budoucímu zastavění) vedle širokých promenád komunikací ponechána vzdušná prostranství se sadovou úpravou.

Pro období 60. – 80. let byl typický svébytný důraz na estetiku prostředí (byť často realita pokulhávala za rétorikou). Podle předem vytvořené výtvarné koncepce (která vznikala od roku 1965 i díky usnesení vlády č. 355/1965 Sb. jako povinná součást projektové dokumentace) se tak součástí výbavy veřejných staveb stávaly desítky nejrůznějších výtvarných a uměleckých artefaktů. Jejich množství přímo souviselo s významností budovy, nejednalo se však zdaleka pouze o klasické „statue“ či závěsné obrazy, ale čím dál častěji šlo i užitnější, abstraktnější, či experimentálnější díla, mnohdy vycházející vstříc i praktické potřebě - jako třeba informační systém, osvětlovadla, barevné pojetí

nebo sochařsky „land-artové“ zpracování terénu. V klasičtější formě se pak více uplatňovaly různé textilní techniky (gobelín, tapiserie, art-protis), oblibě se těšila také mozaika a různě zpracované sklo. Areál VŠ v Dejvicích nebyl v tomto ohledu výjimkou. Každý z jeho objektů tak získal vlastní uměleckou sbírku. Množství drobnějších uměleckých děl bylo určeno do polosoukromého provozu, pro veřejné a reprezentativní umístění byla díla přepečlivě vybrána - z hlediska námětu i formy – speciální komisí, složenou ze zástupců ČVUT a ČFVU[146], v případě první i druhé etapy se tak stalo v rámci soutěže.[147]

FS A FE (FAKUTA STROJNÍ A FAKULTA ELEKTORTECHNICKÁ)

Nejvýraznějším výtvarným motivem monobloku je bezesporu jeho barevnost, a to jak v interiéru, ale překvapivě i v exteriéru. Právě zde totiž autoři uplatnili nejnovější materiálovou inovaci v sortimentu dokončovacích materiálů – a sice lisované mozaikové sklo. Právě v této oblasti bylo totiž Československo poloviny 20. století opravdovou velmocí – jako jedné ze 4 zemí Evropy (vedle tradiční Itálie, a dále Rakouska a Německa) se mu podařilo vyvinout technologii výroby speciálních mozaikářských skel (zv. smaltů), a 50. léta přinesla dokonce i kapacitní výrobu prefabrikovaných drobných skleněných komponent – obdélníčků, čtverečků i koleček, které se na rozdíl od klasické mozaikářské štípané skloviny vymačkávaly do kleští. Prefabrikovaná mozaika, nabízející dobré izolační vlastnosti, velkou odolnost vůči povětrnostním vlivům, přinášela i nesmírně širokou paletu barev i žádoucí jemnou plasticitu povrchu. To vše – při správné manipulaci - takřka v bezúdržbové kvalitě.

Hřebínkovitý monoblok tak získal plášť hned v několika odstínech, akcentujících navenek vnitřní funkční zónování dispozic. Předstupující vstupní rizality, ukrývající velké posluchárny, byly modrofialové, jednotlivá křídla i střední osa měly plášť z narůžovělé mozaiky.[148] Jednotícím prvkem se stal obklad soklu světlým trachytem, modrý nátěr oplechování a shodné pojetí okenních partií s modrozelenými plasticky profilovanými výplňovými panely, v kombinaci s šedí přírodního hliníku. Živá barevnost se uplatnila v interiérech – opět hlavně prostřednictvím podlahové dlažby a některých dalších detailů, které narušují poklidnou důstojnost klasických materiálů – leštěné žuly, dřevěných obkladů, vápenných omítek. Zatímco v interiéru se mnohé těchto prvků ku podivu dochovalo dodnes, vnější plášť budovy byl v roce 2012 kompletně vyměněn. Objekt si tak už sice neužijeme v původní plasticitě a barevné bohatosti, přesto však dopadl mnohem lépe, než některé další renovované objekty v kampusu.

Výtvarné dotvoření monobloku se stalo aktuálním úkolem zkraje 60. let. Hledalo se řešení pro hlavní díla – dva vstupní reliéfy a ústřední plastiku. S otevřeným zadáním – včetně námětu ! - byla oslovena hrstka spolupracujících autorů, mezi nimi profesor Josef Kaplický z VŠUP, nebo „domácí“ Jindřich Severa, docent kreslení a modelování na Fakultě pozemního stavitelství. Toto výběrové řízení ovšem

[146] *Český fond výtvarných umění* byl organizací spadající pod Svaz československých výtvarných umělců, který výhradně zprostředkoval nákup a prodej výtvarného umění na území ČSSR. Pro zahraniční obchod existovala specializovaná organizace Artcentrum. Výběr prostřednictvím komise, složené z členů SČVU, zástupců investora, projektanta, KSČ, případně dalších zúčastněných stran mohl, ale nemusel mít „cenzurně-ideologický“ podtext; výběrových komisí byla na mnoha stupních celá řada, a z hlediska propagandy či perzekuce byla „nejhorší“ ideová komise místně příslušného Výboru KSČ.

[147] Kusé dokumenty k soutěži zůstaly zachovány v neuspořádaném fondu písemností prorektora pro výstavbu

[148] V médiu mozaiky se u zdánlivě monochromatických barevných ploch dosahuje barevného akcentu tzv. prohazováním = do převažujících tesser/kamenů základního odstínu se v nahodilém rytmu vkládají – většinou nejméně dvě – další odlišné barvy; výsledkem je barva s větší plasticitou a živostí, obzvláště prudce kontrastující s dnes nadužívanými „tupými“ akrylovými nátěry.

vhodné řešení nepřineslo, a tak se komise dohodla na nové soutěži, vypsané k jako úkol k 20. výročí osvobození ČSSR. Z roku 1965 tak pochází vítězný návrh realizovaných plastických reliéfů, které zdobí (i označují) dva vstupní pavilony monobloku. Obě umělecká díla dotvářejí stylovou jednotu monobloku; hovoří stejným jazykem umírněné moderny, který jsme si zvykli nazývat bruselským stylem. Však se také autor reliéfů, akademický malíř Alois Fišárek, dostal do širšího povědomí právě díky výstavě Expo 58 v Bruselu, kde zastával funkci předsedy výtvarné komise, a kde spolu se svými žáky realizoval interiér lidové (folklorní) restaurace ve slavném segmentovém pavilonu, později přeneseném na Letnou.

Alois Fišárek

(6. července 1906 Prostějov – 5. února 1980 Praha)

Alois Fišárek byl všestranně nadané dítě z velmi chudých poměrů. Jako prostějovský rodák se už od útlého dětství setkával s textilním průmyslem (jeho otec byl krejčí a Alois sám také pracoval v textilní výrobě), proto mu materiál mu zůstal blízký i ve výtvarné tvorbě. Zabýval se ovšem především malbou – krajinou, zátišími i portréty, v modernistické zkratce se silným citem pro barvu. Po 2. sv. válce začal vyučovat nejprve na AVU a posléze na VŠUP. Zde už získal příležitost k práci v monumentálním měřítku, a stal se tak autorem předloh pro mnoho divadelních opon (Janáčkovo divadlo v Brně, Kongresový sál Paláce kultury), textilní potisky (závěs pro Expo 58, ubrusy), goblény, ale např. také mozaiky (stanice metra Kosmonautů-Háje). Pro Fakulty strojní a elektroinženýrskou navrhnul Alois Fišárek dva horizontální reliéfy, zdobící mohutné modré rizality poslucháren, vyzdvižené nad vstupy do budovy. Průčelí poslucháren jsou jinak slepá, proto bylo velmi žádoucí umístit zde výtvarný prvek, který zároveň posloužil jako výrazné vyznačení vstupu.  (V podobné situaci se výtvarná díla uplatnila i na slepých průčelích FSI.)

### Reliéf FE

Umístění: průčelí nad vstupem do Fakulty strojní ČVUT
Materiál: tepaná měď
Autor: Alois Fišárek
Rok vzniku: 1965

- Reliéf FE má oproti sousední FS „čitelnější“ sochařskou formu i propracovanější detail; autor vtipně využil za ústřední motiv odvozený z elektrotechnických značek (tranzistor ☺)

### Reliéf FS

Umístění: průčelí nad vstupem do Fakulty strojní ČVUT
Materiál: tepaná měď
Autor: Alois Fišárek
Rok vzniku: 1965

- reliéf FSI je oproti předešlému abstraktnější, méně propracovaný a plošší, více grafický

### Hodiny a rozcestník

Umístění: středový pás ulice Technické
Materiál: kov, sklo
Autor: Zora Martinová
Rok vzniku: 1980

V rámci výše zmíněné soutěže a hledání formy vstupních uměleckých děl hledala se i ústřední úvodní plastika. Zatím se nepodařilo přesně zjistit, jestli hledání bylo úspěšné, je však zřejmé, že plánované vysokoškolský okrsek měl pokračovat až k Vítěznému náměstí, a je možné že i kvůli tomu se se s ústředním dílem trochu váhalo. Na začátku ulice Technické, kde byla později vysázena dvojitá alej dnes už notně vzrostlých sakur a rozmístěny lavičky, tak zaujal místo návěští **sochařsky zpracovaný pylon s hodinami** a „vývěsní tabule" z patinovaného plechu. Právě u tohoto díla se nám dlouho nepodařilo určit autora. Předpoklad, že jím bude někdo z pedagogů či jinak „domácích" ČVUT se nakonec potvrdil, když nám územní dokumentace, zcela mimořádně dochovaná ve stavebním archivu MČ Praha 6, odhalila jméno autorky. Absolventka ČVUT, Architektka Zora Martinová byla na počátku osmdesátých let zaměstnána útvaru rozvoje v rámci rektorátu ČVUT. Informační systém, familiárně nazývaný „překážková dráha"[149], svojí formou odkazoval k rozložení jednotlivých budov podél hlavní osy kampusu, ulice Technické. Osazení hodin završilo úpravu této páteřní komunikace, při níž byla rovněž vysázena „alej" plnokvětých sakur a rozmístěny trochu improvizované lavičky z betonových prefabrikátů.

Hřebínkový tvar budovy vytváří podél hlavní osy ulice 3 zálivy – otevřená nádvoří; ve středním z nich byly už koncem 60. let osazeny dvě nízké skromné žerdi, v krajních pak - před FS coby umělecké dílo – turbína ze štěchovické elektrárny, a nejnověji před FE umělecké dílo od Mariana Karla, vynikajícího skláře Libenského školy, v současnosti profesora na FA ČVUT. Marian Karel má za sebou pedagogické působení také na VŠUP a množství zahraničních stáží. Na rozdíl od svého učitele se Marian Karel zabývá takřka výhradně plochým sklem a s jeho geometricko-prostorotvornými možnostmi. Pravděpodobně nejznámějším dílem M. K. jsou intervence v areálu historických Sovových mlýnů, kde je dnes sídlo Muzea Kampa pí. Medy Mládkové.

### Instalace/plastika Zrcadlení – Prostor

Umístění: před vstupem do Fakulty elektrotechnické ČVUT
Materiál: kámen, sklo, nově led diody
Autor: Marian Karel
Rok vzniku: 2014

Marian Karel je spoluautorem i nové „propagační" instalace – programovatelné elektroinstalace na jihovýchodní fasádě budovy směrem do Šolínovy ulice. Led-diodové svislice opakují rastr meziokenních rámů a vystupují nad korunní římsu – modernistická plochá střecha a fasáda tak rázem získávají výraz atiky s kolonádou soch a fasády s vysokým řádem.

### Linky

Umístění: fasáda budovy Fakulty elektrotechnické ČVUT
Materiál: elektro, led diody
Autoři: Marian Karel, Josef Šafařík, Jakub Hybler, Roman Berka, Adam Sporka
Rok vzniku: 2016

[149] Odstraněn v 90. letech.

Když se vrátíme zpět do Technické ulice, dostaneme se vstupem pod velkou posluchárnou, vysazenou na subtilních kulatých sloupcích, do světlého interiéru, který je dodnes skvělou ukázkou bruselského stylu.

Vstupní halu od střední chodby odděluje **dělící mříž**, jedno z typických prostorových řešení 60. a 70. let, které se dnes už používá zřídka. Překvapivá může být „veselá barevnost" kterou vnáší hlavně obklady a dlažby (růžový mramor, šedá žula, skleněný mozaikový obklad sloupů, pestrá keramická dlažba, doplňky z přírodního dřeva). Barevná je i samotná dělící mříž, dílo Josefa Lieslera, které v organických i geometrických tvarech prozařují výplně z mačkaného skla, rámované tmavou kovovou bordurou. Ostrý kontrast pestrých barev s černými liniemi nezapře příbuznost s autorovými grafikami či malbou.

### Dělící mříž

Umístění: foyer Fakulty elektrotechnické ČVUT
Materiál: kov, barevné sklo
Autoři: Josef Liesler, Ústředí uměleckých řemesel
Rok vzniku: 1964

> Josef Liesler
> (19. září 1912, Vidolice u Kadaně – 23. srpna 2005, Praha)
> Josef Liesler byl osobitý malíř, grafik, exlibrista. Byl jedním z výtvarníků kampusu, který absolvoval ČVUT, Fakultu architektury a pozemního stavitelství (obor kresba u Cyrila Boudy, Oldřicha Blažíčka, Josefa Sejpky) a po válce zde dočasně i vyučoval. Inspirací pro něj byla práce surrealistů a dadaistů, sám o sobě tvrdil, že na papíře trpí *horror vacui*, a vidí-li čistý list má potřebu ho zaplnit kresbou. Světového ocenění se dočkaly Lieslerovy poštovní známky, ale jeho díla nejednou přerostla do monumentálních rozměrů – jako plakáty, nebo jako součást architektury např. v mozaikách či sgrafitech (bývalý hotel na Košíku v Praze, OD ve Zlíně aj.)

Stěnu vedle schodiště zdobí výklenek s bustou českého apoštola elektrotechniky Františka Křižíka; výtvarné zpracování osazení i busta samotná jsou dílem opět výtvarníka z řad pedagogů ČVUT, docenta kreslení Jindřicha Severy, stejně jako další dvě busty při vstupu do křídla Fakulty Strojní.

### Busta Františka Křižíka

Umístění: vstupní hala Fakulty elektrotechnické ČVUT
Materiál: bronz, mramor
Autor: Jindřich Severa
Rok vzniku: 1980

### Busta - Franz Josef Gerstner

Umístění: vstupní hala FS ČVUT
Materiál: bronz, mramor
Autor: Jindřich Severa

Rok vzniku: 1974

## Busta Josefa Božka

Umístění: vstupní hala FS ČVUT
Materiál: bronz, mramor
Autor: Jindřich Severa
Rok vzniku: 1974

Jindřich Severa
(5. dubna 1909 Kopidlno – 9. listopadu 1980 Praha)
Sochař, designér, malíř a pedagog, další z absolventů výtvarného školení na ČVUT, školní se mu dostalo také na AVU a na FFUK. Po studiích se sám stal učitelem - na začátku 2. světové války učil na reálce na Vyšehradě, kde mezi jeho žáky patřili pozdější výtvarné hvězdy – např. sklář René Roubíček nebo Adolf Born. Severa byl také skautem, zapojil se do válečného odboje a po válce vytvořil (a snad i z vlastních prostředků realizoval) portrétní plaketu pro mohylu Antonína B. Svojsíka u Štěchovic.
Po 2. světové válce Severa nastoupil pedagogickou dráhu na ČVUT, a působil zde až do své penze r. 1978. V roce 1965 se stal docentem kreslení. Podílel se také na vzniku uměleckého Svazu ČSVU, a v 60. letech zastával funkci jeho místopředsedy. Nejvíce se zabýval vztahem architektury a výtvarného umění. Byl všestranně nadaným umělcem, a nebyl mu cizí žádný materiál od dřeva přes kámen, keramiku, plastické hmoty, či kov (mj. se autorsky podílel i na návrzích insignií pro FS). Kromě výše zmíněných bust velikánů techniky jsou ve výtvarném fondu ČVUT i další drobnější Severova díla – např. drobná plastika *Černé torzo* (kancelář děkana) z umělého kamene, které náleží do rozsáhlé série figurálních studií. Vedle modernistické zkratky Severa ovládal i realistický projev nebo grafické pojetí, jak je patrné u jeho četných plaket a medailí (mnohé právě pro potřebu ČVUT).
Nejvýznamnějším počinem Severovy tvorby je ale tzv. Český kříž, „The Czech Cross“, zdobící stěnu v katedrále Coventry[150], který Severa po válce do Coventry zaslal. Pouze shodou okolností se dozvěděl, že jeho dar zaujal v katedrále tak prominentní místo. Po roce 68 byl krucifix v Coventry doplněn štítkem s „modlitbou za Československý lid 1968“. Severa se ovšem do Anglie, přes pozvání z Coventry, na své dílo v katedrále nikdy nepodíval.

[150] Kenyon Wrigh, *Ctoventry - Cathedral of Peace: Healing the Wounds of History in International Reconciliation*, AuthorHouse, 2012, s. 23-25. Katedrála sv. Michaela byla vystavěna nad válečnými troskami své gotické předchůdkyně v 50. – 60. letech podle návrhu architekta Basila Spence. Byla jedním z velkolepých poválečných děl nové syntézy umění, kterou jako svůj program hledání nové monumentality vyhlásil ve 40. letech CIAM.

## Ozdobná dělící mříž FS

Umístění: vstupní hala Fakulty strojní ČVUT
Materiál: kov
Autor: Milan Halaška
Rok vzniku: 1964

> Milan Halaška
> (1922-1993, Stockholm)
> Dnes málo známý výtvarník absolvoval akademické školení v ateliéru Otakara Nejedlého, a věnoval se zejména užité tvorbě v nejrůznějších materiálech a technikách. Například pro výstavu v Bruselu 58 vytvořil návrh květinové kompozice, která byla zpracována technikou fototisku na textil a aplikována na podhled stropu v jedné z expozic. V Halaškově portfoliu ale najdeme vedle práce s textilem i další techniky, hodně se věnoval zejména sklu (vitraje v kostele sv. Václava v Psychiatrické klinice v Bohnicích), a jeho experimentální vitráž kombinující sklo a plastické hmoty získala právě v Bruselu jedno z ocenění. Příklad zde zmiňované mříže je zástupcem rovněž bohatého portfolia drobnějších realizací v kovu, která kolážovým způsobem skládá dohromady reálné součástky do dekorativního „soustrojí“. Jedno z posledních děl Milana Halašky u nás byla monochromatická dělicí mříž v barvě kovu ve vstupní hale Fakulty strojní ČVUT v Praze. Pak už narážíme na lakonický životopisný údaj: Zemřel roku 1993 ve švédském Stockholmu. Podle kusých zpráv víme, že jako výtvarník v cizině uspěl. Domnívám se, že k emigraci jej přiměl hlavně politický vývoj v Československu po srpnu 1968. Počátkem 70. let již tvořil ve Švédsku.

Soubor výtvarných děl, která dotvářejí prostředí monobloku je samozřejmě mnohem bohatší. Kromě děl určených do veřejných prostor fakulty jsou to i práce pro zasedací sály a kanceláře – tapisérie (např. Jiřiny Machové „Sto let práce FEL“, a další od Jana Podhajského, či Václava Kolaříka), závěsné obrazy, grafiky, i plastiky menšího měřítka, od soudobých i starších autorů, vybraných podle doporučení ČFVU.
Nejneobvyklejší artefakt najdeme ale znovu venku před budovou Fakulty strojní. Je to bíle natřená turbína, osazená na trávníku na ohnuté hřídeli, která slouží jako sokl. Jde o skutečnou součást soustrojí, kterou věnovala Fakultě strojní po 40 letech provozu štěchovická elektrárna. Prezentace části mechanického soustrojí bezesporu odkazuje na světovou výstavu v Bruselu Expo 58, kde byla podobným způsobem vystavena Kaplanova turbína.

## Turbína

Umístění: před vstupem do Fakulty strojní ČVUT
Materiál: ocel
Autor: Štěchovická elektrárna
Rok vzniku: v roce 2004 byla na podnět prof. Zuny opatřena tabulkou a nákresem a popiskou s technickými parametry („Oběžné kolo prvního stupně akumulačního čerpadla; doba provozu 40 let; měrná energie 2160 $J.kg^{-1}$; dopravní výška 220m; průtok 7,5$m^3$ $s^{-1}$; otáčky 375 $min^{-1}$; příkon 20 MW“)

Soutěž na výzdobu Fakulty stavební proběhla z kraje 70. let (1970-71). Hledalo se ústřední dílo na prostranství před hlavní budovu „s námětem vztahu hmotné kultury a techniky“ a dále dvě skupiny výtvarných děl do vstupní budovy C – k výtahové části přechodu do budovy A, a k hlavnímu schodišti u velkých poslucháren. Osobité pojetí samotné architektury, působící mnoha kontrasty - výrazně horizontální charakter budovy C versus a přísná vertikála Áčka, vnitřní povrchy z plasticky šalovného betonu i s jemnou bílou omítkou, teplé dřevo oproti chladné žule a hliníku, a konečně samotné pojetí vnitřního prostoru s velkorysým otevřeným respiriem („venku-uvnitř“) – v souladu s dobovým cítěním, vyžadovalo spíše plošné výtvarné dílo, umírněné v barevnosti i materiálovém spektru, a to takové, aby obě od sebe vcelku vzdálené stěny mohly spolu „vytvořit volný cyklus či sérii“.[151]

Pro dílo do exteriéru nakonec nebylo nalezeno uspokojivé řešení – podobně jako u FS a FE i tady zůstal tento úkol otevřený a realizovaly se jen nezbytné vlajkové stožáry podle návrhu Eduarda Řepky, který se osvědčil už u budovy monobloku. Vývoj projektu vlastní výstavby, pro který byl na ČVUT založen samostatný projekční ateliér, se od počátku odvíjel současně s úvahami o možné výtvarné výzdobě. Ve prospěch výtvarného díla byla upravena navrhovaná podoba velkých poslucháren. Jejich „pavilony“ formálně inspirované českou výstavní budovou v Bruselu, nabídly své průčelí, obrácené do parkového prostranství, pro výtvarné zpracování. To bylo svěřeno na základě doporučení ČFVU malíři a mozaikáři Martinu Sladkému. Z roku 1972 pochází návrh dvoudílné mozaiky, jejíž abstraktní motiv se táhne přes průčelí obou pavilonů.

> Umění **mozaiky** má za sebou tisíciletý a nesmírně zajímavý vývoj, i když na našem území našla příležitost jako autonomní umělecký druh teprve od konce 19. století[152]. Zatímco období meziválečné věnuje úsilí vytvoření domácí receptury mozaikářských smaltů a jejich produkci, následující etapa rozvíjí výrazové možnosti média do expresivní polohy. Mozaika se stává oblíbenou reprezentativní formou, která např. na světových výstavách zprostředkuje technickou, řemeslnou i výtvarnou vyspělost demokratické první republiky, stejně jako socialistického Československa. 70. léta přinesla v oboru mozaiky technologickou inovaci „panelizace“[153], a i díky osobnosti Martina Sladkého větší uplatnění plasticky expresivního lomového kameniva.
>
> Martin Sladký
> (27. 2. 1920 Hořice – 2015, Praha)
> Hořický rodák, malíř a mozaikář vystudoval AVU – obor malba, u prof. Karla Mináře a Jakuba Obrovského (oba jeho učitelé měli zkušenost s oborem mozaiky). Sladký měl veliký cit pro barvu, bravurně zvládal Cézannovskou kompozici. K jeho oblíbeným námětům patřily lidské figury při práci a pohybu; z realistické předlohy Sladký dokázal rozvinout dynamický

[151] Korespondence Karla Neumanna, prorektora pro výstavbu, neutříděný fond Archiv ČVUT, 1968–1971.
[152] Odhlédneme-li od jedinečné mozaiky středověké – tzv. Zlaté brány katedrály sv, Ví
[153] Panelizace - umožnila připravit segmenty výtvarného díla již ve finální podobě - na panely s ocelovou konstrukcí (tedy na rozdíl od nepřímé metody, která počítá s osazením do finální polohy mokrým procesem „přímo“, na finální podklad) s následným montážním osazením. Od konce 70. let se zkoušelo i využití betonových panelů se „zalévaným ozdobným povrchem“, tedy obnovený postup, kdy se předem připravený „motiv“ vložil na dno panelové formy, a následně se zalil betonem, tj. „ozdobný povrch“ nemusel být na nosný podklad druhotně upevňován. Obdobný postup se uplatňoval při výrobě „keramických panelů“, zkoušené už ve 30. letech, a (znovu)zavedené v l. 80. Stejným „inovativním“ postupem byly vyrobeny i panely s povrchem z dlažebních kostek pro centrální dispečink Tranzitního plynovodu v Praze na Vinohradech (Eisenreich-Malátek-Loos-Aulický, 1967-1972).

abstraktní motiv velmi dekorativní povahy. Přestože i v malířském projevu dosahoval Sladký monumentálních rozměrů, teprve právě mozaika a uplatnění v architektuře mu umožnily plně rozvinout výtvarné nadání. Ve skle s důrazem na bohatou barevnost (mozaiky pro nemocnice v Porubě a v Motole, pro VŠB, budovu Crystal University Karlovy na Veleslavíně, ad…) a v kameni, kromě barvy i s ohledem na plasticitu (Síň tradic Památníku na Vítkově, nádraží v Karviné, památník Kobyliské střelnice, metro Dejvická a Staroměstská…)[154].

### Abstraktní kamenná mozaika

Umístění: průčelí poslucháren Fakulty stavební ČVUT
Materiál: lomový kámen
Autor: Martin Sladký
Rok vzniku: 1977 (návrh 1972)

Obě mozaiky pro Fakultu stavební provedl autor spolu s mozaikářskou dílnou UUŘ (Ústředí uměleckých řemesel) na betonové panely, které byly na průčelí přimontovány v roce 1976. Žádné další umělecké dílo pro exteriér pak už uskutečněno nebylo, parkové plochy pouze doplnily dva drobné amfiteátry - před budovou B kruhový a vedle Áčka čtvercový, které poskytovaly studentům – i vzhledem k chybějícím kapacitám v interiéru budovy - vítanou možnost venkovního posezení.[155]
Stejně jako samotná budova FS, vyvíjí se i její okolí. Ačkoliv v 90. letech proběhla soutěž na jeho celkovou revitalizaci, nezdá se, že by dílčí úpravy byly vedeny soudržnou koncepcí. V roce 1994 bylo po levé straně vstupu umístěno dílo Zdeňka Hůly, významné osobnosti výtvarného života (nejen) 90. let. Skulptura s názvem „Pramen“, složená z balvanů žulového bloku, železných pasů a dubového břevna snad může původní zadání (= vztah techniky a hmotné kultury) s trochou dobré vůle splnit. (Jen její umístění za lavičkami a odpadkovými koši je už trochu problematičtější).

### Pramen

Umístění: před vstupem do Fakulty stavební ČVUT
Materiál: kámen, dřevo, kov (žula, dub, železo)
Autor: Zdeněk Hůla
Rok vzniku: 1994

V roce 2014 byl na loučku u poslucháren přenesen „AirHouse“, vítězný projekt studentů ČVUT ze soutěže Solar Decathlon, který nahradil kruhový amfiteatr. Posledním, zcela aktuálním zásahem (a podle všeho pouze začátkem plánovaných rozsáhlejších úprav) je osazení zatím mladého stromořadí

[154] Kameny Sladký s oblibou sbíral na vycházkách a vozil z cest, jeho realizace tak představují i pozoruhodnou petrologickou sbírku.
[155] Kruhový amfiteátr bohužel v 90. letech zanikl, a tzv. Park Indiry Ghandiové je předmětem periodicky se opakujících návrhů na úpravu, které však až do dnešních dnů nemají reálné vyústění. Podle posledního “generelu” úprav veřejných prostranství kampusu z ateliéru MCA se dokonce zdá, že autoři dobudoucna nepočítají ani s dochovaným a s oblibou užívaným čtvercovým “bazénkem” (není vyznačen ve zveřejněné ideové koncepci, a stejně tak se do mapových podkladů nedostala – přes naše intervence – ani stávající výtvarná díla).

před čela velkých poslucháren FS – před mozaiky od Martina Sladkého. I když si vážíme zeleně ve městě a vnímáme přínos stromů pro urbánní životní prostředí, nemůžeme tuhle akci přijmout s povděkem – nepatrný odstup od mozaiky i budoucí patrně mohutný vzrůst stromů, nevěstí pro budoucnost výtvarného díla mnoho dobrého.

INTERIÉR FAKULTY STAVEBNÍ

Náročné požadavky pro interiér nejlépe splnil návrh skleněných stél od Bohumila Eliáše a Kapky Touškové, které pak doplnily další volné artefakty, vybrané na doporučení ČFVU.

### Skleněné stély I.

Umístění: vstupní hala Fakulty stavební – budova C
Materiál: vrstvené řezané a leptané sklo, ocel
Autor: Bohumil Eliáš, Kapka Toušková
Realizace: 1984

### Skleněné stély II.

Umístění: schodišťový prostor u velkých poslucháren, Fakulta stavební – budova B
Materiál: vrstvené řezané a leptané sklo, ocel
Autor: Kapka Toušková, Bohumil Eliáš
Rok vzniku: 1984

Specifická technologie zpracování skla, kterou Bohumil Eliáš v polovině 60. let „vynalezl“, spočívá v horizontálním skládání plochého tabulového skla a jeho následném reliéfním tvarování leptáním, případně řezáním a broušením. Objekty tak získávají působivou prostorovost a mimořádné optické kvality.

Bohumil Eliáš
(2. 9. 1937 Nasobůrky, Litovel – 21. 5. 2005 Praha)
Sklářský výtvarník a malíř studoval na VŠUP u profesora Jana Kaplického (právě ten založil „školu monumentální tvorby“, kde se mj. se studenty zabýval i prací se sklem nesklářskými postupy – např. mozaikou). Eliáš se zabýval převážně malbou s výrazným barevným cítěním a lehce surrealistickými sklony; práce se sklem však pro něj byla paralelní linií, kterou vstupoval na pole monumentální tvorby. Koncem 60. let vytvořil pro EXPO 67 v Montrealu tzv. suchou fontánu z vertikálních sloupců proháněných probublávající vodou, a v povědomí jako sklářský výtvarník už zůstal právě díky jeho inovativní technice horizontálního vrstvení. Poprvé ji využil – už ve spolupráci s Kapkou Touškovou - pro realizaci nových oken pro kostel ve Vimperku (1969), gotický kostelík Panny Marie v Dobrši r. 1975, a později i pro další kostelík v Bílovci, modifikované práce ve skle realizoval i na mnoha dalších místech (kromě ČVUT např. v Hotelu Slunce v Mariánských Lázních). Zajímavou kapitolou jsou pak Eliášovy a Touškové společné realizace pro zahraničí - pro Galerii kadžárského umění v Teheránu, pro vilu J. Miguela v Mexico City, ad.

V 80. letech se vrací znovu více k barvě, k malbě samostatné, i malbě na skle (podobně jako např. Vladimír Kopecký, ad.) a k organičtějšímu tvarování skla. Nově se věnuje i dalším sochařským materiálům – bronzu a kameni.

Kapka Toušková
(10. 2. 1940 Sofie – září 2021, Droždín u Olomouce)
Po absolvování výtvarné SŠ v Sofii studovala na pražské VŠUP u Václava Plátka a Stanislava Libenského. Následně se věnuje sklářské tvorbě od drobností (šperky, těžítka, plastiky) po monumentální realizace v architektuře, mnohé právě ve spolupráci s B. Eliášem, ale mnohé i samostatně. Její monumentální práce (sakrální i profánní) najdeme v Krnově, Olomouci, Praze, Prachaticích, Fulneku, i jinde v zahraničí. Toušková má velký smysl pro architektonickou kompozici a optické/světelné působení skla.

Stély pro FS měly v obou realizovaných umístěních smysl vertikálního protějšku v horizontálně plynoucím prostoru. Návrh skleněných stél zhodnocoval podstatnou kvalitu materiálu – jeho světelnost, a účelem díla mělo být mimo okrasu i prosvětlení interiéru bez přímého přístupu přirozeného světla. V případě schodišťové haly byly stély, prostupující podél volného schodiště přes dvě patra, osazeny volně do prostoru, a každá ze stél byla na zadní straně opatřena vlastním bodovým reflektorem. Vertikální světelný paprsek znásoboval působivost výtvarného díla - prosvícením hloubky materiálu vyniká jeho barevnost a v součtu jednotlivých vrstev vzniká pozoruhodný optický efekt. V posledních letech však zůstávaly reflektory permanentně mimo provoz, což jednak oslabilo působení skleněné instalace, ale poškozovalo i celkové vyznění prostoru.[156]

Budova C (stejně jako budova D) byla původně navržena s otevřeným zahradním respiriem ve svém středu, což byl dobově oblíbený koncept, inspirovaný klasickými vzory. Prostor respiria, osazený mohutnými květníky se vzrostlou zelení, od počátku obývala **múza** - monumentální **bronzový akt dívky** od Břetislava Bendy (otce) a Milana Bendy (syna). V roce 1996 bylo atrium zaskleno a vtěleno do vnitřního prostoru budovy C. Byla to jedna z výraznějších úprav, které vycházejí vstříc utilitárním kvalitám objektu, bohužel mnohdy nezřídka na úkor původní výtvarné a architektonické koncepce (k dalším patří poměrně časným a takřka neopodstatněným změnám patří natření pohledového betonu šedým nátěrem – původní kontrast hrubé plastické struktury betonu s jemnou omítkou tak zanikl). Nebohá nahá dívka tak dnes postává rozpačitě mezi květináči vedle schodiště v rušném všedním provozu dvorany.
Podobně je na tom i **socha Komenského** od Jana Hány původně určená pro prostory děkanátu, která se dnes ukrývá mezi vegetací truhlíků, nedaleko zmíněného dívčího aktu.

[156] Naše snahy o nápravu přinesly nakonec podivné vyústění. Nestačilo totiž „jen vyměnit žárovku“, ale u příležitosti „generálního úklidu“ před oslavou 100-letého jubilea ČR, došlo k úplné výměně osvětlovacích zdrojů, bohužel mimořádně nešťastným způsobem. Na místo svisle směrovaných reflektorů byly totiž na stěnu za stély umístěny zářivkové zdroje s vysokou svítivostí, které na každé straně přesahují šíři jednotlivých stél. Jsou-li rozsvíceny, nejen rozbíjejí vertikální kompozici díla, ale zcela znemožňují jeho percepci. Přesahující části světelných trubic oslňují, a ani samotný způsob instalace estetickému působení nepřidá. Bohužel i tato politováníhodná úprava je zcela v souladu s ostatními utilitárními zásahy v objektu, které jakoby se neřídily dlouhodobou koncepční úvahou.

### Dívčí akt

Umístění: vstupní hala Fakulty stavební – budova C
Materiál: bronz
Autor: Milan Benda, Břetislav Benda, architekti Josef Buršík a Luděk Todl
Rok vzniku: 1980

### Komenský

Umístění: foyer/atrium Fakulta stavební – budova B
Materiál: patinovaný bronz
Autor: Jan Hána
Rok vzniku: 1984

Jako poslední z volných výtvarných děl interiéru FS zmíníme gobelín „Stavitelství" pro zasedací síň. Autorem předlohy je Cyril Bouda, opět – podobně jako Břetislav Benda, muž z řad klasiků výtvarného umění (staré školy) 30-50. let.

> Cyril Bouda
> (14. listopadu 1901 Kladno – 29. srpna 1984 Praha)
> Malíř, grafik, návrhář, absolvoval VŠUP ještě u prof. Františka Kysely a studoval i na AVU u Maxe Švabinského. Dále byl na AVU, kde byl také asistentem T. F. Šimona. Posléze vyučoval na Pedagogické fakultě UK v Praze a v Brandýse nad Labem a ve 30. letech i na ČVUT. Je autorem mnoha grafických listů, ilustrací, známek. Podle jeho návrhu vznikly i mozaiky, vitráže a gobelíny. Gobelín „Pocta Stavitelství" realizovaly Gobelínové závody n. p., Jindřichův Hradec v roce 1980.

### Pocta stavitelství, gobelín

Materiál: vlna, textil
Autor: Cyril Bouda, Gobelínové závody Jindřichův Hradec
Rok: 1980

### ČERVENÁ MENZA – STUDENTSKÝ DŮM

Jako poslední předlistopadová součást dejvického kampusu byla realizována tzv. Červená menza – Studentský dům. Podle návrhu Oldřicha Dudka a Jana Plessingera z Projektového vývojového ústavu ČVUT stavbu realizovala maďarská společnost, která byla po otevření objektu chválena za kvalitní provedení a ušlechtilý detail[157]. Čtyřpatrové, horizontálně komponované budově připadlo místo v samotném cípu pozemků pro ČVUT, původně uvažované pro rozšíření laboratoří, anebo pro sportoviště. Studentský dům obsahoval menzu (s kapacitou 4000 obědů), výstavní síň s prodejnou skript, a v posledním polikliniku (26 ordinací). Plášť dostal cihlově červený obklad, korespondující s nedalekými učitelskými domy na Kocínce (Jiří Paroubek a kol., dokončeny 1971), v kombinaci s pohledovým betonem, světle šedou žulou a měděně eloxovanými plechy; kvalitní materiály dostaly i interiéry - v oranžovém a zeleném ladění (podle určení pater), výtvarně navržené Milanem Rejchlem. Zajímavě bylo vyřešeno osvětlení horních pater kompaktně prostavěného bloku pomocí

[157] Radomíra Valterová, Studentský dům, *Mladá Fronta, deník mladých lidí*, 17. 10. 1987, s. 6.

hlubokých světlíků, které plní v jídelnách ve 3. patře funkci zimní zahrady i výstavní vitríny. Veřejná část budovy ztělesňuje dobově příznačnou estetiku, robustnost spojenou s prostorovou velkorysostí (z dnešního pohledu „neefektivností“) a vertikální členitostí (víceúrovňovost). Jestliže ještě do nedávna nebyl Studentský dům považován zrovna za špičkovou stavbu, jeho hodnota každoročně narůstala – s ohledem na intaktní dochování velké části veřejných interiérů i exteriéru. Bohužel – letos v létě (2018) prošel exteriér zevrubnou rekonstrukcí – členitý keramický obklad nahradil zcela plochý a slepý izolační plášť ☹. (I když je chvályhodné, že se na atiku vrátila alespoň kovová dekorativní „římsa“, výměnou pláště velmi utrpěla nejenom budova samotná, ale i celistvý výraz lokality – právě cihlový obklad se od poslední čtvrtiny 20. století stal typickým pro zástavbu v okolí ulice Na Šťáhlavce, táhnoucí se až nahoru k Julisce.)

Výtvarný generel Studentského domu počítal s ústředním uměleckým dílem situovaným – kvůli zachování vzrostlého kaštanu excentricky - do předprostoru budovy v Kolejní ulici. Tento artefakt měl být volnou plastikou, ztělesňující buď důležitou osobnost, anebo důležitou ideu, spojenou s vědou či ČVUT. Exteriér měly doplnit plasticky zpracované nápisy – označení budovy.

### Nápisy

Umístění: průčelí Studentského domu, schodišťové věže
Materiál: kov
Autor: Milan Benda, Oldřich Hejtmánek, Jan Bursík
Realizace: 1986

### Kniha

Umístění: Kolejní ul. před Menzou
Materiál: Tavené křišťálové sklo s gravírováním, kov, betonový sokl
Autor: Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová
Rok vzniku: 1986

Úkol hlavního díla pro Studentský dům byl nakonec svěřen autorskému páru Jaroslavy Brychtové a Stanislava Libenského. Touto volbou se „menza“ šťastně vyhnula „dobově poplatné výzdobě“ a do Kolejní ulice, blíže k nároží Bechyňovy doplnila skleněná kniha na vysokém soklu s gravírovaným tajným poselstvím na křišťálových stránkách. Vzrostlý kaštan, který spoluurčil polohu díla, další stavební buch v okolí nepřestál, a prodejnu knih a skript byste ve Studentském domě taky hledali marně.

Interiér budovy – hlavně v prostorách jídelen a zdravotního střediska - se dodnes dochoval pozoruhodně autentický (přízemí bylo adaptováno). Přes dílčí zásahy (např. vestavbu lékárny na místo druhé šatny, nebo úpravy restaurace) si tak můžeme užít velké množství dnes už vzácných detailů. Původní je např. mnohý mobiliář, svítidla, většina dveřních výplní a třeba i stropní kazety s plastickým „lístečkovým“ dekorem. Pro „dotvoření výtvarného účinku“ se pro interiér navrhovala výzdoba – hlavně keramických terčů (Rejchl je krom dalších profesí i keramikem), ale také fotomontážemi, nástěnnými obrazy (rozměrný barevný olej od Rudolfa Riedlbaucha je dodnes na svém místě) a objevila se tu i tapisérie (dnes přemístěna do Betlémské kaple).

Umístění: určeno pro rektorský salonek Menzy
Materiál: olej na plátně
Autor: Rudolf Riedlbauch
Rok vzniku: 1986

> Rudolf Riedlbauch
> (14. 6. 1944 Dýšina u Plzně)
> Absolvent oboru malby na AVU u prof. Františka Jiroudka v závěru 60. let. Autor s osobitým rukopisem rozvinul kaleidoskopickou deformaci reality, která se v jeho podání proměňuje v rytmický gradient, rozptýlený až k abstrakci. Jeho řemeslně precizně zpracované obrazy se staly častým a vítaným oživením architektury v rámci klasického média. Jeho silný expresivní (explozivní?) výraz celkem kontrastuje s civilností námětu, což bylo mu v době normalizace vyčítáno s ohledem na kritiku formalismu.

### Pomník 17. XI.

Umístění: plánováno - Technická ul. před středním pavilonem
Rok: plánováno k výročí 17. 11. 1989

Labutí písní plánovaného hospodaření s výtvarným uměním v rámci kampusu byl ideový záměr pomníku s názvem „Odkaz 17. listopadu dnešku“. Na podnět ČÚV SSM[158] byla pro pomník zpracovávána studie na Katedře architektonické tvorby **AVU**, pomník samotný pak v rámci diplomové práce navrhnul a zpracoval tehdejší diplomant AVU, dnešní akademický **sochař Ladislav Sorokáč**. Jeho model studenta – „symbol zrození uvědomělého bojovníka za svobodu a demokracii“ byl oceněn zvláštní cenou ÚV Protifašistických bojovníků a vystaven na IV. Sjezdu SSM v Paláci kultury. Přes značnou rozpracovanost záměru k plánované nakonec nejspíš nedošlo (zatím se nám nepodařilo potvrdit ani vyvrátit), každopádně pozůstatkem na daném místě dodnes zůstávají dva drobné stožáry, které by svou výškou k navrhované figuře pěkně korespondovaly.

## ZÁVĚR

17. listopad 1989 přinesl převratnější události, než odhalení pomníku. Další vývoj výstavby kampusu se tak už odehrával v novém režimu. Usnesení vlády, podle kterého měl rozpočet stavby pamatovat i na výtvarné umění, bylo zrušeno roku 1994. Období po Sametové revoluci se tak neslo zčásti v duchu odstraňování pomníků, zčásti v duchu budování nových. Postupná privatizace veřejného a náhlý tlak volného trhu vedl k utahování opasků. Výtvarné umění nejenom že nevznikalo, ale naopak bohužel i zanikalo.

[158] Český ústřední výbor Socialistického svazu mládeže.

**Národní technická knihovna**, postavená podle projektu ateliéru **Projektil (Roman Brychta, Adam Halíř, Ondřej Hofmeister, Petr Lešek; soutěž r. 2000, realizace 2006-2009)** je sama o sobě uměleckým dílem, a její interiéry oplývají promyšleným barevným konceptem i konceptuálním uměním (jednoduché/mnohoznačné kresby jsou dílem **rumunského výtvarníka Dana Perjovschiho**). Knihovna byla uváděna jako výjimečný příklad toho, jak by se rozpojené cesty umění a architektury mohly opět spojit.
O málo mladší Budova Fakulty Architektury ČVUT (o málo starší) architektky **Aleny Šrámkové**, Lukáše Ehla, Tomáše Koumara (a **Markéty Cajthamlové a Lenky Brožové, které navrhly interiéry**) původně s výtvarným dílem počítala. Na širokém nádvoří bylo v plánu instalovat „sochy" Dům Sebevraha a Dům Matky Sebevraha od slavného architekta s českými kořeny Johna Hejduka, které v roce 1991 Hejduk daroval Praze a československému lidu. K realizaci však nikdy nedošlo, a tak se exteriér FA pyšní pouze strohým pylonem, snad jako připomínkou, že jsou věci, které nás přesahují, nebo na připomenutí díla, které tu mělo být.

ZDROJE


Antonín Engel, *Náměstí Vítězství v Praze-Dejvicích: jeho vznik, vývoj a stavba*. Praha: nákladem vlastním, 1939.

*Výstavba vysokých škol technických v Praze-Dejvicích, Praha 1963.*

Radomíra Sedláková, Petr Krajči, *Antonín Engel 1879-1958: (architekt, urbanista, pedagog)* . Praha, 1999.-

František Kahuda, K výsledku soutěže na dostavbu vysokých škol technických v Praze, *Architektura ČSR XVII,* 1958, č. 5-6, s. 211–212.

Jiří Novotný, K soutěži návrhů na dostavbu českých vysokých škol technických v Praze, Architektura ČSR XVII, 1958, č. 5-6, s. 212.

Oldřich Starý, Soutěž na dobudování českých vysokých škol technických v Praze, *Architektura ČSR XVII*, 1958, č. 5-6, s. 213–233.

Vladimír Karfík, Výstavba ČVUT v Praze, *Architektura ČSR* XXV, 1966, č. 3, p. 191–197.

*Petr Vorlík, Areál ČVUT v Dejvicích v šedesátých letech.* Praha, 2006.

Kenyon Wrigh, Ctoventry - Cathedral of Peace: Healing the Wounds of History in International Reconciliation, AuthorHouse, 2012.

Archiv ČVUT, nezpracovaný fond rukopisů Karla Neumanna, prorektora pro výstavbu, 60. a 70. léta 20. stol.

Archiv hl. m. Prahy, fond Výtvarná rada NVP, 1972–1989.

Expedice
Apalucha je
připravena
k výstupu.

**ČESKÁ HIGHWAY**

Dne 8. září 1967 byla poklepáním „nultého kilometru“ obnovena výstavba dálnice v Československu. Šlo o západo-východní linii, která zčásti sledovala prvorepublikovou trasu „Národní silnice“. Ta měla už ve třicátých letech propojit Plzeň a Košice; její budování však v roce 1942 ukončila válečná uzávěra. Poválečný vývoj přes váhání ukázal, že dálnice bude do budoucna strategickou nutností. Usnesení vlády č. 286 z 10. dubna 1963 určilo za prioritu stavbu dálnice D1, jejíž původní trasa Praha–Jihlava–Brno–Trenčín–Žilina–Prešov–Košice nakonec po několika variantách od roku 1966 s konečnou platností zamířila na Bratislavu. Výhledový plán pak počítal s realizací dalších osmi dálničních tahů o celkové délce 1 711 km. Čtyři roky po zahájení stavby, 12. července 1971, měli motoristé možnost projet první hotový úsek dálnice z Prahy do Mirošovic, dlouhý (pouze) 22 km. Plné délky trasy dálnice dosáhla po dalších devíti letech, s čtrnáctiměsíčním předstihem. Slavnostní zahájení provozu proběhlo 8. listopadu 1980[159] otevřením 876 m dlouhého mostu přes řeku Moravu u Lanžhota.

Závazným podkladem stavebních prací se kromě technických norem stala studie *Zásady pro projektování dálnic,*[160] rozvedená ve *Vzorové listy dálnic,*[161] které do roku 1974 zpracoval Dopravoprojekt Bratislava. Vzorové listy pojímaly dálnici jako komplexní dílo, nejen jako prostou technickou liniovou stavbu, a rozehrávaly i její širší kontext, včetně doprovodných staveb, z hlediska estetiky a psychologie, krajinotvorby i urbanismu. Podobnou šíři souvislostí popsali i autoři článku *Vztah dálnice k území,*[162] kde upozorňují, že by čistě technický přístup estetické spojení dálnice s krajinou jednoznačně degradoval. Těmito úvahami se pak řídilo i zřizování odpočívek, čerpacích stanic a motorestů, pro něž byla – v patřičném vzdálenostním úseku – vybírána obzvláště malebná místa na trase. Parkoviště u dálnice tak měla například poskytovat, krom možnosti odpočinku, také příležitost k osvěžení mysli krásným výhledem do krajiny, případně alespoň na výtvarná díla, která měla zdobit většinu větších odpočívek.[163] V kompozici samotné pak měla dálnice „používat jedinečných hodnot krajiny k umocnění jízdy na cestovní zážitek“.[164] V místech, kde nebyl dostatečně pitoreskní terén, měla dopomoci krajinářská výsadba komponované zeleně.[165]
Už první investiční studie D1 z roku 1966 přinesla rámcovou podobu a rozmístění obslužních zařízení po celé délce trasy. Jejich realizace i samotné schválení směrného plánu se ale posunuly až do sedmdesátých let. Odlišnému vnímání motorismu a vzdáleností oproti dnešku, a koneckonců i odlišným technickým parametrům vozidel, odpovídala poměrně hustá plánovaná síť malých

[159] Dostát termínu bylo možné pouze díky zvláštním opatřením vlády, která za určitých podmínek uvolnila závazné limity investic pro zahajované úseky výstavby: Michal Prášil, *Dálnice 1967–2007*, Praha 2007; Největší silniční magistrála, *Rudé právo,* 1980, 10. 11., s. 1–2.

[160] *Zásady pro projektování dálnic*, Praha 1974.
[161] Michal Prášil, *Dálnice 1967–2007*, Praha 2007, s. 18.
[162] Jiří Velek – Bohuslav Kučera, Vztah dálnice k území, *Architektura ČSR* XL, 1981, s. 309–313, parafráze s. 310; Jindřich Krise Dálnice jako problém urbanistický, architektonický a krajinářský, *Architektura ČSR XXXIX,* 1980, s. 160–163; Architekt Alexandr Novák pak hovořil přímo o sochařském modelování náspů a zářezů dálnice v krajině. Vybavení dálnic, *Architektura ČSR XXIX,* 1970, s. 197.
[163] Výtvarná díla měla někdy i podobu herních prvků, nebo přímo cvičebních nástrojů pro protažení těla.
[164] Michal Prášil, *Dálnice 1967–2007*, Praha 2007, s. 310.
[165] Michal Prášil, *Dálnice 1967–2007*, Praha 2007, s. 35. / Kreativitu „dálničních zahradníků“ dokládá kolonie subtropických opuncií na třicátém kilometru D1. V osmdesátých letech se *„podařilo zdarma získat větší množství rostlin*“, které byly pokusně vysázeny jako trnitá zábrana proti zvěři.

odpočívek v rozestupech 5–10 km, ale třeba i velmi malé kapacity stání pro nákladní vozidla na větších odpočívkách. Realizace doprovodných staveb mohla samozřejmě přijít na řadu až ve finální fázi výstavby dálnice – už podle revidovaných studií sedmdesátých let.[166] Přímo při stavbě dálnice vzniklo mezi Prahou a Bratislavou 14 malých, 23 středních a 7 velkých odpočívek. Jejich vybavení se však opožďovalo, mimo jiné i proto, že mezi možnými provozovateli nebyl o „dálniční podnikání" zprvu velký zájem.[167]

Asi nejstarším zařízením na D1 se stal Club Motel c. k. Čedok v Průhonicích. Díky svým devizovým fondům mohl jeho zřizovatel pořídit montované typové objekty britské firmy Lesser – s ocelovým skeletem, výplňovými panely a dřevěným vnějším obložením. Urbanistické zpracování celého souboru Čedok svěřil Josefu Polákovi z Pražského projektového ústavu. Kvůli zklidnění architekt odstínil okrsek od dálniční přípojky plochou parkoviště a restaurační i správní budovu propojil krytým loubím s objekty ubytování. Zklidněný prostor doplnil bazénem a minigolfem. Motel Club se začal stavět na začátku roku 1969 a byl připraven k užívání pár měsíců před otevřením dálnice roku 1971.[168]

Dlužno ovšem říci, že Čedok mohl pro stavbu motelu zvolit i některý z domácích projektů, úlohou motorestů i motelů se totiž už nějakou dobu zabýval rozvojový ateliér Státního projektového ústavu obchodu (SÚOP), podle jehož návrhů se z kraje šedesátých let postavily motely u Konopiště, v Modřicích, či Zlatých Pískách aj.[169] Ačkoliv se téma dálničního hotelu od turistických motelů poněkud liší, měl SÚOP v sedmdesátých letech připravené plány i pro D1. Pozoruhodné návrhy motelu a mostního motorestu pro Střechov na 55 km dálnice na Brno, a pro Podivín na 44,5 km na Prahu, vypracoval architekt Alexandr Novák, autor údajně prvního motelu v Čechách i mnoha úprav samotných odpočívek.[170] Architekt se zjevně inspiroval ikonickým designem italských *Autogrillů Pavesi* z konce padesátých let architekta Angella Bianchettiho.[171] Právě architekt z oboru výstavního návrhářství dokázal nejlépe pochopit, že pro rychlost autostrády je nezbytná zapamatovatelnost a schopnost upoutat pozornost. Mostní grillbar, který Bianchetti navrhnul, nabízí skutečně nezapomenutelný zážitek nejen pro kolemjedoucí řidiče, ale svým výhledem – od stolu přímo do proudu aut na dálnici – i pro ty, co jej navštíví. Bohužel obě stavby pro D1, připravené na úrovni architektonické studie, nebyly uskutečněny, přestože se pro realizaci počítalo s druhotným použitím

[166] Tamtéž, s. 61–62. / Nová koncepce rozmístění byla schválena *Federálním výborem pro zahraniční cestovní ruch* v roce 1978.

[167] Kromě ŘSD a Benziny šlo o podniky z oblasti stravování, ubytování a dalších služeb (RaJ, Jednota, apod.). V sedmdesátých letech tak vycházely „náborové" články v tisku, povzbuzující (novinku) *Lidová spotřební družstva* k výnosnému hospodaření na dálničních zařízeních. / Rubrika *LSD na postupu*, Služby motoristům, *Rudé právo*, 29. 2. 1969, s. 5.

[168] Motel dnes již neexistuje, na jeho místě byl vybudován nový Club hotel Praha, sportovní hala a občerstvení s terasou.

[169] Rudolf Matějka, Autoturistika pod střechou, *Domov VII*, 1966, č. 3, 53–55.

[170] K dálničním odpočívkám se zachovaly v Archivu ŘSD ve Valašském Meziříčí výše zmíněné vzorové karty; mnohé z odpočívek byly skutečně vybaveny – velmi kvalitními – uměleckými díly, např. od Arnošta Košíka, Slavoje Nejdla, Vladimíra Drápala ad., bohužel, zejména kovová díla byla odsouzena k dosti rychlému zániku. Údajně první motel byl postaven na Seči v roce 1963. / Kateřina Dejmalová et al., *Český svět: kulisy let 1948–1989*, Lomnice nad Popelkou, 2008, s. 69–70.

[171] Laura Greco, *Architetture autostradali in Italia: Progetto e costruzione negli edifici per l'assistenza ai viaggiatori*, Roma 2010.

zavážecích nosníků potřebných původně pro stavbu mostu v Píšti.[172] Dnešní motorest na Střechově vznikl na počátku devadesátých let podle projektu architekta Lubomíra Křivky.

MOTOREST NAHÁČ, KOMORNÍ HRÁDEK - CHOCERADY

Motorest u Chocerad vznikl díky iniciativě zdejšího městského národního výboru. Středočeská lokalita v blízkosti Sázavy patřila oblíbeným letoviskům Pražanů – v osmdesátých letech se k tisícovce stálých obyvatel Chocerad a okolních osad přidávalo na léto na 4000 rekreantů. Nutno podotknout, že to byla destinace poměrně prominentní, neboť přímo v Choceradech se nachází historický Komorní Hrádek, který po roce 1945 připadl armádě, a dodnes slouží jako Armádní školicí středisko. Možná i proto získal choceradský záměr postavit „vlastní motorest" u nedaleké D1 od Vládního výboru pro cestovní ruch a všech okresních úřadů snadno podporu, stejně jako finanční prostředky. Stavbu chtěli choceradští provést svépomocí, ve spolupráci s Benešovskými stavebními podniky, provoz motorestu pak měly zajistit RaJ Benešov.[173] Projektový úkol připadl k řešení Krajskému projektovému ústavu Mladá Boleslav, kde jej vedoucí František Řezáč přidělil mladšímu kolegovi Jiřímu Štěrbovi. Ten pak oslovil „kamaráda ze střední" architekta Petra Kováře, aby se ujal realizace interiérů. Tak se stalo, že v kádrově dobře postaveném okrese, přímo pod přísným dohledem funkcionářů, vzniklo svérázné, ironicky humorné dílo české grotesky.
Oproti architektům se stálým zaměstnáním v projektových ústavech existovala celkem početná skupina akademických architektů (absolventů uměleckých škol AVU a VŠUP), kteří mohli pracovat, tak jako další výtvarníci, „na volné noze". Mimo oficiální struktury panoval čilý umělecký ruch a spolupráce, které občas probublaly na povrch, právě jako u Chocerad. Petr Kovář se spolu s přáteli Kurtem Gebauerem, Ivanem Kafkou a Danou Fenclovou inspirovali názvem zdejší zaniklé osady „Naháč" a jméno výslovně převedli do výtvarného „site-specific" konceptu.

Zvenku ještě stavba vypadala poměrně seriózně, byť červený neonový „hřebínek" stylizovaných prstů lidské nohy s nápisem „naháč" na atice už naznačoval, že se tady odehrává něco zvláštního. Jednoduchá patrová budova podélné dispozice pojmula za bíle omítaným pláštěm s průběžnými okny tři samostatné jídelny, dvě v hlavní hmotě a „salonek" vysunutý v samostatném objemu na pilotech směrem k dálnici. Jediným výraznějším výtvarným prvkem byla jistá robustnost a horizontalita, zdůrazněná masivními atikami a zděnými zábradlími otevřených ochozů schodiště a teras. Siluety stavby krom zmíněného neonu ozvláštnila vytažená špička naznačené pultové střechy nad střední částí, s vysvětlujícím označením „motorest", opět v červeném neonu.

Motorista, který zlákán světelnou reklamou zastavil na dolním parkovišti, bez problémů našel správnou cestu – díky informačnímu systému od Ivana Kafky. I ten se vztahoval k naháčovi – stylizované šlápoty bosých nohou stoupaly vzhůru po venkovním schodišti a prošly celým interiérem, vyvedené v pestrých barvách na dlažbách v chlumčanské keramičce. (Ivan Kafka za pomoci šablony a kolegy keramika Antonína Stibůrka potřebné dlaždice šlápotami vlastnoručně ozdobil během noční směny v chlumčanském závodě. „I když jsme měli velkou nadprodukci, nakonec nám kachlíky málem chyběly – musel jsem na stavbě udělat „razii" a vytahat dělníkům ze skrýší obklady, kterými si chtěli

[172] Je jí už pět, *Rudé právo*, 11. 5. 1985, s. 3.
[173] Po stopách chtění, *Květy XXXV*, 1985, č. 38, 19. 09. 1985, s. 4–6.

doma obložit koupelnu. Pak jich zas bylo dost," vzpomínal nedávno Ivan Kafka). Záměrem bylo převést motiv šlápoty i na jídelní lístky a design talířů, což se však již neuskutečnilo (vznikl pouze prototyp), a talíře zůstaly s erárním logem RaJ. Přesto originální řešení oslovilo i redaktory oborového časopisu Propagace,[174] ocenili hlavně konzistentnost návrhu, originálně sjednocující exteriér s interiérem. Také tam, v interiéru, sehrál naháč hlavní roli – odvozeně, i doslova. Sochař Kurt Gebauer totiž vytvořil jednu ze svých monumentálních lidských figur – Naháče, který měl návštěvníkům dělat společnost v restauraci. Realistická nahá figura ale přes „komise neprošla", nebyla povolena, a tak její místo zaujala cudná maketa – silueta Naháče vyříznutá z překližkové desky, šplhající vzhůru po „žebříku" treláže, pročleňující vnitřní prostor. Z výšky měl totiž Naháč lepší výhled přes „panoramata" dřevěného obložení stěn, jehož vrstevnice navazovaly na horizont pahorkatiny za okny. Svítidla na stropě zase vytvořila iluzi hvězdného nebe, samozřejmě s konkrétními (letními) souhvězdími.

Píle brigádníků z celého Benešovska dovolila motorest Naháč otevřít o 5 měsíců dříve, než stanovil plán (31. července 1985). Pro kapacitu 160 míst ve třech sekcích a 70 míst na letních terasách byla zřízena kuchyně schopná vyrobit 4000 jídel denně. Ironický humor interiéru, který odkazoval k folklóru rekreace, nebyl ovšem provozovatelem zcela pochopen, a proto také dlouho v původní podobě nevydržel. Postupnou degradaci završil požár na sklonku devadesátých let. Následná rekonstrukce charakter interiéru i vnější podobu objektu zcela změnila a z Naháče zůstal jen název a legenda na D1.[175]

Proslulé byly v osmdesátých letech mimochodem i české dálnice, na rozdíl od Naháče však neblaze – strašlivým stavem a nedostatkem hygienických zařízení i doprovodných služeb. Chyběli totiž provozovatelé, ale také samotné provozy. Přes podrobné plány většina připravených projektů nedošla do devadesátých let do fáze realizace, občerstvení tak řidičům nabízely pouze stánky spotřebních a zemědělských družstev, o jejichž služby byl podle dobového tisku obrovský zájem. Nevyhnutelná improvizace provozovatelů ovšem občas přinášela mimořádná řešení, jako například když se pracovníkům Spotřebního družstva Mnichovo Hradiště podařilo v roce 1986 zprovoznit motorest Avion s kapacitou 52 míst,[176] vybudovaný z přestavěného letadla IL-18. Tuto speciální atrakci můžete na R10 (D10) navštívit dodnes.

Zdroje:
Rudolf Matějka, Autoturistika pod střechou, *Domov VII*, 1966, č. 3, 53–55;
LSD na postupu, Služby motoristům, *Rudé právo*, 29. 2. 1969, s. 5;
Alexandr R. Novák, Vybavení dálnic, *Architektura ČSR XXIX*, 1970, s. 197;

[174] *Propagace* XXXIII, 1987, č. 1, s. 24. Redaktoři pozitivně hodnotili konzistentnost návrhu, dotaženého v interiéru i exteriéru, informační systém šlápot v několika barvách, který už od dolního parkoviště navigoval návštěvníka do různých oddělení zařízení (kavárna, grill, klub…)v šlápotách vedoucích z dolního parkoviště, a ocenili hlavně v neonové křivky prstů lidské nohy na atice restaurace.

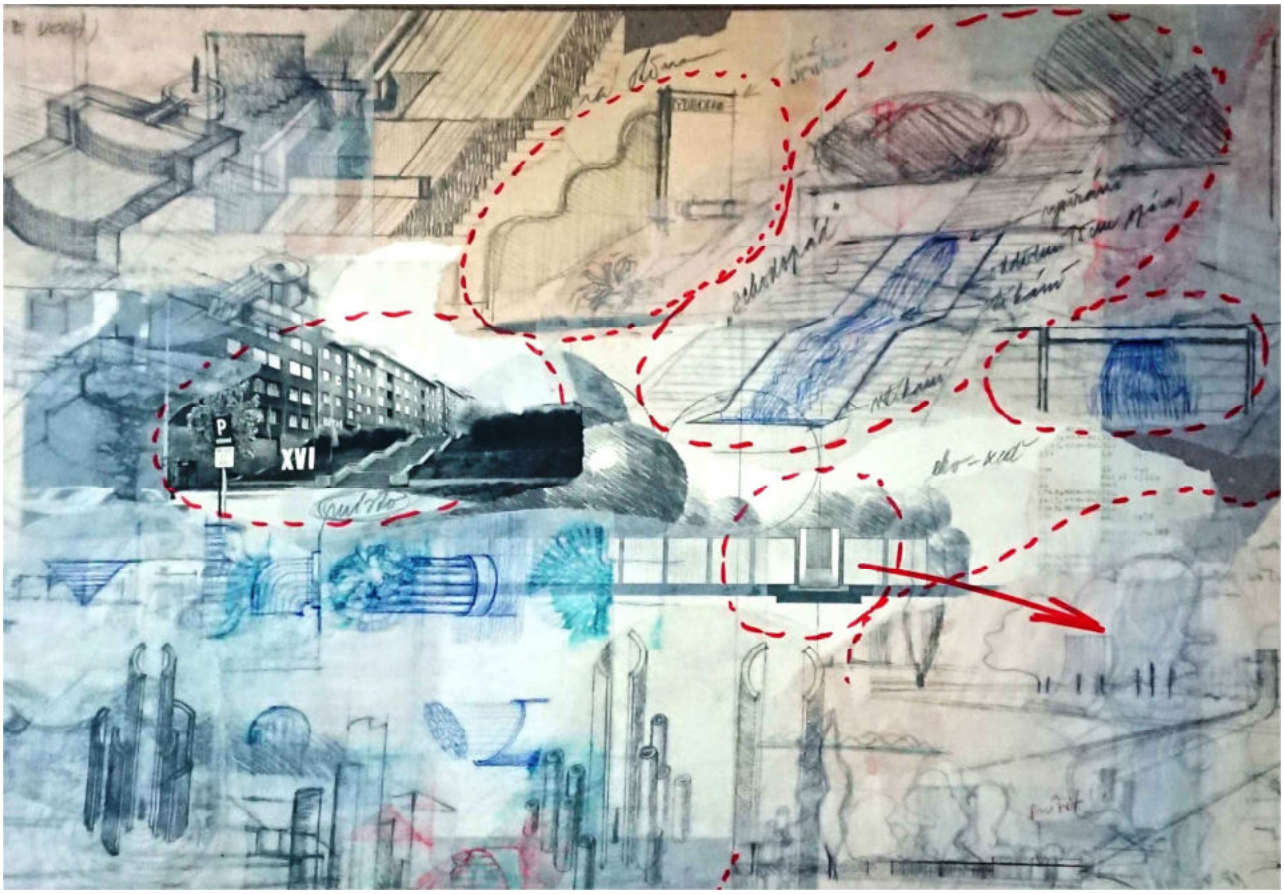
[175] Legenda ožívá, *investujeme.cz*, vyhledáno 20. 6. 2019.

[176] *Rudé právo*, 1986, 02. 10., s. 4.

*Zásady pro projektování dálnic*, Praha 1974 (vydalo Federální ministerstvo dopravy);
Jindřich Krise, Dálnice jako problém urbanistický, architektonický a krajinářský, *Architektura ČSR XXXIX*, 1980, s. 160–163;
Jiří Velek – Bohuslav Kučera, Vztah dálnice k území, *Architektura ČSR XL*, 1981, s. 309–313;
Je jí už pět, *Rudé právo*, 11. 5. 1985, s. 3;
Po stopách chtění, *Květy XXXV*, 1985, č. 38, 19. 09. 1985, s. 4–6;
*Rudé právo*, 02. 10. 1986, s. 4;
*Propagace* XXXIII, 1987, č. 1, s. 24;
Michal Prášil, *Dálnice 1967–2007*, Praha 2007 (vydalo Ředitelství silnic a dálnic);
Kateřina Dejmalová et al., *Český svět: kulisy let 1948–1989*, Lomnice nad Popelkou, 2008, s. 69–70;
Laura Greco, *Architetture autostradali in Italia: Progetto e costruzione negli edifici per l'assistenza ai viaggiatori*, Roma 2010;
COSA.TV, *Rozhovor Veroniky Vicherkové s Danielovou Fenclovou, Petrem Kovářem, Kurtem Gebauerem a Ivanem Kafkou z cyklu Architektura 80. let,* dokument 2021.

Rozhovor s architektem Petrem Kovářem, FA ČVUT, Praha 7. 1. 2019.
Rozhovory s Danou Fenclovou, Ivanem Kafkou, Kurtem Gebauerem, 2020–2022.
Archiv Petra Kováře, archiv Ivana Kafky, archiv Kurta Gebauera.

## MĚSTSKÝ LAND-ART




Pojem životního prostředí byl v socialistickém Československu chápán komplexně, nejen ve spojení s myšlenkami „ochrany“, ale také, a snad důrazněji, ve významu „tvorby“.[177] Ona ochrana byla přitom ještě v 70. a 80. letech pojímána značně technokraticky, spíše ve smyslu ochrany přírodních zdrojů jako výrobních prostředků než na základě morálního imperativu. Směrem k 80. létům byl postupně (se zhoršujícím se stavem životního prostředí) akcentován rozměr zdraví, který se jako obecně humanitní – a antropocentrický – princip, stal v systémové rovině pohnutkou k budování městských rekreačních zón a příměstských lesů, a v rovině občanské jedním z počátků občanského aktivismu. Morální apel ochranářství se mnohem více vázal ke druhé rovině postoje, tedy k ochraně památek a (vybraného) kulturního a přírodního dědictví. Technokratický přístup je koneckonců patrný i z ustálenosti spojení „tvorba a ochrana životního prostředí“, ale i v tom, že na státní úrovni neexistoval vrcholný orgán, který by se tématem životního prostředí celistvě zabýval (a to ani na federální ani na státní úrovni), nýbrž jednotlivé vrstvy životního prostředí byly rozděleny do působnosti dílčích příslušných ministerstev. Podobně neexistovala ani ucelená právní úprava

[177] Emanuel Hruška, Od ochrany památkové péče k ochraně a tvorbě životního prostředí. In Zdislav Buříval, *Staletá Praha: sborník Pražského střediska státní památkové péče a ochrany přírody*. Praha: Orbis, 1975, 67–75.

v podobě zastřešujícího zákona o ochraně životního prostředí, ale pouze dílčí zákony ochraně vod, půdy apod.[178]

Centrálně řízená státní péče, respektive tvorba životního prostředí se ve sledovaném čase realizovala na lokální úrovni, v rovině územního plánování. Hlavním vykonavatelem byly delegované orgány státní moci, tedy Národní výbory[179] ve všech stupních, které naplňovaly rámce státních pětiletých plánů a dílčích závazků Národní fronty. Národním výborům podléhaly specializované sekce, které měly dát povšechným formulacím (plánů) konkrétní obsah. Životní prostředí, chápané jako produkt plánovité lidské práce (tedy světa, který má za účel sloužit člověku), tak už tradičně[180] spadalo do působnosti architektů – urbanistů. Jejich úkolem bylo tvořit prostředí funkční, přívětivé a estetické, umožňující všestranný rozvoj jednotlivce, kolektivu i společnosti. V tom směru se mimořádná důležitost přisuzovala – snad poněkud překvapivě – i výtvarnému umění, které mělo sehrát roli integračního principu složitého celku. O mimořádném významu, který socialistický stát veřejnému výtvarnému umění přikládal, svědčí finanční prostředky, které tomu účelu připadly. Známý zákon č. 355 „*O řešení otázek uplatnění výtvarného umění v investiční výstavbě*“[181] svěřil velkou pravomoc právě architektům jako iniciátorům umělecké syntézy, směřující k holisticky kulturnímu životnímu prostředí. Zákonem uložená povinnost v konfrontaci s extenzivní výstavbou 70. let, důraz na splnění (překonání) množstevních norem, i dlouhá rozestavěnost a zpožďování staveb, měly často za výsledek rozmělnění původních autorských koncepcí a stereotypní užívání zažitých vzorců, typizovaných náhradních řešení. Stejně tak zásahy komisí do výběru autorů i korekce návrhů nivelizovaly kvalitu výtvarných děl ve prospěch neproblematické srozumitelnosti či dekorace. Problém byl ale stále spatřován v nedostatečné spolupráci architektů a výtvarníků.

Oživení snahy o zintenzivnění (*intenzifikaci*) spolupráce mezi uměními (architekturou a výtvarným uměním) přineslo v závěru šesté pětiletky mj. dění kolem Charty 77. Ta kromě vlny represí přecejen vyvolala jistý mentální pohyb i v oficiální sféře. Jednou z prvních reakcí bylo uspořádání společného profesního semináře Svazů architektů a výtvarníků v Liblicích[182], který si (mimo jiné) kladl za cíl překonat – údajnou – dosavadní vzájemnou izolaci ve prospěch tvorby „skutečně kulturního a humánního prostředí“. Ačkoliv podobné proklamace zdaleka nebyly novinkou, lze už tady vysledovat nakročení k budoucí legislativní úpravě, která měla mít na pro architektonickou tvorbu osmého

[178] Bylo to Ministerstvo zemědělství a výživy, Ministerstvo lesního a vodního hospodářství, Ministerstvo zdravotnictví, Ministerstvo kultury a Ministerstvo průmyslu, stejně tak legislativní opatření byla rozptýlena mezi různé další zákonné normy, např. zákon na ochranu zdraví lidu č. 20/1966, Zákon č. 13/1967 Sb. o ovzduší, tzv. vodní zákon 130/1974, zákon o ochraně zemědělského půdního fondu č. 124/1976. Ministerstvo životního prostředí vzniklo k 1. 1. 1990, Zákon o životním prostředí roku 1991. Milan Damohorský, Právo životního prostředí, Praha 2010

[179] 65/1960 Sb. Zákon o národních výborech, *Sbírka zákonů a mezinárodních smluv*, online https://www.psp.cz/sqw/sbirka.sqw

[180] U nás navazuje hlavně na myšlenky Karla Teigeho, Karla Honzíka, Ladislava Žáka

[181] Zákon ustavoval povinnost u každé veřejné stavby věnovat část rozpočtu na její výtvarné dotvoření. Výši investice určoval propočet zohledňující mj. “ideovou závažnost” nebo návštěvnost objektu, přičemž výsledek se pohyboval mezi 0,6 – 4,2 % z rozpočtu stavební investice; v rozpočtu byl označován jako Hlava V. Výtvarné umění pro danou stavbu „procházelo komisemi“ již v průběhu schvalování územní a projektové dokumentace, což mělo zaručit dokonalou souhru architektonické a výtvarné složky.

[182] Bylo dohodnuto po známém společném prohlášení socialistických umělců v Národním divadle 28. ledna 1977, kampani tzv. Anticharty. V tom směru je nutno chápat i smysl celé akce, nejen jako „upřímné snahy“ o řešení problémů každodenní praxe, ale také/hlavně? stmelení a posílení politicky loajální kulturní fronty. Sympozium proběhlo na zámku v Liblicích ve dnech 25.–26. března 1977. *Výtvarné dílo v architektuře*, zvl. Příloha časopisu *Československý architekt* XXIII, 1977,

desetiletí značný dopad. Jen na okraj je přitom třeba připomenout, že zmiňovaná izolace byla stavem velmi relativním, a v paralelní neoficiální sféře mimo organizované svazy naopak panovaly velmi čilé styky, které na přelomu 70. a 80. let vyústily v řadu společných realizací a akcí. Za všechny jmenujme alespoň známou výstavu v Makráči, slavné Malostranské dvorky, nebo neotevřenou výstavu *Prostor, architektura, výtvarné umění*, připravenou pro Ostravu[183].

Cestu ke kulturnímu prostředí mělo usnadnit usnesení vlády ČSR č. 333 Sb. z roku 1982, které připravil Výzkumný ústav výstavby a architektury (VÚVA) ve spolupráci se Svazem architektů, ČVUT a Ministerstvy Výstavby a Kultury.[184] Zdeněk Lakomý[185], v diskuzi o důležitosti a možnostech výtvarného umění v architektuře, jakožto oficiální expert pro životní prostředí vysvětloval (marxistickou zákonitost směřování), že právě v tuto chvíli na prahu 80. let architektura a stavebnictví dosáhly významné mety (technická, materiální, organizační a vědecká vyspělost), umožňující kvalitativní převrat směrem ke kultivovanému životnímu prostředí. To mělo být syntézou technicky vyspělé architektury, designu, krajinářství i volného umění.[186] V otázkách vztahů výtvarného umění a architektury převládal v jednom ohledu vzácný konsenzus napříč obory (byť pohnutky k tomu byly různorodé), prosazující postupně stále větší uplatnění tzv. užitého umění/designu, a to i na úkor umění volného. Pozornost výtvarníka měla být nadále upřena například (výslovně) na různá technická zařízení ve městě i v krajině, a to s velkým ohledem i k okolnímu prostředí a jeho hodnotám.[187] Debaty i pojednání kolem výtvarných děl v architektuře, které se periodicky v průběhu 70. a 80. let objevovaly, většinou měly podobný scénář, kdy se nejprve konstatovala pokrokovost socialistického státu, který tuto sféru tak štědře dotuje, následoval bod rozpaků nad množstvím stereotypně opakovaných „Mateřství", „Stromů života" a „Nových jar", rozesetých po neutěšených sídlištích. Dřívější burcující otázky stylu zůstávaly zpravidla stranou, zda je pojetí abstraktní, či realistické již v tu dobu nehraje takovou roli, důležitá ale zůstává „sdělnost a ideologická působivost". Nepřesvědčivost výsledků, stejně tak shledávaná v 70. i v 80. letech, je na jednu stranu stále přisuzována nedostatku

[183] Marie Klimešová, Alternativa, underground, umění a společnost, in Tomáš Bittrich –Josef Alan. *Alternativní kultura: příběh české společnosti 1945–1989*. Praha, 2001, s. 377–419, zde s. 413.

[184] Usnesení vlády ČSR č. 333 „*Poslání a směry další rozvoje socialistické architektury a urbanismu*" v souladu s programem pro osmou pětiletku ve zkratce požadovalo šetrnější nakládání se zdroji i prostředky, větší a pružnější koordinaci jednotlivých výrobních sektorů, větší variabilitu a pestrost, možnost uplatnění individualizovaných a experimentálních postupů, a zejména větší kvalitu technickou, materiálovou i *estetickou a výtvarnou. Poslání a směry dalšího rozvoje socialistické architektury a urbanismu v ČSR: usnesení vlády ČSR čís. 333/1982.* 2., komentované vyd. Praha: Výzkumný ústav výstavby a architektury, 1988*.* Usnesení mělo v mnohém napomoci prosazování již dříve platných norem, které ovšem nebyly např. v důsledku nedostatečných prostředků či časovému tlaku důsledně dodržovány; ke kontrole jeho dlouhodobého naplňování byla ustavena mezirezortní vládní komise, o dílčích pokrocích bylo informováno v odborném i veřejném tisku. Tamtéž, s. 11–12. články v Architektuře ČSR, Rudém právu., Domově… Za všechny série článků v časopise Architektura ČSR, počínaje číslem 1, 1984. zde s. 33.

[185] – i jinde v publikaci jmenovaný, spoluzakladatel a vedoucí Kabinetu teorie architektury a tvorby životního prostředí při VÚVA, přesvědčený marxista a spolutvůrce věcného záměru onoho usnesení, autor četných publikací, mj. *Člověk mění svět* ("Zaklínač hadů", mistr ptydepe) Pavel Halík, Vzpomínka na Kabinet teorie architektury / A Recollection of the Department of Architectural Theory. *Architektúra a Urbanizmus* / *Architecture Town–Planning.* 2016, 50(3–4), 222–225.

[186] Zdeněk Lakomý, Spolupráce výtvarníka a architekta při tvorbě architektonického díla, *Architektura ČSR* XLIV, 1984, č. 8, s. 344–350.

[187] Jaroslava Pecharová, Architektura, výtvarné umění a kulturní rozvoj společnosti. *Architektura ČSR*XLIV, 1984, č. 343–344. Ke vztahu k životnímu prostředí zde Pecharová cituje pasáž o povinnosti zachování jeho hodnot ze Závěrů XV. Sjezdu KSČ.

tvůrčí spolupráce mezi obory. V roce 1975 architekt Jiří Lasovský[188] doufal, že nápravě napomůže nová úprava vyhlášky o dokumentaci staveb (postupné průběžné rozvádění výtvarného generelu mělo být předkládáno spolu s projektem stavby – od územní studie až ke konečné kolaudaci, nově byly vyžadovány zákresy a fotomontáže apod., dokumentující vztah výtvarného a architektonického díla, schválení příslušné výtvarné rady či komise bylo nezbytným dokladem pro stavební povolení) a nový stavební zákon, nicméně ještě v roce 1987 komentoval situaci na poli spolupráce (již bývalý) rektor AVU, sochař Miloš Axman slovy: „Ale jak se tyto problémy řeší? …tvrdě komerčně, dodavatelskými vztahy. Jako ´Sochaři, něco tam udělej za tolik a za tolik, do tehdy, hlavně dodrž finanční limit a termín´, tohle přeci není žádná integrace výtvarného umění, architektury a urbanismu ani tvůrčí spolupráce“.[189] Jádro problému se podařilo trefně formulovat Jiřině Loudové, badatelce v oboru sémantiky a axiologie architektury na VÚVA, v prostém konstatování, že jde o ztrátu autenticity výtvarného díla i tvůrčího aktu, na kterém se podílejí mj. i nekvalifikované zásahy investorské sféry do vztahů architektury a výtvarného umění. Schematická řešení, nevhodné umístění, nebo nesoulad účelu budovy a námětu, případně zanedbané okolí, podle Loudové může vzbudit dokonce *pocit trapnosti a zbytečnosti výtvarného díla v architektuře*.[190] „Kulturní péče“ a uplatnění výtvarného umění v architektuře však zůstávají pro společnost nepostradatelné, musí ale do budoucna projít racionalizací, jejíž výzvou bylo opustit výtvarná klišé a hledat i nové progresivní výtvarné formy, které budou lépe odrážet aktuální situaci.[191]

Aktuální situace – Praha na prahu 80. let

Situaci hlavního města Prahy 80. let můžeme vnímat jako rekonvalescenci pacienta po těžké operaci. Pod „narkózou normalizace“ se v průběhu předchozího desetiletí podařilo rozběhnout, a někdy taky dokončit to, co se v dobovém jazyce označovalo jako „komplexní přestavba a dostavba ve vzorové socialistické velkoměsto.“[192] Stav životního prostředí metropole, která koncem 60. let překročila mystickou hranici milionu obyvatel, patřil k nejhorším v republice, a jeho zlepšení bylo určeno za prioritu pro další období (5. a 6. pětiletka, 1971—1975, 1976—1980)[193] pro kterou státní rozpočet vyčlenil dohromady přes 100 miliard korun (41mld. pro 5. a 61mld. Kč pro 6. pětiletku). Celková přestavba obnášela množství celkem protichůdných úkolů, na kterých se podílelo na osmdesát stavebních podniků a jejich 85 tisíc pracovníků stavebně-technických profesí. (Firmy i jejich zaměstnanci přitom pocházeli ze všech koutů republiky i ze zahraničí, část nové ubytovací kapacity tedy byla rovnou určena pro jejich potřebu.) K jejich koordinaci byl zřízen podnik Výstavba hlavního

[188] Jiří Lasovský, Výtvarné dílo v architektuře, *Rudé právo* 19. 4.1975, s. 3., Vyhláška FMTIR č. 163/1973; že by v tu dobu došlo k nějaké novelizaci se mi nepodařilo zjistit.
[189] Ohlédnutí za III. Sjezdem Svazu českých výtvarných umělců, Rudé právo, 12. 6. 1987, s. 5
[190] Jiřina Loudová, Výtvarné dílo v architektuře, *Architektura ČSR* XXXVIII, 1978, 5, s. 198–200.
[191] Jiří Lasovský a Martin Sladký, Integrace výtvarného díla s architekturou, *Architektura ČSR* XLIV, 1984, 8, s. 354.
[192] Otázkami životního prostředí se šířeji zaobíral XV. sjezd UV KSČ, kde na základě dlouhodobých analýz bylo hlavní město postaveno po bok nejzatíženějších průmyslových lokalit severočeského a ostravského regionu, jejichž katastrofální stav bylo nutné do budoucna řešit. V Praze pak ještě v roce 1976 vznikla odborná komise NV pro životní prostředí, která měla danou problematiku na starosti. *Památky a přírod*a, 1977, č. 8.
[193] Zákon č. 101/1971 Sb. Zákon o státním plánu rozvoje národního hospodářství Československé socialistické republiky na léta 1971 až 1975 (zákon o pátém pětiletém plánu), dostupné online https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1971–101, navštíveno 28. 2. 2020
Milan Sekanina, Úvaha pátá (Hospodářský vývoj v Československu v letech 1971–1975, v období páté pětiletky). in: *Národohospodářský obzor = National economic horizons*. Brno: Ekonomicko–správní fakulta Masarykovy univerzity, 2006, s. 79–90.

města Prahy (VHMP, k 1. lednu 1968)[194]. Pod režií VHMP se vedle setrvalé budování sídlišť na okrajích města, v jeho vnitřním prostoru se pracovalo hlavně na obnově a propojení „nervového systému" inženýrských sítí, což bylo pro budoucí fungování rozrostlého organismu nezbytné. Největší investice představovala doprava – realizace Základního i Doplňkového dopravního systému (ZKS, DKS) a navazujících dálničních přípojek, přestavba železničního uzlu, výstavba metra. K budoucímu zlepšení ovzduší cílila modernizace vytápění, plynofikace (1973 dostavěna plynárna v Měcholupech, práce na Tranzitním plynovodu – do r. 1978) a elektrifikace domácností (např. výstavba měníren napětí a kabelových tunelů), s čímž částečně souvisela i rozsáhlá výstavba kolektorové sítě (v 80. letech), která ovšem sloužila např. i dálkové komunikaci a spojům[195]. S otázkou ekologie souviselo i další posílení životně nezbytných funkcí – například zásobování pitnou vodou[196], nebo nakládání s pevným[197] i tekutým odpadem. K tomu všemu se dlouho zanedbávané centrum města se stalo v r. 1971 památkově chráněnou rezervací. Ačkoliv byly význam a hodnota historických objektů i samotné městské struktury neustále zdůrazňovány, rekonstrukce probíhala jen pozvolna a výběrově, i v závislosti na koordinaci s ostatní výstavbou[198]. Každá ze zmíněných stavebních akcí přitom přinášela ve svém závěru požadavek výtvarného dotvoření. Celkový obraz města byl ovšem docela tristní, na mnoha místech se tyčily hradby lešení a plachtoviny, často zakrývající celá průčelí domů, ulice se leckde zužovaly na tenké koridory, občas zpestřované lávkami a schodišti nad otevřenými výkopy hlubokých jam. Spolu s hromadami výrubu, které náklaďáky rozvážely po městě, i důlními věžemi, svědčily o čilé aktivitě, která se ovšem v mnoha oblastech Prahy stáhla – obrazně i doslova – ze značné části do podzemí.

[194] Jana Ratajová, Tomáš Rataj, Výstavba v Praze v období 1945–2000, In: Václav Ledvinka, ed. a kol. *Osm století pražské samosprávy: výstava o vývoji pražské městské správy od 13. století do roku 2000*, Clam–Gallasův palác 4. května – 6. července 2000: průvodce výstavou. Praha: Scriptorium, 2000. S. 107–110.
VHMP sestávala z inženýrsko–investorských útvarů pro 1) výstavbu sídlišť, 2) inženýrských staveb, 3) účelových budov, a dále z projektových organizací – Pražský stavební podnik, Projektový ústav VHMP, SURPMO Praha a PUDIS; a dále byla nadřízena dalším důležitým pražským podnikům, jako např. Pražské vodárny, P. komunikace, P. teplárny, Elektropodnik, Dopravní podnik, P. kanalizace a další. Milan Kohout, Jiří Vančura. *Praha 19. a 20. století: technické proměny*, Praha 1986, s. 235;

[195] Realizce ÚTB – Útřední komunikační budovy, Centrálního dopravního dispečinku, tzv. Transgasu – centrálního dispečinku plynovodu, dílčích telefonních ústředen a dalších spojových zařízení. Nejstarší kolektor sítí byl Žižkovský kolektor, postavený v letech 1975–1984.

[196] Vodní dílo Želivka bylo dokončeno r. 1968, avšak stavba přivaděče, vodojemů a přečerpávacích stanic i samotného vodního řadu byla rozvržena postupně až do konce 7. pětiletky. Jaroslav Buchtík, *Pražský vodovod: Historie a současnost: Výstavba a výhled.* Praha 1973.

[197] Část která nebyla recyklována či skládkována byla využita ve spalovnách pro výrobu tepla a energie; Vysočanská spalovna, projektovaná Františkem Roithem, uvedená do provozu ve 30. letech 20. stol. prošla zásadní obnovou v období 1959 – 1982; roku 1997 byl její provoz nahrazen spalovnou v Malešicích; po r. 2003 celý areál zdemolován a nahrazen sídlištěm Nová Harfa (Finep/ AHK architekti). Vladimír Czumalo, Co jsme ve Vysočanech a Libni už neviděli, *Czumalova nástěnka,* 7. srpna 2013. dostupné online (27.2. 2020) https://czumalo.wordpress.com/2013/08/07/o–jsme–ve–vysocanech–a–libni–uz–nevideli–vi–spalovna/

[198] V 70. letech probíhala podrobná bloková pasportizace objektů v rezervaci, na základě vládních usnesení č. 14/72 a 25/73 vznikl program obnovy památek a jejich dalšího využití. Širší regenerace historického centra hl. města byla plánována pro 7. PLP – 1981–1985, a v tuto chvíli se rekonstrukce věnovala jen vybraným areálům a památkám.

UMĚNÍ VE MĚSTĚ JINAK

Velké podzemní stavby otevřely městu dosud netušenou dimenzi a představovaly výzvu i pro výtvarné umění. Pražské metro[199] bylo už v době svého vzniku označováno za „galerii pod zemí“, i když z hlediska výtvarného umění nepředstavovalo až na výjimky (např. Cieglerova světelná plastika na Náměstí míru) zrovna progresivní díla. Jeho hodnota spočívala právě v komplexnosti spojení autorského designu, uměleckého řemesla a (druhově tradičních) solitérních artefaktů. V intencích zkvalitnění životního prostředí, byť dosud v myšlenkovém diskurzu modernismu, byla za přínosná hodnocena místa, kde se podařilo propsat podzemní urbanismus na povrch a vytvořit celistvé pobytové prostředí. Vedle nejvíce citované „nejkrásnější stanice“ Malostranské je třeba připomenout aspoň vyústění trasy B na Palackého náměstí (Zdeněk Drobník, Petr Kouřimský a Petr Lapka, výtvarníci Naděžda Slavíčková, Jaroslav Svoboda), kde plující vestibul kontinuálně přechází od uliční struktury do parku pod Slovany; dopravní terminál Nádraží Holešovice (Josef Šolc, Jiří Dušek, Jan Marek, Marie Piroutková, krajinář Jiří Finger, výtvarníci Vlastibor Klimeš, Zbyněk Hřivnáč, Josef Vajce a další) s intimními interiéry a zahradními respirii, anebo dnes již v původní podobě neexistující stanici Národní třída. Tady, v těsné návaznosti na druhý pražský obchodní dům, vzniklo po nešťastné demolici celého bloku historických domů volné prostranství pro stanici metra. Projekt, výrazově založený na využití všemožných podob skla, vypracovala architektka Rada Staňková z Metroprojektu. Jejím cílem bylo propojení s obchodním domem, což se podařilo, nejen provozně, ale i esteticky – návštěvník Máje mohl projít krytou kolonádou a sestoupit do podzemí metra provázen stejně technicistním designem, a dokonce i barevností – žluté označení trasy B, které se nejvýrazněji uplatnilo na rourových sběračích osvětlení se – patrně souhrou okolností shodovalo s barevným laděním obchodního domu. Součástí kompozice byla i pobytová plošina za pavilonem metra, architektonicky ztvárněná Zbyňkem Kabeláčem (Metroprojekt). Ten kromě kombinované dlažby, do které zapojil i aktuální nález archeologické stopy Vyšehradské stezky, navrhnul sedací rondely ze žuly a dřeva, stejně jako tvarování květníků pro osmnáct vzrostlých lip. Těmi ale množství zeleně nekončilo, soklové truhlíky s jehličnany členily i prostor při ulici Spálené a zejména se plánovalo v další fázi projektu vybudovat zahradu na střeše nízkého pavilonu. Uplatnění uměleckých děl bylo ve shodě se svým okolím střídmé, omezilo se na skleněnou reliéfní stěnu vestibulu metra (Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová), patrnou z interiéru i exteriéru, a konstruktivistickou desetimetrovou fontánu z oceli a skla na venkovní ploše. Sochař Pavel Trnka ve spolupráci s ing. Janem Bendou realizovali i barevnou animaci šikmé vodní stěny za pomoci integrovaných podvodních reflektorů.[200]

Vnitřní město neposkytovalo příliš mnoho prostorů, kde by se mohla nově prosazovaná koncepce „výtvarného prostředí“ naplno rozvinout. Oceňovaná „první pražská pěší zóna“ (architekt Miroslav Suchý, otevřena 1986) zůstala na úrovni designerského řešení – vybavena sedátky, květníky a pítky, s novým typem osvětlení (Michal Flašar, Zdeněk Flemming); volná výtvarná díla byla odkázána do intimnějších zákoutí – například do nádvoří paláce Platýz, sídla ČFVU, nebo do nově později rekonstruované Františkánské zahrady (1988-1990, Otakar Kuča, výtvarníci Peter Lehocký, Jaroslav Hladík). Pozoruhodná byla snaha o výtvarné ztvárnění technických prvků – jako např. výdechových větráků podzemních staveb, jejichž pestrý výrazový repertoár se v nedávné době dočkal umělecko-

[199] Výtvarné výzdobě metra se věnuje v poslední době řada publikcí, např. Veronika Rollová, “Nemůžeme tam dát nějakého kopáče!": Program výzdoby pražského metra v sedmdesátých letech 20. století. *Umění/Art* LXVI, 2018, č. 6, s. 489–503; Josef Šrejma, *Metroart: Výtvarná monografie metra: 1974–1994,* Praha, 2019.

[200] Fontána zanikla v roce 2009, v souvislosti s výstavbou Quadria. Bohuslava Lhotková, Čtvrtá na Béčku, Mladá fronta XLI, 3. 9. 1985, s. 2.

historické reflexe[201], a až dojemné úsilí o estetizaci z dnešního pohledu urbanisticky brakového prostoru, devalvovaného ve valné většině neblahým vlivem dopravních staveb. Jedním z takových byla nová úprava prostranství bývalých Švermových sadů v předpolí Muzea hlavního města Prahy. Sem vtrhla na přelomu 60. a 70. let estakáda magistrály a později i výstup z metra, takže z původní podoby parku nezbylo prakticky nic. Po dokončení okolních stavebních prací se prostoru ujali často spolupracující architekt Jiří Lasovský s malířem a mozaikářem Martinem Sladkým. Společně dotvořili torzo parku kaskádovitými terasami pod mostní konstrukcí, které posloužily jako sokly pro venkovní expozici. Torzo parku[202] se tak stalo výstavní plochou pro relikty zbořených pražských budov. Nejspíš tu našla své místo i architektonická dekorace z nedávno strženého Těšnovského nádraží. I toto torzo však již zaniklo – v souvislosti se stavbou provozovny rychlého občerstvení, která byla v devadesátých letech otevřena v prostoru pod tělesem magistrály. Titíž autoři se podíleli i na dnes už legendárním (post-)land-artovém projektu krajinného reliéfu s podzemními objekty Magdaleny Jetelové[203] pro jihoměstský Centrálpark. Jeho návrh spočíval v rekultivaci plochy po otevřeném výkopu metra mezi stanicemi Kosmonautů a Družby (dnes Háje a Opatov). Osa mezi paneláky o šíři 100 a délce kolem 1200 metrů s hromadami výkopové zeminy se stala inspirací i základem ke zformování „české pahorkatiny“ v malém vydání. Intimní zákoutí mezi kopečky měla poskytovat zázemí pro rozličné funkce, od kulturního zařízení, přes sportoviště a dětská hřiště, až po sklady nářadí a zahradnictví pro údržbu parku. Pahorkaté centrum služeb ale zůstalo, podobně jako celé Jižní Město I deformovaným fragmentem.

Nedobrá zkušenost Jižního Města I otevřela pro další sídliště cestu k lepším výsledkům. Nejenom z hlediska občanské vybavenosti či drobné architektury, ale i z hlediska tvarosloví samotných obytných domů. Už následující soubor Jižní Město II Vítězslavy Rothbauerové, Milana Hroudy a Jana Zeleného už získal barevné rozčlenění, grafický orientační systém a funkční i dekorativní výtvarná díla (Petr Trmač, Josef Vajce, Jiří Kryštůfek), odvozená ze symboliky čtyř živlů. Maximu naznačené tendence „všeho v jednom“ – tedy spojení funkce-estetiky-krajiny v typologii obytných okrsků představují v koncentrované podobě domovy pro staré lidi Jana Línka a Vlada Miluniče. Jejich tvarově i barevně pestré objekty, sestavené obdivuhodně převážně z prefabrikovaných prvků doplňují artefakty nonkonformních umělců v krajinářsky pojednaném exteriéru; např. zahradní atrium domu v Malešicích sochy – skaliska Čestmíra Sušky nebo altánek od Karla Nepraše, který vytvořil i zahradní instalaci – sluneční hodiny (pro Nepraše netypicky) z keramických plastik znamení zvěrokruhu pro domov v Bohnicích.[204] Jak už ale bylo naznačeno výše, ze zákona bylo výtvarné umění veškeré veřejné

[201] Monografie *Nádech–výdech*, Jan Charvát, Jan Třeštík, *Nádech–výdech*, Praha 2018.

[202] Olga Myslivečková, Obraz parku, *Československý architekt* XXXII, 1986, č. 2, s. 8; I toto torzo však již zaniklo – v souvislosti se stavbou provozovny rychlého občerstvení McDonald´s, která byla v devadesátých letech otevřena v prostoru pod tělesem magistrály. Umístění stánku mimochodem dost přesně reflektuje ikonický obraz amerických coffee shops.

[203] Markéta Mráčková, Barbora Šimonová, Viktor Vejvoda (eds.), *Legenda o sídlišti*, Praha 2004, s. 92–102, zvl. 97. V dobovém tisku se ale o autorství Magdaleny Jetelové nedozvíme nic – tam figurují pouze jména Jiří Lasovský a Martin Sladký, např. v článku „Krajina na objednávku“ v Mladé frontě z roku 1979, tedy ještě z doby před Jetelové emigrací, M. J. nicméně patřila už dlouho k nejméně tolerovaným autorkám. Jan Jelínek, Krajina na objednávku, *Mladá fronta*, 6. 3. 1979, s. 2. Martin Sladký měl patrně podíl na formování „reliéfu“ ve chvíli, kdy už bylo zřejmé, že projekt ve svém původním záměru nevznikne, a jako člen Výtvarné rady NVP nejspíš i na tom, že byla realizována alespoň tato reminiscence. Termín *post–land–art* směřuje k plánované užitnosti krajinářského artefaktu – viz:
Zemánek, Projekt centra služeb pro ozelenění duše, *Ateliér* XI, 1998, č. 13, s. 2.

investiční výstavby, včetně např. průmyslových komplexů a infrastruktury. Na pořadu jednání pražské Výtvarné rady se mnohokrát ocitla třeba mnohokrát severojižní magistrála, vodní čerpací stanice, nebo průmyslový polookruh. A výtvarný doprovod náležel i Spalovně odpadu v Malešicích, kanalizaci. Směrem k osmdesátým létům se charakter výtvarných realizací postupně proměňoval, ubývalo ideologických památníků a přibývalo prací užitého designu. Otevřená prezentace ideologie se přesouvala do roviny symbolické. A často z ní zbyl jenom název výtvarného díla. (Zmiňovaná abstraktní skleněná plastika ve stanici metra Národní třída např. nesla název Společný vývoj a spolupráce Čechů a Slováků ve společném státě.)

STOKA K A HLAVA V

Kanalizace spolu s čistírnou odpadních vod patřila od konce 19. století k vrcholně reprezentativním inženýrským dílům Prahy. Podle projektu inženýra Williama H. Lindleye byla od roku 1892 realizována stoková síť o délce na 120 km, spolu s parní čistírnou vody v Bubenči. Výhledově se počítalo s pozdějším připojením vnějších obcí i s navýšením kapacity až na 1mil. obyvatel. Přes všechny plány čistírna – po elektrifikaci a rozšíření – sloužila až do počátku 60. let, kdy byla konečně zprovozněna nová ÚČOV na Trojském ostrově (1962). Valná část Lindleyovské kanalizace je dodnes stále v provozu jako součást běžné stokové sítě. Nárůst počtu obyvatel s připojením dalších rozsáhlých odvodných území ovšem znamenal v 70. letech definitivní naplnění kapacity stok. To se citelně projevilo při každém, třebas i mírném dešti, kdy – doslova – přetékající splašky procházely odlehčovacími komorami[205] bez čištění rovnou do Vltavy. Dostavba nové páteřní stoky byla jednou z největších vynucených investic, která přesáhla výši 1 miliardy Kč. Liniová stavba v délce přes 11 km, o vnitřním profilu 2–3,6 m je dodnes jednou z největších kanalizačních objektů v ČR, a v dobovém tisku byla svým průtokem srovnávána s Lužnicí. Prochází z Braníku pod Vyšehradskou skálou k železničnímu mostu, kde trojstopou shybkou podstupuje Vltavu, na smíchovské straně pokračuje Zborovskou ulicí na náměstí Kinských (Sovětských tankistů). Odsud pak tunelem pod Petřínem do Bubenečské čističky. Cestou přejímá odpadní splašky přiváděné z oblasti od Jižního Města po Modřany, na levém břehu pak obsluhuje Jihozápadní město, oblast od Barrandova až po Řepy, části Radotína a Zbraslavi. Zadavatelem stavby byl podnik VHMP-VIS, projektantem Hydroprojekt, realizaci zajistila *Výstavba dolů uranového průmyslu Závod 1* a část pod Vltavou Vodní stavby. Část byla provedena klasickou důlní ražbou, úseky v Braníku a ve Zborovské hloubeny v otevřeném výkopu. Podobně jako při budování metra i zde se v průběhu času uplatnily některé technické či technologické inovace, zejména v použití nového odolného materiálu berolu pro vnitřní ostění stok, případně sklolaminátu v jedné ze tří podvltavských trub. I díky těmto urychlovacím zlepšením se podařilo stavbu zprovoznit takřka dle plánu, roku 1980.

Naplnění Hlavy V Stoky K byl úkol záludnější, než u ostatních pražských podzemních staveb. Kanalizační stoka měla zůstat dle možnosti skryta pod zemí, včetně veškerých technických vstupů. Výtvarné dotvoření se tak stalo předmětem opakovaných jednání Výtvarné rady[206] v letech 1977-

[205] Oddělný systém kanalizace disponuje oddělovači dešťové vody (odlehčovacími komorami), které za běžného stavu zachycují přepadem přívalové srážky, čímž zabraňují zpětnému vzedmutí obsahu stok.

[206] Výtvarná rada, která měla na starosti umění v investiční výstavbě v hl. m Praze, na rozdíl od jiných měst, spadala pod ÚHA už od roku 1972, namísto do odboru kultury, jak bylo v jiných městech běžné až do roku 1978. Zdánlivě drobný organizační detail měl velký dopad ve smyslu kontroly a dohledu; souhlas VR byl nezbytným

1981. Možná, že i samo téma kanalizační stoky bylo jako námět výtvarného zpracování vnímáno poněkud s rozpaky, jak o tom svědčí i průvodní komentář výtvarného libreta dochovaný v archivní dokumentaci:

*„Toto velkolepé finančně náročné a technicky ojedinělé dílo zachovalo v mysli lidí svoje místo. Při výstavbě to znamenalo, a ještě znamená mnoho dopravních a komunikačních potíží pro obyvatele bydlící podél trasy Stoky K. Pracovní úsilí budovatelů tohoto díla si zaslouží pro zapamatování na tuto grandiosní stavbu svoje památníky*."[207]

V závěru roku 1977 předložil Hydroprojekt výtvarný záměr celé akce, který počítal zprvu jen se dvěma pamětními deskami. Z konzultací ve Výtvarné radě i Výtvarné komsi ČFVU následně vzniklo libreto, které mělo za cíl přispět ke zlepšení životního prostředí zřízením parkových ploch a vodních prvků, doplněných tabulemi nebo volnou plastikou s didaktickým obsahem. V dalším rozpracování byla vybrána pětice konkrétních lokalit na trase stoky a šestá mimo trasu, u sídla generálního dodavatele stavby, n. p. Hydroprojekt v Nuslích. Všech pět lokací sledovalo podzemní urbanismus stoky a bylo vybráno v místě zvlášť náročných technických úseků. Libreto přineslo i předběžné parametry děl – velikost, materiál, orientace, rámcová cena a ve prospěch dobově preferované „sémantické pravdivosti"[208] i doporučený námět, jako např.:

*„Vlastní dílo by vycházelo z motivu kanalizačního prvku s motivem podzemních staveb kanalizačních, které jsou charakterizovány cévní spletitostí. Tak jako v lidském těle cévní oběh, tak pro život města je důležitá i kanalizační síť v podzemí."[209]*

Někde tak měla být umístěna pamětní deska, zpracovaná ze segmentu kovové roury, evokující kanalizační potrubí, jinde alespoň fontána, naznačující důležitost vody pro lidstvo. I když předběžně zamýšlená forma jednotlivých děl ještě nijak nevybočovala z tradičního dobového repertoáru památníků, prostorový koncept procházející městem už navazoval – i když možná nevědomě – na aktuální myšlenky o změněných možnostech sochařství[210], které většinou nedostaly na oficiální úrovni prostor.
Neobvyklá koncepce prostorového multiplikativního památníku byla ovšem (k naší škodě) po dalších dvou letech opuštěna a autoři, kteří se prostřednictvím ČFVU o zakázku ucházeli, měli nadále pokračovat v rozvíjení návrhů pouze pro smíchovské náměstí Sovětských tankistů (Kinských) a nuselské sídlo Hydroprojektu. Mezi předloženými návrhy konvenčního charakteru se objevil i návrh nezvyklejší, který na vymezených pozemcích zpracovával místně specifický environment. Výtvarně upravené prostředí, revitalizované z poškození způsobených podzemní výstavbou, zprostředkovalo funkci estetickou, rekreační i informativní. Výtvarné prostředky, které k tomu sloužily, byly čistě architektonické či krajinářské, zacházely jednak s estetikou inženýrských staveb, a zároveň i s principy

---

dokladem už pro územní řízení. V radě zasedali zástupci profesních organizací, UHA, Národního výboru i Ministerstva kultury a FMTIR. Scházela se pravidelně každých 14 dní.

[207] Zápis z jednání Výtvarné rady NVP, 11. 7. 1978, AMP, nad č.: 2887, Výtvarná rada NVP 1972–1991, ič. 109, karton 10

[208] Jaroslava Pecharová, Architektura, výtvarné umění a kulturní rozvoj společnosti, *Architektura ČSR* XLIV, 1984, s. 343–344.

209 Jaroslav Buchtík, Pražský vodovod: Historie a současnost: Výstavba a výhled, Praha 1973.

[210] Rosalind Krauss, Sochařství v rozšířeném poli, překlad Jan Sládek/ Stuart Roberts, in: Karel Císař (ed.), *Sochy v ulicích. Stav věcí.* Brno 2011, 130–143

městského land-artu. Jednotlivé „památníky“ se shodě se zadáním tematizovaly důležitost vodního živlu pro člověka, koloběh vody v přírodě i ve městě.

Vymezený pozemek v blízkosti sídla Hydroprojektu na rozdíl od ostatních lokalit ležel mimo trasu Káčka a nebyl postižen výstavbou. Nabízel kompozičně ucelený prostor se zajímavým prvkem schodiště, sevřeného z obou stran frontou domů ulice Pod Terebkou. Tento přirozený městský terénní útvar se stal nosným bodem kompozice nové – vytvořil podklad vodní kaskádě, spuštěné svažitou ulicí. Na malém náměstíčku pod schodištěm se rozprostřela vodní hladina bazénku, respektive rozměrné kaluže bez obruby, do níž proudil pramen, svedený ze schodopádu ocelovým potrubím. Roura o průměru 60 cm sémanticky pravdivě a postmoderně doslovně zpřítomňovala (v Nuslích) nepřítomné inženýrské dílo. Technický prvek potrubí přitom odkazuje dále než ke konkrétní splaškové stoce, celý prostor jím vstupuje do diskurzu široce chápaného tématu sítí, jako prostředníků informace. Pro srovnání stačí připomenout celý okruh prací z nichž nejslavnější je asi realizace *Medialinien* (*Medialines*) Olympijského městečka v Mnichově od Hanse Holleina (1971-1972), případně domácí příklady *Lineární nosič*[211] a *Potrubnice*[212].

Rovněž další stanoviště rozvíjela tematiku kanálu, v různě metaforické poloze. Ještě před zkrácením záměru památníků byl zvolen jejich společný motiv, který se jako užitný i informační prvek odrazil v nové parkové úpravě. Byla jím faktická stopa potrubí – jeho průmět do roviny terénu, převedený do úseku parkové cestičky, sypané pískem. Co na tom, že stezka vedla odnikud nikam a libovolně křižovala skutečné cesty. Její hlavní poslání bylo zprostředkovat informaci o velikosti a trasování podzemní stavby a po vzoru prezentace archeologických stop připomenout nedávnou historii výstavby jako jizvy v městské krajině. Každá z lokalit měla být doplněna tradiční informační deskou, formálně evokující kryt technického vstupu. Ekologickou notu – jako další důležité téma rozvíjela plastika fontánky pro smíchovské nábřeží, zcela závislá na rozmarech počasí. Komorní dílko mělo pracovat výhradně s dešťovou vodou, s hladinou čeřenou větrem, přeléváním, vysycháním i přirozeným znečištěním v bezodtoké nádržce.

Nejpropracovanější návrh v několika variantách upravoval prostranství v předpolí Kinského zahrady. V „civilní“ verzi projekt akcentoval podle požadavku investora přístupovou cestu k montážní šachtě, ke které připojoval do opěrné zdi plastiku s pramínkem vytékajícím na šikmé plato směrem do náměstí. V dalších polohách se pracovalo s památníkem v podobě exkavovaného úseku samotné stoky, překrytého pochozím roštem, skýtající pohled přímo na oslavované dílo. Prameník postupně nabýval podoby obří záchodové mísy či obrovského kanálu, který obohatil prostor památníku synestetickou kvalitou pachové stopy a zvukového efektu. Moment absurdity byl už od samého počátku jedním z charakteristických rysů úlohy památníků stoky K. Na náměstí Sovětských tankistů by býval mohl vyvrcholit v podobě funkční plastiky – „grandiózního veřejného WC“, spojeného s průtočným vodním prvkem, který by podcházel pod prosklenou podlahou toalet. Tím se víc než naplnila požadovaná podmínka rekonstrukce přilehlých městských toalet. [213]

Projekt širokého týmu výtvarníků Zdeňka Kolářského, Miroslava Hájka a architektů Jaroslava Brejchy, Petra Kováře a Dany Fenclové se realizace nedočkal, nakonec byl odmítnut Výtvarnou radou UHA.

[211] Michal Brix a Martin Rajniš, Lineární nosič – návrh pro soutěž *Man size*, pořádanou v roce 1974 italskou společnosti Bassano Artistic Tiles a časopisem *Domus*.
[212] Luboš Sekal, Potrubnice, Urbanita 1986.
[213] Dokumentace pochází z osobního archivu architekta Petra Kováře, informace též z osobních rozhovorů vedených v Praze a v Chýni v roce 2019 a 2020.

Neuskutečněny však zůstaly i konkurenční návrhy. Náměstí Kinských získalo svou fontánu klasických proporcí (od Jana Laudy) teprve roku 2002, stanoviště Pod Terebkou najdeme dodnes v nezměněné podobě. Mezi památníky s budovatelskou tematikou by kterákoliv z variant představovala nepochybné novum, ačkoliv kupodivu ne úplný precedens! Do téže doby totiž spadá obsahem i formou blízká realizace *Památníku budovatelů přehrady Dalešice* z let 1978-1984 Tomáše Rullera, Karla Rechlíka a Ivana Rullera, s rozdílem v námětu i situaci města a krajiny[214].

Podobné pokusy o proniknutí do hájemství přísně střeženého oficiální kulturou tentokrát nevyšel, poloha byla až příliš exponovaná, téma až příliš choulostivé, v době tak vycvičené k hledání a čtení kryptických odkazů na cokoliv. To byl patrně také důvod, proč se nakonec budovatelé stoky svého památníku nedočkali vůbec. Jeho projekt se ale zařadil se mezi stále častější akce postupného naťukávání tvrdého režimního krunýře, které se snažily ani ne o politický převrat, ale o to získat zpátky ukradený prostor, město, krajinu. Už jenom o pár let později by to třeba dopadlo jinak.

LITERATURA A PRAMENY:


Zápisy z jednání Výtvarné rady NVP, 1978–1982, AMP, nad č.: 2887, Výtvarná rada NVP 1972–1991

Dokumentace z archivu architekta Petra Kováře

Rozhovory s arch. Petrem Kovářem v Praze a v Chýni v roce 2019–2020

Emanuel Hruška, Od ochrany památkové péče k ochraně a tvorbě životního prostředí. In Zdislav Buříval, *Staletá Praha: sborník Pražského střediska státní památkové péče a ochrany přírody*. Praha: Orbis, 1975, 67–75.

Jiří Lasovský, Výtvarné dílo v architektuře, *Rudé právo: orgán Československé sociálně demokratické strany dělnické*. Praha, 19.4.1975, **55–56**(92). s. 3.

*Výtvarné dílo v architektuře*, zvl. Příloha časopisu *Československý architekt* XXIII, 1977.

Jan Jelínek, Krajina na objednávku, *Mladá fronta*, 6. 3. 1979, s. 2.

Zdeněk Lakomý, Spolupráce výtvarníka a architekta při tvorbě architektonického díla. *Architektura ČSR XLIV*, 1984, 8, s. 344–350.

Jaroslava Pecharová, Architektura, výtvarné umění a kulturní rozvoj společnosti. *Architektura ČSR*. *XLIV*, 1984, 8, 343–344.


[214] (Obr.) Památník budovatelů Dalešické přehrady, in Radoslava Schmelzová, Dagmar Šubrtová a Radek Mikuláš, *Současná umělecká díla v krajině*. Praha, 2014, s. 198–199

*Poslání a směry dalšího rozvoje socialistické architektury a urbanismu v ČSR: usnesení vlády ČSR čís. 333/1982.* 2., komentované vyd. Praha: Výzkumný ústav výstavby a architektury, 1988.

Ohlédnutí za III. Sjezdem Svazu českých výtvarných umělců, Rudé právo, 12. 6. 1987, s. 5

Jiřina Loudová, Výtvarné dílo v architektuře, *Architektura ČSR*. Praha, 1978, 5, s. 198–200.

Jiří Lasovský a Martin Sladký, Integrace výtvarného díla s architekturou, *Architektura ČSR XLIV*, 1984, 8, s. 354
Jiří Kohout – Jiří Vančura. *Praha 19. a 20. století: technické proměny*. 1. vyd. Praha 1986.

Milena Slavická – Marcela Pánková (eds.) Zakázané umění I. a II., *Výtvarné umění* 1995, č. 3–4 a 1996, č. 1–*2*

Jiří Zemánek, Projekt centra služeb pro ozelenění duše, *Ateliér: čtrnáctideník současného výtvarného umění = fortnightly journal of contemporary art*. Praha: SČVU, 1998, XI, č. 13, s. 2.

Milan Sekanina, Úvaha pátá (Hospodářský vývoj v Československu v letech 1971–1975, v období páté pětiletky). in: *Národohospodářský obzor = National economic horizons*. Brno, 2006, s. 79–90.

Jana Ratajová – Tomáš Rataj, Výstavba v Praze v období 1945–2000, In: Václav Ledvinka, ed. a kol. *Osm století pražské samosprávy: výstava o vývoji pražské městské správy od 13. století do roku 2000*, Glam-Gallasův palác 4. května – 6. července 2000: průvodce výstavou. Praha: Scriptorium, 2000. S. 107–110.

Marie Klimešová, *Alternativa, underground, umění a společnost*, in Tomáš Bittrich – Josef Alan. *Alternativní kultura: příběh české společnosti 1945–1989.* Praha, 2001

Markéta Mráčková – Barbora Šimonová – Viktor Vejvoda (eds.), *Legenda o sídlišti*, Praha 2014, s. 92–102, zvl. 97.

Rosalind Krauss, Sochařství v rozšířeném poli, překlad Jan Sládek/ Stuart Roberts, in:
Karel Císař (ed.), *Sochy v ulicích. Stav věcí.* Brno 2011, 130–143

Radoslava Schmelzová –Dagmar Šubrtová–Radek Mikláš, *Současná umělecká díla v krajině*. Praha, 2014, s. 198–199

Online zdroje:

*Sbírka zákonů a mezinárodních smluv*, online https://www.psp.cz/sqw/sbirka.sqw

SPOJENÍ SE SVĚTEM
ÚSTŘEDNÍ TELEKOMUNIKAČNÍ BUDOVA

Od počátku 20. století se staly prioritní hodnotou informace a rychlé spojení se světem začalo být nezbytností. První telefonní hovor v Čechách se uskutečnil roku 1881, a do roku 1890 byla Praha napojena na mezinárodní linku Vídeň-Berlín. Po privátních průkopnících přebral správu a budování komunikační infrastruktury stát, a zřídil pro tento účel c. a k. Poštovní úřad. Roku 1918, kdy jeho monopol převzalo československé Ministerstvo pošt a telegrafů, měla Praha už přes 8000 telefonních přípojek. Telefon pomalu přestával být luxusem, a vstoupil do běžného života, podobně jako do tváře města. Vedení telegrafních drátů se stalo příznakem pokroku a světovosti a mezi věžemi pražských chrámů vyrostla nová dominanta – robustní anténní věžice meziměstské a mezinárodní telegrafní a telefonní ústředny na vrchu Žižkova.[215]

Mezinárodní telefonní ústředna ve Fibichově ulici byla postavena podle projektu slavného architekta prof. Bohumíra Kozáka v letech 1922–1926. Mohutná budova zabrala průčelí celého bloku; doširoka hlásila příchod nové doby; uvnitř byla vybavena nejmodernější technologií značky Siemens, na povrchu precizním architektonickým zpracováním a čitelným ikonografickým detailem, který podtrhoval význam a poslání stavby: technologicky opodstatněné nárožní věže, coby symboly nového náboženství, na sebe vzaly podobu elektrických cívek, fasádu pročlenilo obloučkování národního slohu a na porticích stanuly sochy sochaře Ladislava Kofránka s atributy poštovnictví a dálkové komunikace. Nadstylovou monumentalitu pak utvrdila přísná symetrie.

Technologický palác plnil funkci hlavní pražské telefonní centrály téměř čtyřicet let. Na počátku let šedesátých bylo ovšem zjevné, že se kapacita objemné budovy naplnila, a že bude potřeba udělat další krok.

Tím krokem se stala stavba nové ústřední telekomunikační budovy, vybavené moderní technologií, tentokrát domácí provenience značky Tesla, o které se hovořilo už od počátku 60. let. Zprvu pro ni bylo předurčeno místo pod Československým rozhlasem na Vinohradské třídě, vzápětí se ale ukázalo, že pro nezbytně rozsáhlý stavební program bude nutné najít více prostoru.[216]

Vhodnou parcelu poskytlo území kousek od Olšanských hřbitovů a nákladového nádraží Žižkov, které poskytovalo ještě dostatek volných ploch pro možné budoucí zastavění. Stavba ÚTB, jak se jí záhy začalo říkat, se stala bodem obratu v dějinách Žižkova a zásadním způsobem změnila jeho obraz. Přinesla doplnění městské struktury kolem Olšanské „avenue“, rozvržené ve 30. letech v souvislosti se stavbou nákladového nádraží, ale nepřímo také zažehla neslavnou žižkovskou asanaci v osmdesátých letech, která naštěstí nikdy nedospěla do finále.[217]

## Nová ústředna

Soutěž na projekt nejpokročilejší technologické budovy v Československu byl zadán až roku 1965 – pro velkou náročnost nešlo o soutěž otevřenou – třem odborným projektovým ústavům Spojprojektu

[215] Jan Králík, *Od telegrafu k internetu*, Praha 2000, s. 54 a dále.
[216] Tamtéž, s. 120 ad.
[217] Jiří Horský, *Žižkov (za)chráněný*, Praha 2012.

z Prahy, Brna a Bratislavy a třem dalším ateliérům bez specializace, Krajskému projektovému ústavu Praha, Pražskému projekčnímu ústavu a Hutnímu projektu Praha.

Snad trochu překvapivě vyhrál projekt týmu KPÚ Praha, vedený architektem Josefem Hrubým. V Bruselu ostřílení matadoři Cubr-Hrubý-Pokorný se nejlépe ze všech zúčastněných týmů dokázali popasovat s nesmírně rozsáhlou náplní stavby. V duchu praktického neofunkcionalizmu, s velkým citem pro provozní záležitosti, rozdělili všechny funkce do tří samostatných, vzájemně propojených objemů. Jediné, v čem jejich řešení nevyhovělo, byla podstatná věž vysílače, kterou pojali jen jako lehkou a elegantní anténní soustavu (snad se vzpomínko**u** na Krejcarův výstavní pavilon). Ta ovšem nebyla z technického hlediska dostačující. Specializované architektonické týmy naopak řešily projekt jako výškové budovy, které zase neodpovídaly potřebám další náplně – administrativy a reprezentace, a nadto nebyly vhodné s ohledem na strukturu a panorama města. Další kolo soutěže nakonec přineslo rozřešení, že stavbu realizuje sloučený tým KPÚ a Spojprojektu Praha, v původním objemovém rozvržení horizontálních budov, doplněné o přímou vertikálu pevnostně masivní vysílací věže.[218]

Jak bylo zmíněno již výše, stavba ÚTB na Žižkově znamenala větší stavební podnik, než jen zástavbu pro ni určené parcely. Ještě dříve, než byl položen základní kámen budovy, musela být v místě vystavěna rozsáhlá infrastruktura: kromě napojení inženýrských sítí (včetně např. teplovodu z Malešické teplárny pro celou Olšanskou ulici) bylo třeba vybudovat například i železniční vlečku pro dopravu stavebního materiálu, který byl uskladněn u malešické Letecké opravny a dále třeba také víceúčelovou budovu na Olšanské, kam měla být dočasně umístěna kancelář Správy stavby ÚTB, ale třeba také zubařské ordinace (a mimo to i školku a jesle). Ještě zásadnější bylo propojit budoucí centrálu se starou ústřednou ve Fibichově ulici, které bylo nakonec realizováno průrazem tunelu pod starou zástavbou, o čemž ještě bude řeč. Na základní kámen se tak dostalo až v roce 1972, ale trvalo dalších osm let, než byla stavba dokončena.[219]

## Realizace

Od soutěžního zadání a v průběhu přípravných prací postupně narůstaly požadavky na náplň budoucí budovy, a v tuto chvíli se teprve ukázalo, jak šťastně zvoleno bylo hmotové rozvržení i jeho situace na vybrané parcele. Budova probíhala rovnoběžně s Olšanskou ulicí, přičemž čelní objekt kanceláří směřoval k městu, zatímco technologická část dospěla téměř až po křižovatku s Želivského ulicí pod Nákladovým nádražím.

Reprezentativní administrativní budovu pojali architekti jako plochou desku, s širokým průčelím hledícím k západu – k městu a Pražskému hradu. Na jižní straně z této desky vytkli dvoupodlažní křídlo neobvyklého trojúhelného půdorysu, určeného přepsáním vnitřní dispozice a funkce prostoru – přednáškovým a promítacím sálem v horním patře a jídelnou (restaurací) v parteru. I v exteriéru byl tento neobvyklý tvar velmi promyšleně zakomponován – odstínil svými zády nedaleké Olšanské hřbitovy a vytvořil závěr piazetty, rozevírající se do Olšanské třídy. Slavnostnost nástupního plata podtrhla komplementárně trojúhelná vodní plocha a kompozici dotvořily další výtvarné prvky.

[218] Miloslav Cajthaml, Omezená, neanonymní meziústavní soutěž na ústřední telekomunikační budovu v Praze 3, *Architektura ČSR* XXIV, 1965, č. 3, s. 147–153.
[219] *Veterán UTB Praha*, 2012, online, dostupné na: veteranutb.webnode.cz [čerpáno květen 2021]

Samotná desková budova dosáhla osmi podlaží, čelní fasáda byla prosklena (pro dostatečné osvětlení kanceláří) a boky obloženy přírodním travertinem pro reprezentativní ráz. Stejný záměr – reprezentativnost – sledovaly i kordonové římsy, probíhající fasádou v úrovni druhého a třetího podlaží, kde druhá z nich plynule přecházela v římsu korunní sníženého křídla. Na opačné straně pak završovala vysoký řád pilířů, vyznačující vstupní partii, asymetricky umístěnou v ploše fasády. Tím vzniknul dojem samostatného vstupního pavilonu. Samotný portikus byl přetažen útlou a daleko vyčnívající markýzou. Architekti na této části stavby předvedli rafinovanou kompoziční hru na klasické téma a podobnou péči věnovali i dalším dvěma provozním objektům.

V časovém odstupu od návrhu k realizaci postupně narůstaly požadavky na kapacitu technologické části objektu. Kompozice se sice nezměnila, zato narostl objem. Podél Olšanské ulice bylo protaženo další (v ose k první budově nasazené) ploché křídlo se zaměstnaneckým zázemím a podzemními garážemi, které připojilo rozlehlý kvádr technologického objektu. Právě ( a jen) zde došlo k největšímu navýšení objemu. Architekti jej původně navrhli s velikým vzdušným atriem se zelení; nakonec byl však blok prostavěn úplně, ale alespoň díky tomu nedošlo k dalšímu nárůstu vnějšího objemu. I tak byl obestavěn prostor více než 370 tisíc metrů krychlových s užitnou plochou přes 70 tisíc metrů čtverečných.

Obě užitkové budovy dostaly opláštění v kombinaci skla a hliníkových profilů v různém poměru, dle požadavku na vnitřní oslunění. Panely vyvinula speciálně pro tuto stavbu firma Zukov Praha. (Stabilní vnitřní prostředí technologické budovy zajistilo větší využití hliníkových panelů, v jeho svislém rastrování je však patrně hlubší výtvarný záměr a možná není náhodná ani jeho vizuální podobnost s relé, která zaplňují sály budovy).

Korunou celého komplexu se stala (celkem) 80 metrů vysoká robustní věž s neobvykle formovanou hlavicí v nárysu ve tvaru hexagonu, která nasedla na blok technologického zařízení.[220]

## Dokončení a signály z vesmíru

Dokončená budova byla slavnostně otevřena 3. ledna 1980 předsedou vlády Lubomírem Štrougalem. O tom, jak významným podnikem své doby tato stavba byla, svědčí i obsáhlý rejstřík umělecké výzdoby, která měla humanizovat technicistní prostředí pro pracující lid. Kromě četných drobnějších děl a výtvarných detailů dekorativního rázu v interiéru, dotvořily reprezentativní entrée dvě skutečně monumentální díla, která přesně vyjadřovala ambice i poslání Telekomunikační budovy.[221]

Od roku 1965 začalo platit Usnesení vlády č. 355 o řešení otázek uplatnění výtvarného umění v investiční výstavbě, podle kterého byl podíl z každé stavební investice určen pro výtvarné dořešení realizace. Umělecká díla, která z toho vzešla, bývají z dnešního pohledu často odsuzována jako vynucená, umělecky nekvalitní, poplatná ideologii a době svého vzniku. Dlužno říci, že mnohdy takové skutečně byla. Po zkušenosti bezozdobného funkcionalismu a druhé světové války (aniž bychom tyto dvě věci chtěli dávat do souvislostí) byla nicméně úloha výtvarného umění v architektuře zesílena po celé Evropě a i v západních zemích mnohde platila podobná nařízení. Syntézu umění s architekturou, jíž bylo u nás dosaženo v 60. a 70. letech 20. století, přesto považují Oldřich Ševčík a Ondřej Beneš za jedinečnou.

[220] Josef Hrubý, Vladimír Oulík, Josef Pechar, Mezinárodní a meziměstská telefonní a telegrafní ústředna v Praze na Žižkově, *Architektura ČSSR* XL, 1981, č. 4, s. 176–180.
[221] Vlastimil Vinter, Mezinárodní a meziměstská telefonní a telegrafní ústředna v Praze, *Umění a řemesla* XXV, 1981, č. 5, s. 18–21.

Jestliže ikonografií telefonní ústředny z 20. let bylo překonávání kontinentů, po padesáti letech vývoje došlo na dobývání vesmíru. Návěštím ústředny se tak stala pozoruhodná ocelová plastika „Návrat z kosmu“ sochaře Rudolfa Svobody, osazená na vstupní plato budovy. Foyer pak ozdobila rozměrná skleněná mozaika Saura Ballardiniho, inspirovaná plaketou se zprávou o planetě Zemi americké sondy Pioneer 10 z roku 1972. Obě tato „titulní“ díla byla pojednána na pomezí abstrakce a rozhodně je lze řadit ke kvalitní produkci, ať výtvarným pojetím, či materiálovým zpracováním. Jistě svědčí mnohé o době svého vzniku, ale o jejich ideologické poplatnosti lze diskutovat. Ačkoliv oba autoři patřili mezi „prominenty“, jejich dílo je v tomto případě nutné posuzovat spíš jako vyjádření globální a všelidské touhy doby, nežli v paradigmatu koloniálního kosmického boje studené války. Uvědomíme-li si dále, že ÚTB byla československým strategickým uzlem tzv. Kabelu RVHP, vystoupí námět mozaiky foyeru buď jako husarský kousek anebo úsměvný paradox, o jaké konec konců tato doba neměla nouzi.

## Ještě ke kabelu

V počátcích telefonie měla každá telefonní přípojka vlastní linku, což ovšem záhy začalo být neúnosné, a dospělo se ke kabelizaci – sdružování linek do jediného vedení a jejich následnému zahlubování pod zem. Pro Prahu byl úplný kabelizační plán vytvořen ve 20. letech (ačkoliv se s ní započalo už před začátkem dvacátého století). Když se stavěla ÚTB, bylo nutné ji propojit vedením s telefonní ústřednou ve Fibichově ulici. Nakonec bylo rozhodnuto, že bude vybudován síťový kolektor. Kolektory sítí byly v Praze v 70. letech novinkou a stavěly se nejprve v satelitních sídlištích (první byl zprovozněn roku 1971 kolektor na sídlišti Ďáblice.) V tu dobu také právě probíhala výstavba metra, a tak v Praze působilo množství odborníků s ražební technikou. Vyřešení úkolu raženým tunelem bylo tedy nasnadě. Nešťastnou shodou okolností, však došlo při ražbě v silně hydratovaných břidlicích libeňského masivu k poklesu spodní vody a vinou narušeného podloží se začaly hroutit i domy, na něm postavené. To bylo v oblasti dnešního Olšanského náměstí, roku 1971. Idea asanace Žižkova byla už nějakou dobu na světě, jen panovaly jisté rozpaky před zahájením plošné demolice, kterou asanace de facto představovala. Porušená statika domů však všechen ostych rozpustila, a bourání mohlo začít. Roku 1973 bylo podepsáno usnesení Rady národního výboru, které demolice fakticky zahájilo. Projekt na novou - panelovou – výstavbu byl zadán paradoxně SÚRPMU, Ústavu pro rekonstrukci památkových měst a objektů, do roku 1980 měla být dokončena první etapa asanace – na území rozloze 120 hektarů starého Žižkova mělo být postaveno 416 bytů. K druhé etapě naštěstí již nedošlo. Nesouhlas žižkovských obyvatel, který tato akce vzbudila, se stal jedním z prvních projevů občanské vůle v totalitním Československu, a tedy i prvním vykročením Sametové revoluci, která mj. definitivně ukončila i žižkovskou asanaci. Kabelový kolektor byl přes obrovské potíže dokončen, s dvojnásobnými náklady oproti původnímu plánu. Dodnes z něj musí být odčerpáváno značné množství vody z masivních průsaků. Tunel z betonových skruží o průměru 2,8m je dlouhý 1,6 km a byl vyražen pouhých patnáct metrů pod povrchem.

## Další vývoj

Po Sametové revoluci byl stoletý monopol státu ve spojích privatizován. Po liberalizaci trhu k roku 2001, a příchodu konkurenčních operátorů, pocítil zřejmě vlastník ÚTB – firma Český Telecom (která tímto přišla o státem garantovaný monopol) - potřebu renovovat vzhled svého sídla a zvýšit tak svůj rating v konkurenčním prostředí. Přistoupil tedy k rekonstrukci budovy, která spočívala zejména ve výměně opláštění a rekonstrukci interiérů. Možná je tato domněnka mylná, ale způsob, jakým byla rekonstrukce provedena, působí z vnějšího pohledu jako přímý tah na branku. Výměna totiž proběhla

pouze na části objektů – reprezentativní administrativní budova dostala skleněnou fasádu ve firemních barvách – bílo-modré (Sipral), zaměstnanecká část pak velkoplošný keramický obklad v kombinaci tmavošedá-bílá (Styl 2000), vytvářející nový křížový rastr (snad inspirace sousedními Olšanskými hřbitovy?). Zbytek pláště pak zůstal beze změny. Pokud byla cílem akce proměna výrazu budovy, pak se výsledek podařil. Škoda jen, že jednotlivé části stavby ztratily vizuální sounáležitost a navázaly tak na kontext roztříštěné struktury zástavby v této lokalitě. Ve snaze o minimalistickou eleganci (?) přišla fasáda kancelářského objektu i o rafinovaně symbolickou hru monumentálního členění.

## Dokončení

Náklady na samotnou stavbu přesáhly 600 milionů korun, a její stavba trvala déle než osm let. Její pozoruhodná věž se na krátkou dobu stala určujícím prvkem východního panoramatu Prahy, svojí siluetou výraznější než vzdálenější mrakodrap Strojimportu z roku 1971. Už v roce 1985 byl ale položen základní kámen k ještě kontroverznější stavbě, televiznímu vysílači, který se po svém dokončení stal hromosvodem, „ničícím“ pražský horizont. Přesto zůstala ve své váhové kategorii ÚTB značně dominantním prvkem. Již záhy po jejím dokončení, v roce 1981 profesor Josef Pechar trefně upozornil na úskalí, která takovéto stavby přinášejí. „ Je další novou stavbou, která svým měřítkem a hmotovým řešením vyvolává otázku úměrnosti k bezprostřednímu okolí, ale zejména k dotváření prostoru a siluety města.“ Dále hovoří o funkcionalistických stavbách meziválečného období a konstatuje, že se staly již zažitou součástí pražského panoramatu. „ Jejich důsledkem je však také to, že zakládají nové **měřítkové vztahy i ve svém bezprostředním okolí**“ a upozorňuje, že je třeba dbát na dořešení souvislostí, aniž by se dále prohlubovala odlišnost nových architektonických struktur a prvků v charakteru a prostředí města.“[222]

Dnes se nám jeho slova obloukem vracejí. Mohutná budova ÚTB vstoupila kdysi do téměř přírodní krajiny periférie a svojí mohutností se stala nevítaným precedentem. Dnes v její těsné blízkosti – na Olšanské třídě směrem k centru města – vyroste z pětipodlažní podnože pět věží o výšce osmnáct podlaží. Posun měřítka je zde zjevný, a je jen logickým důsledkem postupného vývoje a dalším krokem k celkové proměně identity města.

[222] Josef Hrubý – Vladimír Oulík – Josef Pechar, Mezinárodní a meziměstská telefonní a telegrafní ústředna v Praze na Žižkově, Architektura ČSR XL, 1981, s. 180.

Zdroje:

Miloslav Cajthaml, Omezená, neanonymní, meziústavní soutěž na ústřední telekomunikační budovu v Praze 3, *Architektura ČSR XXIV*, 1965, s. 147–153.

Oceněné projekty a realizace, *Československý architekt*, 1970, č. 13, s. 6.

Otakar Nový*, KPÚ 25. Architektonická bilance 48-73*, Praha 1973, nestr.

Otakar Nový – Radomíra Valterová, Soudobá architektura ČSSR, Panorama, 1980, s. 177.

Josef Hrubý – Vladimír Oulík – Josef Pechar, Mezinárodní a meziměstská telefonní a telegrafní ústředna v Praze na Žižkově, Architektura ČSR XL, 1981, s. 176–180.

Vlastimil Vinter, Mezinárodní a meziměstská telefonní a telegrafní ústředna v Praze, *Výtvarná kultura* XXV, 1981, č. 5, s. 18–21.

Otakar Nový, *KPÚ 35. Architektonická tvorba*, Praha 1983, nestr.

Pavel Marek, *Kovové konstrukce pozemních staveb: Vysokošk. učebnice pro stavební fak*. Praha, 1985, s. 361–362.

Josef Hrubý, Josef Pechar, *Josef Hrubý. Život s architekturou*, Praha 1986, nestr.

Rostislav Švácha: Architektura 1958-1970 In: Rostislav Švácha (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1 1958/2000*, Praha 2007, s. 44.

Oldřich Ševčík, Ondřej Beneš, *Architektura 60. let. „Zlatá šedesátá léta" v české architektuře 20. století.* Praha 2009, s. 367.

Jiří Horský, *Žižkov (za)chráněný*, Praha 2012.

Petr Volf, *František Cubr. Architekt stylu*, Praha 2014.

Petr Vorlík, *Český mrakodrap*, Praha 2015, s. 148–151.

Tereza Poláčková, *Urbanistický vývoj žižkovské čtvrti ve druhé polovině 20. století*, bakalářská práce, FF UK Praha, 2015.

SIGNÁLY Z VESMÍRU

Veronika Vicherková, Magdalena Kracík Štorkánová, Martin Hemelík

Výtvarný umělec a pedagog[223] Sauro Ballardini (1925 - 2010) se rozloučil s českými zeměmi před návratem do rodné Itálie v roce 1980 svým vrcholným mozaikovým dílem *Člověk, dobývající nové horizonty vesmíru,* skoro třicetimetrová mozaika ze štípaných smaltů, situovaná ve vstupní hale Ústřední telekomunikační budovy (ÚTB) v Praze 3 na Žižkově. Tato budova byla postavena v letech 1969 - 1979 podle projektu týmu architektů J. Hrubého, Z. Pokorného, V. Oulíka, F. Cubra a F. Štráchala ve stylu pozdního funkcionalismu. Účelem budovy bylo především zajistit telekomunikační infrastrukturu pro ČSSR. Mozaika byla součástí ikonografického programu budovy, vztahujícímu se k tématu dálkové komunikace a spojení světa s vesmírem.

Pokud jde o zmapování chronologie vzniku díla, návrh byl Ballardinim podán do soutěže Českého fondu výtvarných umění (ČFVU) v roce 1976, kdy také 25. října proběhla jeho obhajoba před uměleckou komisí z hlediska ideového obsahu díla.[224] Po průtazích byla uzavřena v únoru 1978 smlouva o vytvoření díla a jeho užití mezi Dílem - ČFVU a MMTTÚ Praha (Mezinárodní telefonní a telegrafní ústředna) s pověřením o provedení díla Saurem Ballardinim a dalšími třemi architekty.[225] Jejich podíl na mozaice jistě nebyl zcela zásadní (jsou zde uvedeni především jako autoři budovy), jak také vyplývá z jejich podílu na finanční odměně za mozaiku.[226] Smlouva stanovuje konečný termín pro dodání hotového díla na poslední den roku 1979. Mozaika se tedy začala realizovat na jaře roku 1978 v ateliérech pražské Akademie výtvarných umění (v níž Ballardini působil jako pedagog) v dnešní ulici Jana Zajíce v Praze. Od modeleta, které schvalovala umělecká komise, přes karton 1:1, až po samotné vysazovaní tesser metodou alla prima do cementového lepidla na betonové desky v kovovém armovaném rámu, vytvořené v dílnách Ústředí uměleckých řemesel Praha (ÚUŘ).

[223] Sauro Ballardini působil na Akademii výtvarných umění v Praze jako asistent a později i samostatný docent a usiloval zde o ustavení speciálního ateliéru mozaiky, resp. Výtvarných technik v architektuře. Věnoval se např. I možnostem výtvarného zpracování Betonu.

[224] Původní zpráva k návrhu mozaiky pro Ústřední telekomunikační budovu v Praze. *Archiv rodiny Ballardini.*

[225] Smlouva o vytvoření díla a jeho užití mezi Dílem-ČFVU a MMTTÚ Praha ze dne 15.2 1978. *Archiv rodiny Ballardini.*

[226] Tamtéž.

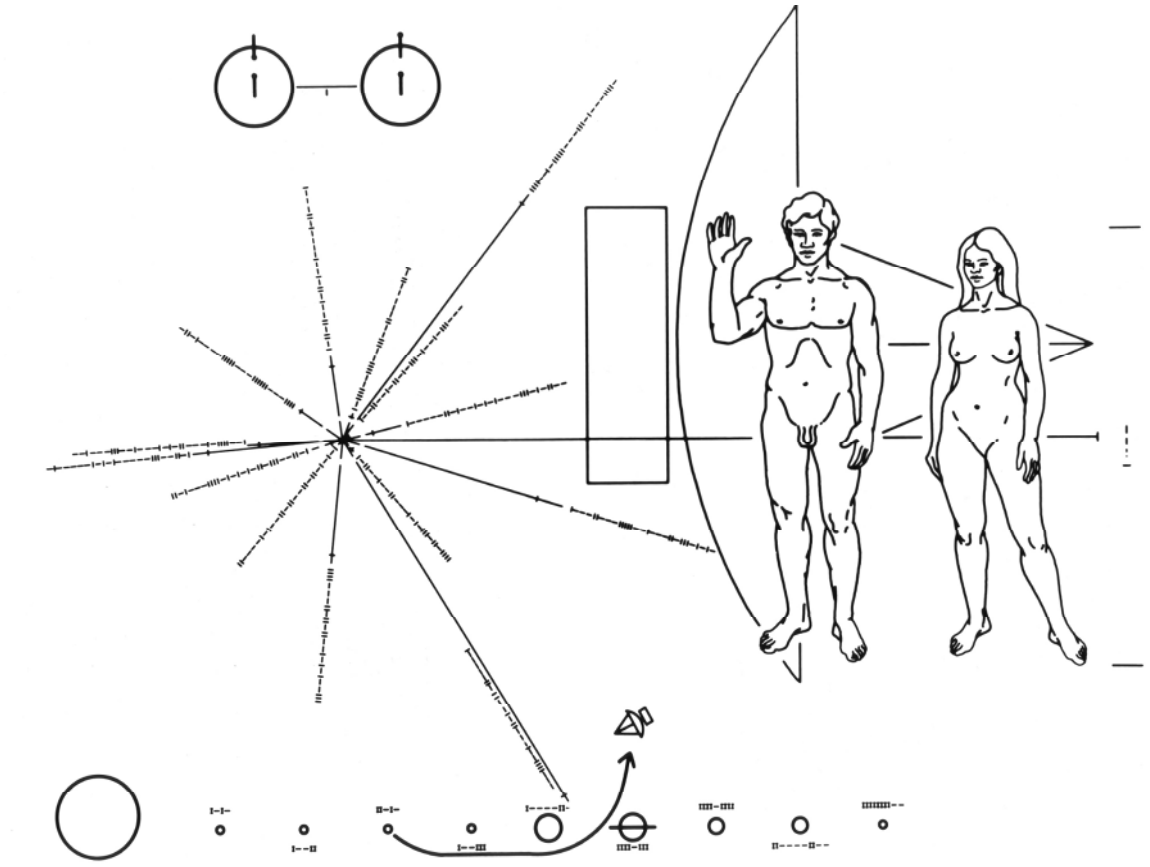
*Sauro Ballardini před kartonem připravovaným k mozaice Člověk, dobývající nové horizonty vesmíru. Fotografie z druhé poloviny 70. let 20. století. Zdroj: archiv rodiny Ballardini.*

Za realizací díla stojí samotný umělec a jeho syn Andrea, významný podíl však nutno připsat také zmíněnému ÚUŘ, neboť v říjnu 1979 byla uzavřena dohoda mezi Dílem-ČFVU a ÚUŘ Praha o propůjčení mozaikové laboratoře od tohoto měsíce až do dubna 1980.[227] Logicky z toho vyplývá, že se jednalo o pragmatický krok z důvodu nedostatku materiálu a nedostání termínu dokončení. Materiálem byly barevné sklosmalty, v podobě “desek" dodané z dílen ÚUŘ, výjimku tvoří zlaté tessery, které se na českém území nevyráběly. Tento materiál pořídil Ballardini v Itálii od fimy Doná. Štípání tesser bylo prováděno ručně, klasickou technikou pomocí kladívka a utínky. Působivost mozaiky kromě celkové kompozice vytváří i skladba tesser v proměnlivém sklonu, blízká stylu ravennských mistrů. Celková plocha mozaiky (4 x 9 m) byla rozdělena do 21 panelů, které byly po osazení na místo určení neviditelně propojeny doplněním skladby chybějících tesser. Montáž zajistila mozaikářská dílna UUŘ (pan Pacovský).

Mozaika je největším samostatným dílem Saura Ballardiniho v českých zemích. Kromě výtvarného provedení stojí za pozornost i samotný námět mozaiky: Ballardini totiž zvolil za předlohu motiv ze zlaté plakety, která od roku 1972 dodnes pluje vesmírem na boku americké sondy Pioneer 10 jako poselství lidstva dalším civilizacím. Autorova umělecká invence zde spojuje historickou událost s momentem přesahujícím lidskou konečnost. Původní plaketa byla vědeckým pokusem o vytvoření univerzálně pochopitelné zprávy o

[227] *NA Praha*, fond ČFVU – Dílo, Praha.

podobě našeho světa: zachycuje dvě nahé lidské postavy - muže a ženu, a dále symboly Sluneční soustavy, naší planety ajejího místa ve vesmíru, dalších důležitých prvků. Autorem obsahu zprávy a návrhu jejího symbolického jazyka je americký vědec Carl Edward Sagan (1934-1996), výtvarného zpracování se pak ujala jeho druhá manželka, profesí filmová výtvarnice, Linda Salzmannová Saganová (1968-1981).[228]



*Grafické znázornění plakety. Zdroj: www.wikipedia.org.*

Mozaika z plakety převzala většinu motivů i celkovou kompozici. V pravé části se nachází obě lidské postavy, pojaté coby mladá dvojice. V mozaice tvoří kontury postav linka složená z desítek zlacených tesser, podobně jako znázornění Sluneční soustavy s výchozím bodem letu sondy, symboly vodíku a dalších klíčových informací o podobě našeho světa. Oproti předloze z plakety v mozaice do kompozice vstupují v levé části dvě otevřené dlaně - jako gesto vítání, darování i kreativity. Dle autorova syna Andrey je to umělcova reminiscence na podobná zobrazení, která se objevují v křesťanské symbolice ravennských mozaik.229 Autor sám hovoří při obhajobě svého díla před uměleckou komisí v roce 1976 o *"otevřených*

[228] https://www.kosmonautix.cz/2014/09/poselstvi-vzdalenym-civilizacim/ (vyhledáno 22.3.2019).

229 Ballardini, Andrea; Ballardini, Laura: Dílo italského mozaikáře Saura Ballardini v Praze*, Zprávy památkové péče,* 2017, číslo 3, s. 314 - 320.

*lidských rukou symbolizujících skutečnost, že kolébkou technického pokroku je lidský um a usilovná lidská činnost."230*

*Mozaika ve vstupní hale ÚTB Praha. Nedatovaná fotografie. Zdroj: archiv rodiny Ballardini.*

Budova

Stavba Ústřední telekomunikační budovy na Žižkově, realizovaná v letech 1972-1979, byla ve své době naprosto jedinečným počinem, a to nejen svým rozsahem, ale i technologickou náročností. V čase kosmických letů se stalo spolehlivé spojení se světem strategickou nutností, čemuž odpovídala i žižkovská novostavba. Ta předurčila vývoj dosud nezastavěné lokality mezi Olšanskými hřbitovy, Nákladovým nádražím a Olšanským náměstím. Její neobvykle tvarovaná radio-releová věž se stala charakteristickým orientačním bodem Žižkova i těžištěm východního panoramatu města.

Podoba největší technologické stavby v tehdejším Československu vzešla z architektonické soutěže, kde nejlépe uspěla trojice architektů František Cubr, Josef Hrubý, Zdeněk Pokorný, finální návrh je pak výsledkem spolupráce s architekty Spojprojektu, Vladimírem Oulíkem a Františkem Štráchalem, kteří ovlivnili hlavně technické parametry budovy.

*230* Původní zpráva k návrhu mozaiky pro Ústřední telekomunikační budovu v Praze. *Archiv rodiny Ballardini.*

Proslavení tvůrci bruselského pavilonu Expo58, coby zkušení funkcionalisté, rozdělili obrovský objem stavby do tří propojených celků, odlišených funkcí i výrazem. Poblíž Nákladového nádraží umístili hmotu technologického bloku, blíže městu předsunuli blok administrativy a obojí propojili úzkým krčkem, z něhož vyrůstá radiová věž. Reprezentativní administrativní budovu pojali architekti jako plochou desku, s širokým průčelím hledícím k západu – k městu a Pražskému hradu. Hlavní vstup posunuli blíže k Olšanské ulici a na jižní straně vytkli z hlavní hmoty dvoupodlažní křídlo neobvyklého trojúhelného půdorysu s jídelnou a promítacím sálem. Tato hmota odstínila sousedící Olšanské hřbitovy a spolu s otevřeným bazénkem vytvořila závěr piazetty, rozevírající se do Olšanské třídy.

Vnější výraz stavby udávala fasáda z hliníkových a skleněných pasů ve stříbřitých a hnědých tónech, kterou u budovy kanceláří doplnil luxusní přírodní travertin. Ten podtrhnul reprezentativnost kancelářského bloku, které odpovídala i kompozice hlavního průčelí s náznakem vysokého řádu, průběžnými římsami a přetaženou markýzou nad vstupem. O významu, který byl telekomunikační budově přikládán, svědčí také velice bohatá umělecká výbava, která se koncentrovala právě do budovy kanceláří. Promyšleně komponovaný umělecký program směřoval k jedinému tématu a sice telekomunikaci, spojení se světem i s vesmírem. Ústředním dílem vzdušné piazzetty se stala futuristická mobilní plastika sochaře Rudolfa Svobody “Návrat z kosmu”, znázorňující stylizované lidské figury s mohutným satelitem. V interiéru vstupní foyer korunovala výše popsaná skleněná mozaika, kde grafický motiv plakety Sauro Ballardini doplnil kosmickou nádherou abstraktní hry pestrých i tlumených barev skleněných smaltů, které utavila Kateřina Posoldová v pecích mozaikářské dílny Ústředí uměleckých řemesel. Mozaika pro ÚTB patří bezesporu k nejkvalitnějším realizacím svého druhu v tehdejším Československu. Naplno využívá bohaté škály českých mozaikových smaltů, které byly i v 70. letech evropským fenoménem, s tradicí budovanou od 30. let 20. století. Sauro Ballardini pak stejnou měrou rozvinul možnosti mozaikové skladby, v níž poučeně uplatňuje dynamický rukopis s proměnlivou velikostí kamenů - tesser (od několika čtverečních milimetrů po celé centimetry), i jejich nepravidelným sklonem (efekt fasetovitého lomu světla).

Na sklonku 90. let došlo k rekonstrukci administrativní části budovy, která necitlivě a bez pochopení setřela promyšlené klasicizující rysy fasády (travertin byl např. vyměněn za sklokeramický obklad, a mramor v interiéru za běžnou dlažbu). Po změně majitele se podobně nepříznivě dotknul „rebranding“ i uměleckých děl. Plastika v exteriéru byla odstraněna (a po dlouhém období nezvěstnosti byla nalezena v Plzni na odstavné ploše parkoviště), a zmizela i další výtvarná díla – např. torzo Světlonoše od Stanislava Hanzlíka (patrné na historické fotografii z foyeru), keramické plakety Pravoslava Rady, nebo barevná vitraj od Josefa Baucha (obě díla dodnes nezvěstná). Mozaiku ve vstupním foyer překryl nesmyslně sádrokarton s velkoformátovým fotoplakátem norského fjordu. Absurdita této devalvující rekonstrukce vystupuje zřetelně najevo dnes, kdy je celá budova pravděpodobně odsouzena k zániku, aniž by byla brána v úvahu nesmírná investice prostředků i lidského umu která byla potřebná k její realizaci.

## Záchrana mozaiky

O možnostech záchrany pozoruhodného díla, které inicioval v rámci projektu Vetřelci a volavky Pavel Karous, se jednalo déle než pět let. V roce 2015 se podařilo sondou pod sádrokarton ověřit, že mozaika zůstala zachována na původním místě.

*Mozaika, resp. její sádrokartonový překryv. Stav v roce 2015.*

*Foto: Magdalena Kracík Štorkánová.*

Další posun přinesla teprve změna vlastníka nemovitosti a jeho rozhodnutí o demolici budovy. V březnu 2019 se po dlouhém administrativně-právním jednání podařilo dohodnout podmínky realizace, a záchrana mozaiky – tj. její transfer - mohla začít. Teprve odstranění sádrokartonových desek mohlo odhalit skutečný stav mozaiky, například její drobná poškození instalací konstrukce sádrokartonové příčky, nebo záměrným vylamováním skleněných smaltů (jako suvenýrů). Následovalo čištění povrchu mozaiky, drobné restaurování, a především ošetření směřující ke transferu celého díla. Dne 30. března byla mozaika kompletně sejmuta v jednotlivých dílech tak, jak byla původně instalována. Následně byla mozaika převezena do restaurátorských ateliéru Art a craft mozaika, kde nastala cesta k další rehabilitaci. Náročná akce trvala více než dva roky. Vybrané panely byly dokončeny přednostně, aby mohly v květnu 2019 reprezentovat československé umění 2. poloviny 20. století na výstavě v Parmě. Záměr učinit z restaurovaného díla ústřední bod expozice plánovaného nového muzea se zaměřením právě na československé umění tohoto období ze soukromé sbírky ovšem dosud čeká na realizaci. A mozaika složená v dílech v zákoutí skladiště znovu vzbuzuje otázku, čeho si vážíme, a jak nakládáme s hodnotami, které nás obklopují.[231]

*Člověk, dobývající nové horizonty vesmíru. Zdroj: archiv spolku Art a craft mozaika z.s. Fotografie: Ivan Bárta, 2019*

[231] Více o osobnosti Saura Ballardiniho i podrobně o procesu rehabilitace výtvarného díla pojednává článek týchž autorů, připravený k publikaci ve sborníku Staletá Praha v roce 2021.

foto: archiv Petra Svobody

KULTURÁKY

Siegfried Giedion ve svých textech o monumentalitě se opakovaně vrací k tématu společenského centra nebo kulturního okrsku, které má prostřednictvím umělecké syntézy konstituovat novou humanizovanou společnost se silným pocitem komunitní sounáležitosti. Typologie podobných občanských středisek se programově rozvíjela i na půdě socialistického Československa, a vznikla hustá síť komunitních objektů rozličné kvality, určených pro kulturní vyžití a politickou osvětu, které zaujímaly výsadní postavení i v urbanismu měst a obcí. Těmto společenským budovám byla věnována velká péče a pozornost, a nezřídka patří k nejartikulovanějším svědectvím období svého vzniku (např. proměna typologie od objektu určeného primárně pro masovou agitaci po multifunkční zařízení klubového typu). Bohatý dochovaný fundus kulturních domů nám v dnešní době dává příležitost ke komparaci a tříbení naší schopnosti hodnocení kvalit poválečné architektury. Pro historiky je pozoruhodný svým pevným zaklíněním do lokálních společenských struktur (a „malých dějin"), a v neposlední řadě i dnešní stav těchto objektů vypovídá o stavu a kondici konkrétní lokální komunity.[232] Projekt *Kulturáky*[233] přináší průřez touto pozoruhodnou kapitolou historie české architektury.

VESELÍ NAD LUŽNICÍ

Dnešní město Veselí nad Lužnicí vzniklo vlastně teprve v roce 1942, spojením dvou dosud samostatných měst - Mezimostí a Veselí. Bažinatá oblast třeboňské pánve představovala pro osídlení náročné podmínky, přesto je zde doloženo už od 9. století. Obě osady na březích proměnlivých toků Lužnice, Nežárky a Bechyňského potoka, souvisely s tvrzemi na důležité cestě z Budějovic do Tábora. Ve 12. stol. patřila oblast do majetku Vítkovců, a později jejich následníků Rožmberků, kteří byli prvořadým ze šlechtických rodů v Čechách. Právě v jejich době dosahuje vrcholu jedinečná kultura přetváření krajiny systémem regulací vodních toků, která v podobě rozvinuté v 16. století zůstává dodnes obdivovaným a památkově chráněným kulturním fenoménem (Zlatá stoka, Třeboňská rybniční soustava).

Přes těsnou blízkost obou sídel, panovala mezi nimi po celou dobu existence jistá rivalita. Veselí mělo povětšinou navrch. Například roku 1362 bylo povýšeno císařem Karlem IV na komorní město, zatímco Mezimostí práva městysu udělil teprv Petr z Rožmberku roku 1494. Jižní Čechy byly baštou husitského hnutí, a třeboňské rožmberské panství při husitských válkách hodně utrpělo. Pod vládou Rožmberků ale zažilo Veselsko i dobu renesance, skutečně spojenou s obnovou a rozkvětem. Tomu ale učinila přítrž rekatolizace a třicetiletá válka, která na obě města (po smrti Petra Voka v držení Švamberků) dopadla vskutku drtivě. Veselí, Mezimostí i okolní vsi zůstaly tehdy téměř vylidněny (ve Veselí z 97 usedlých obyvatel zbylo jen 53, a v Mezimostí z 38 jen 16.[234])

V pobělohorských konfiskacích připadlo Třeboňsko samotnému císaři, který je záhy za věrné služby daroval Janu Adolfovi Schwanzenberkovi, jehož rodu patřilo až do roku 1918.

Poměr mezi Mezimostím a Veselím zvrátil příchod železnice, která se cestou z Vídně na Tábor a Prahu Veselí vyhnula a vedla právě na břeh Nežárky a Mezimostí, podél hlavní silnice. Když se železnice

[232] I v dnešní době se silně ukazuje potřeba komunitních center – novostavby nejsou výjimkou, naopak mnohde došlo k proměně funkce např. na tržnice či obchodní domy…
[233] Připravovaná publikace spolku *a489* vyjde v závěru letošního roku (2022).
[234] KUČA 2011, s. 234.

ještě rozšířila o trasu k Budějovicím a na Jihlavu, stalo se mezimostské nádraží jedním z nejdůležitějších jihočeských uzlů. To přineslo Mezimostí nový impuls a okolo roku 1900 poprvé překonává Veselí v počtu domů i obyvatel. Město dosud svírané (a chráněné) rameny Nežárky jedno z koryt zasypalo a postupně se přikročilo k regulaci obou řek, Nežárky i Lužnice. Mezimostí za první republiky předstihlo Veselí i v průmyslu – mj. zřízením lihovaru, panelárny a zpracováním lnu. Přestože byla obě sídla vpodstatě dlouhou dobu dvojměstím, (teď větší) Mezimostí nad Nežárkou spojení se (starším) Veselím nad Lužnicí vytrvale odmítalo. Teprve okupační direktiva protektorátu města sloučila pod kompromisní společný název Frohenbrück. I když po osvobození Mezimostí „násilnou změnu statusu" opakovaně reklamovalo, nová administrativa pohodlnější stav většího sídla potvrdila, tentokrát však s jednoznačným jménem Veselí nad Lužnicí.

Kulturák – Společenský dům pracujících

Snahy o zřízení kulturního domu se podle městské kroniky objevily už brzy po osvobození, jelikož městu chyběl velký shromažďovací sál, pro nový režim nezbytný. Společenský dům měl do určité míry uvolňovat napětí mezi oběma městy, a stát se neutrální půdou pro společná jednání. Prvořadé kritérium řídilo i výběr staveniště, jemuž se řevnivosti nevyhnuly. Později proto byly vybrány hraniční pozemky na pomezí mezi oběma městy – tedy v klínu mezi toky Lužnice a Nežárky, fakticky na ostrově, bez ohledu na náročnost a komplikace nestabilního terénu.[235] Finanční situace ovšem stavbě nepřála a ani sbírky peněžních darů, ani dvě připravené studie z počátku a konce 50. let kýžený stánek nepřinesly. První studie z roku 1951 vznikla pod hlavičkou státní projekční organizace Stavoprojekt a jejím autorem byl Josef Gočár. Jedná se o širší studii území, která zahrnovala komplex několika budov s různým využitím.

Další posun přinesl *Investiční úkol na stavbu KD ve Veselí nad Lužnicí* z roku 1958, iniciativa Závodního Klubu ROH Blata, zástupce zdejších sdružených podniků. Městský archiv uchovává z této doby dokumentaci z pera architekta Jaroslava Blažka[236] i spisy s politicko-hospodářským zdůvodněním, orientačním vyčíslením investičních nákladů a předpokládanými parametry stavby, jež měly sloužit jako podklad pro státní subvenci. Tehdy se však počítalo s umístěním na pozemcích přiléhajících ke starší budově kina v Mezimostí (z konce 40. let) a se širším projektem, rozloženým do 3 etap; kromě kulturního domu mělo vzniknout také letní kino/amfiteátr, restaurace s kavárnou, a v neposlední řadě i bytové jednotky. [237] Ani tentokrát však projekt neopadl, a trvalo to dalších víc než deset let.

ÚVODNÍ A REALIZAČNÍ PROJEKT

Všeobecný vzestup investiční výstavby v Československu v 70. letech našel ve Veselí silného spojence, který se o stavební rozvoj města zasloužil přímo lvím podílem. Stal se jím zaměstnanec veselské Prefy, místopředseda a od roku 1971 předseda národního výboru, zlukovský rodák Jan Lacina.[238] Jeho přispěním se ve Veselí realizovalo mnohé, například úprava silničního průtahu (dnešní E14), přístavba školy, nebo zimní stadion a sportovní hala, mateřské školky i obchody. A na řadu přišel i dlouholetý, stále neuskutečněný záměr na stavbu kulturního domu. Na vydatnou stavební aktivitu Veselí, respektive štědré investice v 70. letech měl vedle Lacinovy agilnosti vliv ještě jeden faktor –

[235] Klub Pracujících, Kronika města Veselí nad Lužnicí, viz dále.

[236] V 50. letech se účastnil soutěží na řešení i dalších kulturních domů, např. posádkového domu

[237] MNV Veselí nad Lužnicí, Závodní výbor ROH Blata Veselí nad Lužnicí, Investiční úkol na stavbu kulturního domu ve Veselí nad Lužnicí, 1958, s. 6.

[238] mah: Devátý čestný občan města, Veselsko 16, 2006, č. 2, s. 1.

osobnost Lubomíra Štrougala. Zdejší, přesněji meziměstský rodák se již v 50. letech dostal do užšího kolegia ÚV KSČ, a postupně dosáhl vysokých politických postů - v 60. letech byl ministrem zemědělství a ministrem vnitra, aby se v roce 1970 stal předsedou vlády, jímž zůstal celých 18 let, kdy abdikoval a nahradil jej Milouš Jakeš. Štrougal se podle všeho cítil patriotem a příspěvek k rozvoji města chápal jako přirozenou povinnost:

*„Do svého rodného města Veselí nad Lužnicí se rád vracím. Prožil jsem tu kus života. V sedmdesátých letech se na mé obrátil tehdejší předseda městského národního výboru Jan Lacina se žádostí o podporu investičního záměru postavit ve Veselí kulturní dům spojený s rozsáhlejším restauračním zařízením. Město něco takového naléhavé potřebovalo. Vedle jednoho kina a několika menších hospod a hotelů ve městě, kde žilo téměř tři a půl tisíce obyvatel, nic pro kulturní a společenský život k dispozici nebylo. Předsedu Lacinu jsem dobře znal. Pracoval tehdejším Mezimostí jako asistent u Stavební firmy Kubovský a spol. Ve stavebnictví se vyznal a bez problémů jsme se na všem dohodli. Na výstavbu kulturního domu byly uvolněny potřebné finanční prostředky a příslušná stavební kapacita. I problémy spojené s usazením základů stavby do bahnitého podloží mezi Nežárkou a Lužnicí se podařilo úspěšně zvládnout. Stálo to sice nějakou korunu navíc, ale „kulturák" se v krátké době uvedl do provozu.*
*Tehdy - a patrně to doznívá i dnes - se vyslovovaly pochybnosti, zda se místo výstavby nového kulturního domu se neměla rekonstruovat známá městská dominanta „Stará radnice". Toto bývalé restaurační a společensky využívané zařízení bylo již tehdy v havarijním stavu. Za třicet let, které od té doby uplynuly, devastace celého objektu silně pokročila a na náměstí vzhlíží jen charakteristická čelní stěna s nefungujícím radničním orlojem. Každý "Veselák" ví, že Starou radnici" je třeba zachránit, vypracovat komplexní projekt a areál vhodně využít. V českém parlamentu či v jiných vrcholných orgánech státu jsou přece lidé, kteří mají blízký vztah k jižním Čechám, k regionu Veselsko i k samotnému Veselí nad Lužnicí, kteří by mohli využít svého vlivu a vhodným lobováním, například při proslulém parlamentním „porcování medvěda", získat potřebné prostředky na tuto pro město, ba i pro jižní Čechy významnou a naléhavou investici.“* [239]

S oživením snahy o stavbu kulturního domu vyvstala znovu otázka po jeho podobě. K realizaci připadl v úvahu aktuální projekt kulturního domu pro jihomoravskou obec Práče, navržený brněnským architektem Janem Dvořákem (1969-1972), který měl ambici stát se objektem typovým. S Veselím totiž Práče spojovala řada shodných ukazatelů, které naznačovaly, že by Dvořákův projekt vyhovoval i tady. Význam kulturního domu pro město, jako prvořadé reprezentativní stavby zjevně způsobil, že město variantu „typového“ objektu zamítlo, a hledalo další možnosti. V městském archivu se tak nachází alternativní návrhy dalších tvůrců, například plzeňského architekta Miroslava Hrubce. Úkol byl ale nakonec svěřen opět jihočeskému, v Praze působícímu autorovi, Jiřímu Albrechtovi.[240]

[239] ŠTROUGAL 2009, . 359

[240] Jiří Albrecht se narodil v Jindřichově Hradci r. 1919, a není zcela vyloučené, že se v 50. letech, za svého působení v ateliéru Jiřího Gočára mohl věnovat i výše zmiňované studii na KD pro Veselí, kterou Gočárův ateliér pod hlavičkou Stavoprojektu zpracoval.

Jiří Albrecht, jeden ze spoluzakladatelů Sdružení projektových ateliérů (1967)[241] z ateliéru 3 PÚ VHMP zpracoval studii stavby i terénních úprav pro dříve určené místo na ostrově.[242] V roce 1974 byly zahájeny práce na staveništi, probíhaly přípravy realizačního projektu. Nestabilní bahnité podloží bylo ztužováno piloty pro pevné založení stavby (síť o 150ks 10m dlouhých ocelových pilot se žb rámovým roštem), avšak v červenci téhož roku architekt Jiří Albrecht náhle zemřel.

Započaté práce ale nesměly ustat, a tak úkol plynule přešel do rukou Albrechtova mladšího spolupracovníka a kolegy Karla Pragera. Prager, s rozhodností sobě vlastní, Albrechtův hmotově zpracovaný projekt dotvořil k jednoznačně osobitému výrazu. Kompaktní obdélná půdorysná stopa byla zachována, stejně jako její vnitřní rozvržení, objem se trochu zvětšil o přidané klubovny ve druhém patře. Oproti původnímu návrhu s nástavbou vyčnívajícího sálu objekt zhutněl do formy lapidárního kvádru. Upraven byl rovněž tvar oken, vstupních dveří a portálů. Příznačná změna se dotkla i podoby samotného pláště budovy, který Prager – vyznavač pokročilého stavebnictví s eliminací mokrých procesů – opařil namísto omítky ušlechtilým keramickým obkladem. Pozoruhodná dekorativnost přírodního materiálu se neotřele snoubí s hliníkovými profily okenních rámů oktogonálního tvaru, které se v téže době staly signifikantním prvkem technických (i technicistních) staveb, převážně telefonních ústředen. Prager okna sdružil vždy po dvou, s vloženým úzkým mezičlánkem[243], a jejich pravidelným rozložením na fasádě do obdélného rastru zdůraznil centralitu a kompaktnost stavby. Překvapivým završením budovy, právě v kombinaci se „strohostí“ jejího průčelím se stala dekorativní „koruna“, ve které možná můžeme tušit ohlas regionalismu, reflexi svérázné zdobnosti jihočeských staveb doby renesance a baroka s atikovými nebo kroucenými štíty. Patrně právě s touto inspirací Prager vztyčil nad korunní římsou atikový nástavec z betonových panelů, přirozeně ze zdejší Prefy, s lící dotvořenou reliéfem stylizovaného lístku, které utvářejí dohromady průběžný vlys. Podobně subtilní hříčku přináší i symetricky rozmístěné vstupy, které na hlavním – severním průčelí, otočeném k hlavní ulici, doplnil markýzou – robustními výčnělky v podobě půlválce, které ve vpadlých čtvercových polích zdobí dvě křehké geometrické keramické plastiky Květiny/amplióny od Zdeny Fibichové.

Na západní straně, otočené směrem ke starému městu, je umístěna restaurace s vinárnou, přístupné samostatným vstupem, a dokonce propojené s městem pěší lávkou přes řeku. Restauraci, na průčelí zvýrazněné trojitým vyloženým arkýřem, slouží i vystavěná terasa, která je součástí terénních úprav v okolí domu. Jižní průčelí je vyhrazeno provozním místnostem a zázemí restaurace a konečně na straně západní najdeme kromě příjezdové komunikace a parkovitě, zásobování a nakládací rampu, těsně sousedící se skladem kulis.

Hrubá keramika z Břasů, kterou si Prager v 70. letech obzvlášť oblíbil, se stala jednotícím prvkem celého domu. Prochází plynule z fasády na podnož budovy, kde obaluje drobné prvky parteru (květníky, lavičky, schodiště) a protéká i do nitra kulturního domu, kde ji doplňují další, v zásadě

[241] Sdružení projektových ateliérů byla na krátkou dobu skupina samostatných „svobodných“ ateliérů výrazných v Praze působících tvůrců jako byli manželé Machoninovi, kolektiv Jana Šrámka nebo Karla Filsaka ad. V Liberci fungoval obdobně známější SIAL. SPA povolené v roce 1966 následně zrušeno r. 1969 a ateliéry byly zahrnuty pod hlavičku PUV HMP – Projektového ústavu výstavby hlavního města Prahy.

[242] Klub Pracujících, Kronika města Veselí nad Lužnicí, staveniště bylo schváleno a zaznačeno v územním plánu.

[243] Logické řešení využití segmentu jako větracího článku se trochu kříží s možností otvírání i zbylých okenních křídel, což je při jejich značné ploše poněkud konstrukčně namáhavé. Prager ale tuto cestu zvolil patrně pro svou zálibu v přímém kontaktu interiéru s okolím, ke které tady vyzývá i lákavé sousedství s řekou a očekávatelná svěžest proudícího vzduchu.

přírodní materiály, hlavně dřevo a textilie. Pověstná vynalézavost a tvrdošíjnost architekta přinesla i tady novátorská řešení, kterými chtěl Prager přispět stavebnímu rozvoji. Rozměrnější prostory se společenskou funkcí jsou relativně náročné z hlediska akustiky. Často proto vyžadují speciální úpravy povrchů, které by vhodně utlumily tříštivou rezonanci společenského halasu. Zvláštní status kulturního domu, právě zde, ve Veselí nad Lužnicí - se stal dobrou příležitostí k experimentu. Ve spolupráci se zdejším lnářským závodem Čemolen, zabývajícím se zpracováním a výrobou pazdeřových desek, vznikl nový dokončovací povrchový materiál, vláknitá „tapeta“, vyráběná vypichováním podobně jako plsť, se zajímavým vzhledem a vynikajícími zvukovými vlastnostmi. Vedle dřevěné dýhy a keramiky se uplatnila takřka na všech stěnách veřejných prostorů kulturního domu, a pod patentní známkou č. 191739 byla zavedena do výroby.

Kulturní dům ve svém rozvržení opakuje osvědčené schéma sálu v nitru dispozice, který po obvodu lemují přidružené prostory. Hned po vstupu bezesporu zaujme důsledná materiálová integrita, a pečlivě volená barevnost, na které si Karel Prager vždy velmi zakládal. Významným rysem, silně ovlivňujícím atmosféru domu je i pohledová otevřenost obvodových prostorů, prostřednictvím okenních otvorů propojující interiér s vnějším světem. To platí nejen o rozměrných oknech kluboven a přísálí, ale i o drobných „střílnách“ schodišťových věží, které nasměrují pohled návštěvníka přes řeku kamsi do dáli.

Kulturák ve Veselí je komplexně uchopeným dílem, kde se vše odehrává v intencích jednotícího designu. Karel Prager a jeho tým, Jan Louda, Jan Tesařík a další, často dosahovali efektních výsledků za užití běžně dostupných materiálů, nebo typových prvků. To platí třeba prostoru šatnového foyer při vstupu, kde se z nezvykle plochého lamelového stropu náhle vynořuje skupina svěšených půlkruhových disků, které spolu s vlepovaným ornamentem koberce v podlaze vymezují klidovou zónu přísálí od průchozího koridoru. Podhledy hlavního, malého i jednacího sálu zase utváří strukturální plastika hranolových modulů z vláknitých desek, do kterých jsou hlavním sále vsazena typová svítidla. Podobné řešení Prager uplatnil už dříve - ve sněmovním sále pražského Federálního shromáždění. Stejný princip kvadratických modulů využil i kazetový obklad stěny televizního klubu a čítárny. Hlavní sál disponuje mj. orchestřištěm, a spolu s vloženou galerií nabízí kapacitu max. 400 míst. Oponu pro hlavní i malý sál vytvořil technikou šablonového ručního tisku profesor Karel Lapka (mj. autor opon pro hotel Thermal), s nímž Prager spolupracoval třeba i na Nové scéně národního divadla.

K vybavení kulturního domu posloužil Pragerem autorsky upravený nábytek, který se později využil i ve variantě pro kulturní dům v Březnici. Za zmínku stojí masivní oválný stůl, vyrobený na míru pro zmíněnou zasedačku[244], nebo vestavěné skříně do klubovny - s výklopnými stolečky pro kurzy psaní na stroji.

Slavnostní otevření kulturního domu proběhlo v sobotu 4. října 1980. Výstavba tedy trvala necelých šest let, a podílela velká část obyvatel města – kromě náročných zakládacích prací a monolitických konstrukcí byla totiž stavba navržena klasicky ze zděných cihel, i s ohledem na možnosti svépomocných akcí Z.[245]

[244] Již několik let zapůjčen na městský úřad.

[245] Klub Pracujících, Kronika města Veselí nad Lužnicí

foto: archiv KD Veselí nad Lužnicí

Kulturák se záhy naplno zapojil do života města i okolí. Stal se zázemím nejrůznějších kroužků (taneční, hudební, divadelní, loutkářský, videokroužek, akvaristika, kroužek magie… - dohromady údajně více než 20)[246] i vzdělávacích programů, konaly se zde schůze, plesy, oslavy, ale i bohatý kulturní program pro širší publikum. A v neposlední řadě tu fungovala i oblíbená restaurace Tábor, zajišťující veškerý gastroprovoz domu.[247]

Změna poměrů po roce 1989 postupně zasáhla i do provozu domu, hlavně zánikem sdruženého provozovatele ROH Blata. Roku 1996 dům následně přešel do majetku města, a do správy příspěvkové organizace Kulturní dům. I po peripetiích stále zůstává klíčovým střediskem kultury veselské oblasti. Postupem času dochází i k restrukturalizaci jeho náplně a využití, dnes zde např. sídlí rovněž městská knihovna s volným výběrem a přestěhovalo se sem i kino, jehož provoz v původní objektu byl ukončen. Restaurace i některé další prostory jsou v soukromém pronájmu. Dochází tak postupným dílčím úpravám, různorodým dopadem na původní koncepci domu. Zatímco většina hlavních prostorů v interiéru si díky péči vedení domu zachovává svůj původní vzhled, exteriér domu prošel dost radikální proměnou. Původní celistvě pojímané prostředí parčíku, parteru a drobné architektury srůstalo organicky s domem v nedělitelný celek, přestavbou terasy a jejím předlážděním zámkovou dlažbou (2006) původní jednolitost zanikla. Rekonstrukce nicméně spolu s přistaveným vnějším výtahem zabezpečila bezbariérový přístup objektu. Z estetického hlediska bohužel jednoznačně negativně vyznívá více než chvályhodná snaha o snížení energetické náročnosti domu, která v roce 2012 znamenala celkové zateplení vnějšího pláště objektu. Nádhernou

[246] Marcela Rybářová, Historie KD, text pro výstavu k výročí 40 let od otevření, Veselí nad Lužnicí 2020.
[247] Ibid.

živoucí materialitu břaského obkladu tak nahradil nešťastně plochý a slepý akrylový nátěr zateplovacího pláště, který špatně stárne. S radostí lze ale konstatovat, že se při současné výměně okenních výplní tehdy podařilo zachovat jejich původní atypický tvar i členění. Když se v roce 2016 povedlo dokončit i změnu technické koncepce otopného systému (již nevyhovující centrální teplovody nahrazeny vlastní regulovatelnou plynovou kotelnou), dosažené úspory vyšplhaly až do výše řádů. Závěrečnou bilanci uvedených zásahů teď proto necháme na preferenci čtenáře a v závěru si dovolíme vyslovit poznámku (anebo přání), že při příkladné péči a zájmu současného vedení DK nemusí nynější – neuspokojivá - podoba domu zdaleka zůstat definitivní.

Zdroje:

Kronika města Veselí nad Lužnicí, městský archiv V. n L.
MNV Veselí nad Lužnicí, Závodní výbor ROH Blata Veselí nad Lužnicí, Investiční úkol na stavbu kulturního domu ve Veselí nad Lužnicí, 1958.
RYBÁŘOVÁ, Marcela: Historie KD, text pro výstavu k výročí 40 let od otevření, Veselí nad Lužnicí 2020.
ŠTROUGAL, Lubomír: Paměti a úvahy. Praha 2009
KUČA, Karel: Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, V-Ž. Praha 2011
mah: Devátý čestný občan města, Veselsko 16, 2006, č. 2, s. 4.

KLATOVY

Na půdoryse dnešních Klatov je stále dobře patrný jeho středověký původ. Čtvercové náměstí a jedenáct pravidelných domovních bloků, rozdělených ortogonální uliční sítí v okrouhlých hradbách, nasvědčuje o cíleném založení města na „zeleném drnu“. Klatovy vznikly královskou lokací v době vlády Přemysla Otakara II. (okolo r. 1260) jako důležité pohraniční sídlo, správní a hospodářská opora Přemyslovského státu na Stříbrné stezce do Bramberku. Dominantou historického jádra, dodnes svíraného zbytky dochovaných hradeb, zůstává radniční Černá věž, postavená r. 1555 mistrem Antoniem da Sallou v renesančním slohu a trojice kostelů[248], s klášterem a jezuitskou kolejí.

Klatovy se brzy staly centrem vzdělanosti, a od 18. století s titulem krajského města patřily k nejvýznamnějším městům v zemi. V době národního obrození tady působila řada význačných osobností, s Václavem Matějem Krameriem, Bohuslavem Balbínem, nebo Josefem Dobrovským v čele. Do 18. století se rychle rozrůstala klatovská předměstí, kde vznikly i první průmyslové provozy, hlavně koželužny a tkalcovny. Připojení na síť státních silnic způsobilo narušení dosud kompaktních hradeb, železniční dráha a nádraží daleko za městem zase vytyčily lokalitu pro další velký rozvoj města. Na počátku 20. stol. měly Klatovy už skoro 14 tisíc obyvatel, převážně české národnosti. Kromě proslulého gymnázia bylo město všeobecně známé i pěstováním karafiátů

[248] Gotický chrám Narození Panny Marie ze 13. století se zázračným obrazem Panny Marie Klatovské a samostatnou barokní zvonicí, jezuitský kostel Neposkvrněného početí Panny Marie a svatého Ignáce Carla Luraga a Domenica Orsiho, s portály od Kiliána Ignáce Diezenhoffera, dominikánský kostel dominikánský kostel sv. Vavřince, jenž byl postaven v letech 1694 až 1709 klatovským stavitelem italského původu Marcem Antoniem Gilmettim.

(vyšlechtěna vlastní odrůda) anebo Schiffauerovou strojírnou, která se po válce a znárodnění stala součástí závodů značky Škoda.

Přes vysokou kvalitu a téměř intaktní zachování historických památek, se Klatovům v 50. letech nedostalo plošné památkové ochrany, tak jako jiným městům. Stavební aktivity se však naštěstí nejcennějšímu historickému hradebnímu obvodu vyhýbaly, a cílily hlavně na mladší předměstí. Územní plán původně poměrně citlivě zpracovaný v SÚRPMO na sklonku 50. let bohužel krajská komise neschválila. Verze, upravená v plzeňské KPO Jaroslavem Chrtem, postupovala již o poznání razantněji. Doprava - palčivý problém veškerých českých měst počínajících 60. let, si i v Klatovech vyžádala velké oběti. Namísto zamýšleného obchvatu se nakonec prosadila stavba průtahu městem, která jen těsně minula historické jádro.  Ustoupit jí tak počátkem 70. let muselo téměř celé Domažlické a Klášterské předměstí, kde posléze rychle rostly panelové domy.

Právě tady, v těsné blízkosti hradebního pásu, poblíž jezuitské koleje, někdejší Domažlické (Špitálské) brány, a klatovské sokolovny se následně našlo místo pro kulturní dům. Řešení to ovšem bylo náhradní; dřívější studie totiž počítala s umístěním kulturního stánku přímo do historického jádra. Patrně ale zasáhly politické síly. Nuceně asanovaný blok cenných a památkově chráněných domů, včetně např. rodného domu Václava Matěje Krameria, v sousedství děkanského chrámu nakonec nahradila správní budova OV KSČ.[249]

Foto: archiv Petra Leitla

Kulturní dům Družba

Ing. Arch. Petr Leitl

1978 – 1983

Krajská projektová organizace Stavoprojekt Plzeň

[249] Návrh Miloslav Sýkora a Vladimír Belšán, vedoucí Krajské projektové organizace Stavoprojekt Plzeň. SÝKORA Miloslav: Sdružená budova OV KSČ v Klatovech. *Architektura ČSR* XXXV, 1976, č. 5, s. 196-199.

Předválečné úvahy o dalším rozvoji města zamýšlely podle historických vzorů vytvořit na místě bývalých valů okružní park. Přiléhající pás hospodářských dvorů a další spíš užitkové zástavby měly postupně nahradit veřejné a obytné domy. Pro nedostatek financí se ale rozsah zelených ploch omezil jen na několik dílčích zelených ploch. Největší z nich vznikla na JZ okraji, na místě zbořených sokolských stájí a skladišť. Demolicí budov odhalené hradební zdi byly pečlivě restaurovány, a staly se pointou nového parku. Severozápadní obvod města začaly v 60. letech rychle zaplňovat panelové domy a v roce 1970 byla podle plánů Jaroslava Chrta z plzeňského Stavoprojektu zahájena stavba čtyřproudého průtahu na trase Plzeň – Domažlice. V lokalitě pod parkem Na valech vznikla rušná křižovatka, kde se slévá dálková doprava s jednou z hlavních městských tříd, dnešní ulicí Kapitána Jaroše. Prostranství pod valy, vymezené ze dvou stran dopravními tepnami a na jihu Drnovým potokem bylo nakonec určeno pro kulturní dům, s ohledem na dostupnost pro budoucí návštěvníky klatovské i přespolní.

V pásu pod hradbami se kulturák stal závěrem postupující asanace - zástavba na jeho východní straně už zůstala uchráněna. Co se ale už zachránit nepovedlo, byl cenný renesanční dům čp. 9, zvaný Pánů z Klenové na nároží u mostu. Ten ještě v 60. letech odolával demoličním snahám a zabránil tak realizaci plánovaného sdruženého objektu se smíšenou funkcí administrativy obchodu a služeb, na jehož podobu proběhla i soutěž[250]. Tlak normalizačního režimu byl ale nakonec silnější a prosadil nejen zboření zmíněné chráněné památky, ale i všech sousedních domů. Rozsah uprázdněné plochy měl postačit pro kulturní zařízení, i pro další městu scházející stavby – především kapacitní hotel s parkovištěm. Projektový úkol připadl na půdě Stavoprojektu architektu Petru Leitlovi. Valná část z nabitého programu studie ale zůstala jen na papíře, nakonec se postavil pouze kulturní dům. Pod obligátním názvem Družba byl do provozu uveden 9. února 1983, deset let po úvodní studii.

Samotná výstavba ale zas tak dlouho netrvala. Pro dodavatele stavby, Okresní stavební podnik v Klatovech, byla realizace KD prestižní záležitostí a mimoto zajímavá forma monobloku využila nejběžnější konstrukční systém montovaného skeletu MS – 71, se kterým měli stavaři dlouholeté zkušenosti.

Kompaktní hmota takřka čtvercového půdorysu sedí na terase lehce zahloubené do svahu, a i díky tomu nepůsobí její tři běžná podlaží nijak hřmotně. Předpolí kulturního domu, rovržené ve dvou výškových úrovních, získalo sadovou úpravu[251] s fontánou a drobným vybavením, architektonicky sjednoceným s podobou domu. Kompozice prostranství, stejně jako umístění domu přitom sledovalo ještě jeden záměr: zachování památného javoru[252], který taktak unikl demoliční spoušti. Dům je se svým okolím spojen z více úrovní terénu - stoupajícími či klesajícími schodišti, která směrují kroky návštěvníků do jednotlivých provozních částí.

Lapidárnost základního tvaru převažuje bohaté členění prosklených a pevných ploch a plasticita konstrukčních pilířů, které na způsob opěráků vystupují z fasády. Jejich hokejkovitě vykrojený tvar se opakuje i nad atikou, v dekorativním hřebínkovitém nástavci. Jemnější strukturu a barevný akcent průčelím dodává keramický obklad, režné tvarovky z Břasů a bílošedé alitové z Horní Břízy. Tvarovou

[250] KŘÍŽKOVÁ Alena: *Architektura a urbanismus v Klatovech 1930–1989*, diplomová práce, Katedra dějin umění, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2012, s. 70.
[251] Projekt sadových úprav okolí KD zpracoval v rámci realizačního projektu Stavoprojektu Plzeň Vladimír Wopršálek.
[252] Chráněn od roku 1978.

a materiálovou pestrost umocňuje trachitový obklad podnože, hliníkové profily prosklených ploch, žulová schodiště a chodníky…[253]

Ve sníženém přízemí domu, vstupem obrácené směrem k městu, najdeme restaurační zařízení s bufetem a kuchyní, které měly sloužit i pro nepostavený hotel. Vlastní společenské prostory se nacházejí v patře, přístupné z Domažlické ulice robustním schodištěm s plasticky tvarovaným portikem. Interiéru v krémových a hnědých tónech dominuje otevřené atrium, které napomáhá prosvětlení dispozice a slouží i jako komunikační uzel. Po jeho obvodu jsou ve dvou patrech seřazeny klubovny, učebny i kanceláře a rovněž kavárna a barem. Po pravé straně následuje akusticky dobře vybavený sál (ve spolupráci s Akustika Praha n. p.), který pojme až 600 sedících diváklů. Sál je v parteru i na galerii vizuálně propojen s exteriérem – prosklenou fasádou hledí k Drnovému potoku, zatímco na opačné straně do atria. Stěny sálu pokrývají dřevěné obklady s hladkou ořechovou dýhou, doplněné panely štěrbinových rezonátorů. Stejné provedení má i zubovitý podhled s typovými zabudovanými svítidly. S exteriérem však nespojuje pouze vizuální kontakt, ale do interiéru proniká i řada prvků uplatněných venku. Vedle keramických obkladů atria či schodišťových věží jde hlavně o typické zahnuté profily konstrukčních žeber. Ty se uvnitř znovu objevují – jen v tvarové nápodobě - v různém provedení, třeba ve dřevě, coby náznaky dělících pilastrů stěn, nebo jako konzoly svítidel. Právě svítidla ukazují vynalézavost, s jakou se u nás v 70./80. letech čelilo produktové nouzi. Národní podnik v Novém Boru dokázal pro klatovský kulturák vyrobit podle návrhů Vladimíra Svobody, inspirovaných tvaroslovím domu, více než sedm druhů svítidel, prostým využitím skladebného modulu typové koule s atypickou konzolí (s dřevěnou dýhou nebo z kouřového skla).

Interiér před dokončením doplnila i výtvarná díla, i když jejich trochu volná provázanost s duchem domu prozrazuje, že nešlo o zcela bytostné spojení.[254] Ještě před vstupem do kulturáku vyhlížel jeho návštěvníky *Hrbáč.* Nelíbivá socha *Dělnická úvaha* národního umělce Aloise Sopra, byla ale pro časté ataky posměváčků uklizen do galerie na Klenové*[255].* záhy uklizena do depozitáře na Klenové - vzápětí lidově nazývaná Velkou popularitu nezískalo ani další dílo podobného charakteru, tentokrát vytvořené pro atrium kulturního domu Břetislavem Holakovským. Skulptura z tepaného měděného plechu, znázorňující pod názvem *Přátelství* dvě nepříliš krásné ženské figury, byla po roce ´89 přemístěna.[256] Asi nejvýraznějším artefaktem je skleněná vitráž, invenčně osazená ve foyer galerie hlavního sálu. Bez ohledu na zvolený ideologicky podbarvený námět klatovského panorama pod křídly Holubice Míru v záři rudé hvězdy[257], do středu dispozice umístěné panó vytváří v předsálí intimnější zákoutí a prozařuje atmosféru barevným světlem. Regionálně silná a tradiční keramická tvorba přispěla kulturáku hned několika položkami[258], které dotvářejí osobitý kolorit domu.Právě díky souboru drobných reliéfů klatovského rodáka Gustava Fifky (obr.) mohl vzniknout (nadlouho) asi nejbizarnější prostor celého domu – tematická klubovna s názvem *Selská jizba*, jež se vyznačuje vedle řezaného folklórního nábytku taky dřevěným trámovým stropem.

---

[253] LEITL Petr: Dům kultury Družba v Klatovech, *Architektura ČSR XLIV*, 1985, č. 1, s. 18-23.

[254] To potvrdil i architekt Petr Leitl v naší soukromé korespondenci z dubna 2021. Zdaleka se nepodařilo prosadit výtvarníky dle výběru architekta, a některá díla byla architektovi i předepsána.

[255] *Hrbáč* byl ovšem už v roce 1984 pro neustálé. FIŠER, Marcel: *Umění v Klatovech*. Horažďovice, 2011, s. 90.

[256] Podobně odstraněno v 90. letech. Tamtéž, s. 90.

[257] Návrh zasloužilého umělce Josefa Šteffela. Tohoto díla se zase dotkl porevoluční zásah v podobě vyjmutí rudé výplně pěticípé hvězdy. Tamtéž, s. 90.

[258] Jan Rybák reliéfní výzdoba restaurace – zakryto; monumentální keramické reliéfy v předsálí velkého sálu od Jaroslava Pleskala a Savasa Bojadzoglu.

S výjimkou kavárny a restaurace[259] zůstal celý dům, včetně interiérů do dnešních dnů v nebývale autentickém stavu. To však jen o vlásek unikl zásadní přestavbě v dramatických 90. letech, kdy figuroval v řadě odvážných podnikatelských záměrů, plánujících třeba zbudování kasina s hotelovou nástavbou, nebo aspoň supermarketu či skladů. Nakonec však došlo pouze k dílčí rekonstrukci, s postupnou výměnou kovových oken za plastová, nebo renovací parket a přečalouněním nábytku. Novotvarem je i přestřešení atria (2001) dobově oblíbenou klenbou z makrolonu[260], které umožnilo další využití atria pro galerijní účely.

Kulturní dům zůstává dodnes v majetku města a svědomitá péče mu svědčí, stejně jako skutečnost autorského dozoru nad současnými úpravami. Nedávná rekonstrukce, která se dotkla mj. i fasádního pláště se tak mohla pionýrsky pokusit i o výrobu nových keramických tvarovek pro doplnění chybějících částí obkladu na konstrukčních žebrech. Vedle péče o stavební podstatu domu je ale třeba zmínit i příkladnou pozornost, věnovanou provozu. V klatovském kulturáku působí i dnes na 20 zájmových kroužků, včetně tanečních skupin a reprezentačně úspěšných mažoretek, a kulturák je i nadále dějištěm desítek výstav a koncertních produkcí nejrůznějších žánrů.[261]

Zdroje:

FIŠER, Marcel: Umění v Klatovech. Horažďovice, 2011, s. 90.

KŘÍŽ, Martin. *Klatovsko*. Praha: Paseka, 2009

KŘÍŽKOVÁ Alena: Architektura a urbanismus v Klatovech 1930–1989, diplomová práce, Katedra dějin umění, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2012, s. 70.

LEITL Petr: Dům kultury Družba v Klatovech, Architektura ČSR XLIV, 1985, č. 1, s. 18-23.

LEITL, Petr; VICHERKOVÁ, Veronika: emailová korespondence, duben 2021.

SÝKORA Miloslav: Sdružená budova OV KSČ v Klatovech. Architektura ČSR XXXV, 1976, č. 5, s. 196-199.

MěKS a PROTIVA, Josef: 30 let kulturního domu v Klatovech. Klatovy 2013.

Stavební a další dokumentace v archivu KD Družba.

[259] Tak jako ve většině kulturních zařízení vedl i v Klatovech tržní systém postupně k oddělení provozu restauračních služeb. Úprava prostorů gastroslužeb proběhla nejprve rovněž pod taktovkou původního architekta, později však nový provozovatel nemilosrdně zlikvidoval veškeré vybavení a nahradil je současnými výrobky, zcela bez ohledu výtvarný návrh domu. Keramické obklady výtvarníka Jana Rybáka v kavárně zanikly, v restauraci byly překryty sádrokartonem s květovanými tapetami, které nahradily i původní pískovcový obklad.

[260] Nepříliš vzhledná konstrukce snad nemusí být definitivem – i kvůli omezené životnosti použitého materiálu.

[261] MěKS a Josef Protiva: 30 let kulturního domu v Klatovech. Klatovy 2013.

TEPLICE

Teplé prameny, které daly jméno budoucímu městu, byly v kotlině mezi Českým středohořím a masivem Krušných hor údajně objeveny už v roce 762, jisté ale je že teplé proudy směrovaly další vývoj Teplic ve středisko lázeňství, jímž zůstávají dodnes. Léčebné kůry jako první na našem území poskytoval klášter benediktinek, založený r. 1156 k poctě sv. Jana Křtitele, manželkou krále Vladislava II. Juditou, kterou spíše spojujeme s prvním pražským kamenným mostem. Klášter, formou sledující předobraz svatojiřského templu na pražském hradě, byl za husitských válek vypleněn, paradoxně křižáky, a stal tak v půlce 15. století základem tepelského zámku. Že město žilo lázeňstvím, dokládá renesanční latinská báseň *O Lázních teplických* Tomáše Mitise ze 16. století, stejně jako pozdější lázeňské knihy, v kterých figurují i jména slavných hostů, nejednou státníků. V průběhu 18. a 19. století Teplice vzkvétaly jako kosmopolitní metropole, pro výstavnost a bohatý kulturní život zvaná Malou Paříží. Moderní rozvoj města uspíšil r. 1793 velký požár, který napomohl třeba ke zboření hradeb (nad poměry časnému). Následná bleskurychlá – klasicistní - dostavba město ještě víc přiblížila zmíněnému vzoru, a v dobových bedekrech jej zařadila mezi nejkrásnější místa Evropy. Svůj podíl na tom bezesporu nesla i malebná okolní příroda, kterou lázeňský a rekreační charakter města velel cíleně vtáhnout do městského organismu, alespoň v podobě alejí a parků. Ekonomická prosperita Teplic, která rychlou obnovu města umožnila, pocházela nejen z lékařství a lázeňského provozu, ale významně jí přispíval i počínající průmysl, přestože jeho prosazení v samotném městě bránila (od r. 1804) lázeňská komise. Pokrok ale nezastavíš, zvlášť s podnikavým duchem teplické nobility, a tak po propojení železniční trati Teplice-Ústí[262] r. 1856 a zrušení lázeňské komise (r. 1868) ovšem nastal v Teplicích industriální boom, těžící hlavně z dobrých zdrojů surovin a kvalitního uhlí. Právě zesílená těžba se teplickému lázeňství málem stala osudnou, když r. 1879 vlivem průvalu v dole Döllinger u Duchcova došlo k přerušení nejstaršího lázeňského pramene[263]. Ačkoliv se podařilo záhy provoz Pravřídla za pomoci čerpadel a nádrží obnovit, část lázeňské klientely se už v mezičase uchýlila do Karlových Varů, a Teplice jako lázně už nikdy dřívějšího významu nedosáhly. O to větší vzestup zaznamenaly právě v oblasti půmyslu, hlavně v oboru sklářství a porcelánu.[264] S rostoucím počtem obyvatel došlo r. 1895 ke spojení Teplic se sousedním Šanovem. Nové obytné čtvrti prorůstaly zbývající volné mezilehlé plochy, a vznikaly i veřejné budovy, zejména školské a

[262] Trať zbudovali tepličtí podnikatelé sdružení do společnosti ATE, v čele s majitelem teplického panství Edmund Clary-Aldringen, pro přepravu exportního uhlí z Teplicka do ústeckého přístavu.
HONS, Josef. Čtení o Severní dráze Ferdinandově. Praha: Nadas, 1990.

[263] Katastrofa státního rozsahu na Dole Döllinger v roce 1879, online https://www.zdarbuh.cz/dulni-nestesti/katastrofa-statniho-rozsahu-na-dole-dollinger-v-roce-1879/

[264] Např. Amphora, Riessner, Stellmacher & Kessel, a konečně Ditrmar-Urbach, proslavený Dux.

administrativní. Převažující klasicistní a poměrně kvalitní historizující architekturu obohatila vrstva secese a později i moderna, včetně nemnoha funkcionalistických staveb.

Novodobou podobu města zásadním způsobem spoluformovala početná židovská komunita, která ještě ve 30. letech patřila k největším v republice.[265] O to tíživěji na Teplice dopadly události druhé světové války, kdy město přišlo nejen o významnou společenskou vrstvu, ale ztratilo i svoje židovské ghetto, zasažené sovětským náletem na samém konci války 8. 5. 1945. Následující demolice poškozených domů odstartovaly rozsáhlou asanaci, která nenávratně vymazala z plánu Teplic celé židovské město včetně historické uliční sítě. Na jeho místě se dnes nachází Mírové náměstí. Město se ocitlo na rozcestí, váhajíc mezi budoucností lázeňskou a hornickou. Tápavému hledání vlastní identity plošné demolice nepřispěly, a ještě zkraje 80. let smazávaly velkou část (německé![266]) teplické historie, aniž by za ni nabízely adekvátní náhradu. Namísto nejstarších a nejhustěji zastavěných bloků zůstávaly dlouhá léta prázdné plochy, postupně upravené na pás rekreačních parků pro lázeňské hosty. Rozbité a zanedbané vylidněné centrum, rapidně se zhoršující životní prostředí, ani přibližující se těžba mosteckého revíru lázeňskému charakteru města neprospívaly. Když po letech práce na předměstských sídlištích došlo konečně i na dostavbu středu města, byly Teplice už centrem zcela jiné, než mondénní lázeňské kultury – devastované prostředí dalo vzniknout silné subkultuře undergroundu, a dokonce punkového hnutí.

Svého druhu alternativou - oproti dřívějším, a nikdy neuskutečněným plánům - se stalo i dotvoření městského centra v okolí městského divadla. Územní plán zpracovaný v letech 1970 - 1977 architekty Františkem Abrahámem a Zdeňkem Holubem byl prvním nesmělým vykročením. Roku 1977 byla ale instituce ÚHA města Teplice zrušena a další plánování připadlo libereckému Stavoprojektu, ateliéru 02. Tak se podařilo počátkem osmdesátých let nastartovat postupnou obnovu *městského organismu* jako celistvé struktury, nikoliv v duchu modernistického ideálu solitérů v zeleni. Bylo třeba znovu navázat zpřetrhané městské tepny, zastavit posupující degradaci centra, obrátit jeho neúprosnou proměnu ve vyloučenou lokalitu. Ještě na sklonku 70. let dopracovali mladší liberečtí Michal Brix a Martin Rajniš zastavovací studii, která postmoderně navracela „řád“ a malebnost historických měst - tradičními

[265] Počínaje 17. stoletím, v době po Bílé hoře došlo k národnostní výměně obyvatel, a Češi se postupně stali v Teplicích menšinou. Naopak soustavně rostl počet usazených Židů, který se posléze ustálil na cca 20% celkového počtu. Židé představovali zásadní přínos nejen kulturní, ale ekonomický – poskytováním finančních služeb i vlastní podnikavostí; před druhou světovou válkou např. provozovali dvě třetiny teplických obchodů.
[266] Národnostní podtext poválečné přestavby sudetských měst zůstává dosud kuse zpracovanou kapitolou českých dějin.

prvky souvislé uliční fronty, městského bloku, jasně formované plochy parku… Příznačně formujícím a charakteristickým bodem se stalo i uplatnění kolonády s fontánou, čitelně symbolizující lázeňský charakter města. Přes původní harmonogram výstavby, počítající s dokončením teplického centra v období 1981-1984, realizace více než 20 různých staveb (dle zastavovacího plánu) se samozřejmě protáhla až do počátku devadesátých let.

Foto: Casabella 1988

## Tvar zvuku - koncertní dům

Mírové náměstí 2950, Teplice

Karel Hubáček, Otakar Binar, Václav Bůžek (konstrukce), Zdeněk Patrman (statika)

**spolupráce**: Michael Brix, Martin Rajniš – urbanismus; Vratislav K. Novák, Vladimír Procházka,

**datace:** 1978–1986

Stavba kulturního domu se v rámci koncepcí nově vzniklého Mírového náměstí periodicky objevovala už od konce 50. let. Následná realizace tak mohla zúročit dřívější precizování polohy. Nakonec se však poměrně převratně – dům spolu s kolonádou usadil na hraně pomyslné uliční fronty, v té době neexistující ulice U divadla. Cílené budování kulturního fóra Teplic mělo zabránit dalšímu úpadku městského centra, a naopak posílit lázeňský charakter města, napojením kulturních staveb na novou parkovou osu mezi historickým náměstím Svobody a areálem zámku. Kulturní dům se tak stal urbanistickým počinem, který nastartoval obrat v dosavadním rozbíjení městské struktury. Protažená osa kolonády jasně vytyčila hranici parku-náměstí a městské zástavby a obojímu dodala uchopitelný

tvar. Zalomený půdorys kolonády zopakoval průběh historické ulice Královské, zaniklé při asanaci. Do ulice a do loubí kolonády se dům obrátil jinak nenápadným hlavním vstupem.

Tomu, že se po letitém váhání konečně přikročilo k realizaci kulturního domu, významně přispěla rostoucí – i zahraniční - popularita teplického symfonického orchestru, ve kterém v 60. letech působily dirigentské hvězdy jako Václav Smetáček, Libor Pešek, nebo Vladimír Válek. Na počátku let 70. nastoupil na místo šéfdirigenta Jaroslav Soukup, který se kromě vedení orchestru ujal i cílevědomého budování jeho zázemí. Proto se návrh kulturního domu zásadně řídil požadavky orchestru, akustiky a veškerého koncertního vybavení, které doplnil, potřebným zařízením univerzálního sálu a kina, které Teplice léta postrádaly. Obligátní skladbu funkcí ovšem doplnily -v podobné budově možná i trochu překvapivě i klubovny, sloužící však spíše menším společenským událostem nežli lidové tvorbě a výuce, jak bývá v tradičních kulturácích zvykem.

Vnější forma domu se zcela podřídila náročnému programu. Mnohé návštěvníky překvapila svou prostotou nebo dokonce nahostí, jak zaznělo i v dobových kritikách.[267] Kompaktní hmota skoro kvádru čtvercového půdorysu se jemně zaobluje směrem do ulice k navazující kolonádě. Ráz nového funkcionalismu podtrhuje bělostný plášť, pročleněný na parkové straně pásovými okny, se závojem trubkových treláží, při okraji laškovně přizvednutých jako lem roztančené sukně.
Nebyl by to ale projekt Karla Hubáčka, aby se i u takto zdánlivě jednoduché stavby neobjevila řada inovací. Například ve formě konstrukce. Pro projekt kulturního domu Karel Hubáček vyjednal experimentální zkušební využití konstrukční stavebnice betonových sloupů s ocelovými průvlaky, což pro stavbu zajistilo i vyšší finanční dotaci. Rovněž fasádní plášť, jakkoliv se na první pohled může jevit jako prostý panelový systém (byť s oblíbeným dekorativním reliéfem Prefy), představuje invenční řešení vysokých akustických nároků koncertního provozu.
Interiér objektu plně koresponduje s jeho jednoduchou vnější tvářností. Pokračuje v materiálech i barevné harmonii, v níž dominuje bílá, doplněná modrou, šedou, hnědou. Technicistní výtvarné pojetí formuje uměleckořemeslné prvky i samotná uplatněná umělecká díla. Bílošedý mramor, leštěný chrom trubkového zábradlí i „konstruktivistických“ svítidel, tmavomodře mořené dřevo. Osou vnitřní dispozice je vertikální hala. Prostupuje všechna čtyři patra a určuje jasné komunikační trasy. Slouží i jako ústřední společenský prostor, doplněný v patře i přízemí zálivovým barem.

Dokonalá zvuková izolace umožnila do objektu vmístit tři velké kulturní prostory, restauraci s kuchyní, kanceláře i další zázemí. V suterénu návštěvníci najdou prostory kina (kapacita 350 os.), následované provozním mezipatrem. Oba hlavní sály se usadily v patře, vzájemně oddělené vertikální halou. Vlastní architektonická podoba sálů se odvíjí od technických parametrů provozu. Koncertní sál tak disponuje jevištěm, které pojme stočlenné hudební těleso včetně šedesáti hlasů pěveckého sboru. Stěnu nad jevištěm zpola zaplňují varhany (Rieger Krnov) a zbytek dotvářejí akustické panely.

[267] SEDLÁKOVÁ, Radomíra: Dům kultury a kolonáda v Teplicích, Architektura ČSR XLVII, 1988, č. 3, s. 19

Prostorová forma sálů vznikla přímým propsáním akustické křivky. A její průběh kopíruje i zaoblení celého domu na straně do ulice. Dům je tak čistým zhmotněním své akustické funkce.

Karel Hubáček po letech vzpomínal na architekta a klavíristu Jana Nováka[268], specialistu pro akustickou pohodu prostředí, který jej podle jeho slov naučil chápat akustiku jako integrální součást architektonického tvaru.[269] Akustické řešení stěn sálu je provedeno z dřevěných desek, které lze směrovat, podobně jako otáčecí žaluzie[270]. Sál tak dokáže vyhovět potřebám mnoha různých hudebních forem.

Akustická podstata domu se nakonec projevila i v umělecké výzdobě, která je stejně technicistní, jako dům sám. I když ze soutěže v roce 1981 vzešel jako návrh ústředního výtvarného díla pro schodišťovou halu vítězně František Ronovský, všechno nakonec dopadlo jinak. Pro více než 100 $m^2$ velkou stěnu Ronovský několik let zpracovával figurální kompozici na téma lidských věků (cyklus *Ze života mé rodiny*)[271], která znamenala v jeho tvorbě umělecký přelom. Po třech letech příprav však bylo dílo uměleckou komisí zamítnuto, údajně pro odchýlení od námětu[272]. Téma *hudby* tak nakonec dostal příležitost zpracovat výtvarník Vratislav Karel Novák, velký konstruktér a sochařský „animátor", jehož akusticko-kinetická plastika motiv naplnila doslovně. Diagonálně napříč schodišťovou halou se jako průstřel paprsku anebo ostrý hvizd vznáší protáhlý tubus z perforovaného plechu, který osciluje kolem šikmé osy. Motorkem poháněné kladkové soustrojí vydává při pohybu hluboký bručivý zvuk. Neobvyklé umělecké dílo nijak neskrývá trochu ironický humor, když chce komise hudbu, má ji mít. A podobně zpola vážně, zpola žertem vyznívá i Novákova druhá teplická instalace – variabilní stěna, sloužící jako truhlík na květiny. Každopádně ale oba artefakty hovoří stejně jako celý dům. A k dialogu architektury a výtvarného umění se harmonicky připojují skleněné „stély" Vladimíra Procházky. Vertikála v interiéru, vlastně stěna, sestavená ze skleněných krychlí, vnáší do hloubky haly přídavné světlo. A ani Procházkova plastika v exteriéru, v závěru kolonády, není zcela prostá praktické funkce. Vysoký šikmý válec – pylon či obelisk z vrstveného broušeného skla ukrývá ve svém nitru okapový svod. I tady je přítomná (sebe)ironická hříčka. Souběžně s kulturním domem a jako jeho nedílná součást vznikla již zmiňovaná kolonáda. Oproti původnímu Brixově a Rajnišově půlválcově klenutému útvaru, uskutečněný návrh Otakara Binara poněkud zmohutněl a ztěžknul. Poměrně masivní trubková konstrukce s hrotitým průřezem a šupinatě skládanými výplněmi z tónovaného skla, možná přece jen více ladí s tvarem kulturního domu, a posouvá jej blíže devadesátým létům. Kolonáda šťastně propojovala dům kultury, park i město – právě protilehlou stranu ulice rehabilitovala rekonstrukce a dostavba navržená ve zmíněné Brixově a Rajnišově studii. Titíž autoři,

[268] NOVÁK, Jan. Akustická kvalita a pohoda ve výstavbě. 1. vyd. Praha: SNTL, 1981.
[269] HUBÁČEK, Karel. *Karel Hubáček: pocta České komory architektů 2005: [Galerie Jaroslava Fragnera, 31.3.-7.5.2006*. Praha: Česká komora architektů, 2006, s. 16.
[270] ZAJONCOVÁ, Jana: Architektura a urbanismus Mostu, Litvínova a Teplic, 1945-1989. diplomová práce UPOL Olomouc, 2011, s.146.
[271] URBAN, Jiří a František RONOVSKÝ. František Ronovský. Praha, 2007, s. 67, ad.
[272] Tamtéž.

spolu s krajinářkou Lidmilou Švarcovou se ujali i prostoru Mírového náměstí, které bylo myšleno jako oddechová cézura mezi lázeňským a kulturním domem. Náměstí v rámci dostavby získalo parkovou úpravu s pavilonem, který nezapře inspiraci Glass Pavillionem Bruno Tauta z výstavy kolínského Werkbuntu z roku 1914. Pavilon původně ukrýval meterologický sloupek, po roce 2000 zde byla instalována fontána. Pavilonek ukrývá okrouhlé loubí, tentokrát skutečně valeně klenuté (tak měla původně vypadat i kolonáda), sloužící jako treláž pro popínavé rostliny. V rámci kompozice parku opakuje figuru fontány s rozáriem situované na straně u divadla.

Dům, otevřený v listopadu 1986, i jeho umělecká díla, vzbudily mezi Teplickými nejednoznačné reakce. O to větší ocenění zaznívalo ze strany hudebních odborníků[273] i architektonické kritiky. Již rok po svém dokončení se Teplice objevily v prestižním italském architektonickém magazínu *CASABELLA*. Roku 1989 pak získal teplický kulturák Grand Prix na mezinárodní přehlídce architektonické tvorby Interarch v Sofii, spolu s Kisho Kurokavovým Muzeem moderního umění v Hirošimě. Karel Hubáček, se svým týmem tak dosáhl mety, o níž se mohlo dalším českým architektům 20. století jen snít. Bylo to již podruhé - po Perretově ceně za Ještěd v roce 1969, co byla jeho práce zahraničním publikem takto vysoce oceněna.

A ocenění se jí dostává dodnes, stále patří mezi nejlepší koncertní prostory u nás. Zatímco kulturní dům se za pětatřicet let svého fungování příliš nezměnil, co se velmi proměnilo, je jeho okolí. Dostavbu „Krupského bloku“ přerušila Sametová revoluce a po peripetiích vznikl na nároží náměstí Svobody nešťastný nákupní palác Fontána, kterému padly za oběť i historické domy, které přežily dřívější vlnu asanací. Nadsazené a neurvalé měřítko, které novostavba nastolila ale brzy přineslo ještě nešťastnější odezvu – v děsivé nákupní galerii, která nahradila demolovaný obchodní dům Prior (arch. Jaromír Liška, demolice 2010, novostavba Ateliér 8000). Oba objekty obklopují severozápadní nároží parku a odsouvají jeho návštěvníka náhle ze středu města kamsi na periferii. I v tomhle těžkém sousedství se o to více odhaluje důležitost urbanistického počinu počínajících osmdesátých let.

Zdroje:

Magistrát města Teplice, Oddělení Majetku města - archiv dokumentů
Unie architektů ČSR, *Architektura ČSR* XLVII., 1988/1, s. 18-25.

BARDOLINI Sebastiano , Silvia MILESI: Edifci per il centro culturale di Teplice, Casabella 1987, 541, s. 4 – 13.
BENEŠOVÁ, Marie: Dům kultury a kolonáda v Teplicích – Ještě několik slov, *Architektura ČSR* XLVII, 1988, č. 3, s. 22.

HANZLÍK, Jan, Jana ZAJONCOVÁ a Lenka HÁJKOVÁ. *Teplice: architektura moderní doby: 1860-2000 = Teplitz: Architektur der modernen Zeit : 1860-2000,* s. 276-279
KOCOURKOVÁ, Květoslava a Karel VILÍM: *Teplice*. Praha: Paseka, 2009.

[273]HOLZKNECH, Václav: Co mě ohromilo. Rudé právo LXVIII, 1988, č. 72, 26. 3., s. 5.; Týž: Svátek kultury v Teplicích, *Lidová demokracie* XLII, 1986, 18. 11. 1986, s. 5; ŠPELDA, Antonín: Akustičnost nových koncertních síní na českém venkově, Hudební rozhledy: časopis pro hudební kulturu XLI, 1988, č, 9, s. 391.

PŘIBYLOVÁ, Lenka a Roman DIETZ. Severočeská filharmonie Teplice: historie a současnost: 1838-1948-2008. Teplice: Severočeská filharmonie Teplice, 2008.

STARČEVIČ, Petr: Proměny městského centra; Teplický kaleidoskop. *Architektura ČSR*. XVVII, 1988, **č.** 3, s. 41-55.

SEDLÁKOVÁ, Radomíra: Dům kultury a kolonáda v Teplicích, *Architektura* ČS*R* XLVII*,* 1988, č. 3, s. 19 ŠVÁCHA, Rostislav: Karel Hubáček, Architektura XLIX, 1990, č 1, s. 74.

HOLZKNECH, Václav: Co mě ohromilo. Rudé právo LXVIII, 1988, č. 72, 26. 3., s. 5.

HOLZKNECH, Václav: Svátek kultury v Teplicích, Lidová demokracie XLII, 1986, 18. 11. 1986, s. 5

ŠPELDA, Antonín: Akustičnost nových koncertních síní na českém venkově, Hudební rozhledy: časopis pro hudební kulturu XLI, 1988, č, 9, s. 391.

ŠPELDA, Antonín: Akustičnost nových koncertních síní na českém venkově, *Hudební rozhledy*: *časopis pro hudební kulturu* XLI, 1988, č, 9, s. 391.

URBAN, Jiří a František RONOVSKÝ. *František Ronovský*. Praha 2007.

ZAJONCOVÁ, Jana: Koncertní dům, kolonáda a park v Teplicích, in: Rostislav Švácha (ed.), *Sial*, Praha 2010, s. 201.

SEMILY

Východočeské město Semily na soutoku Olešky a Jizery patří díky výhodným geografickým podmínkám už od 17. století k významným lnářským a tkalcovským oblastem. Časnější zprávy o Semilech nemáme, ve 14. století je ale doložena fara, a o něco později tvrz, nejprv patrně na vrchu Koštofrank, následně přesunutá níž k řece Jizeře. Dodnes dochované čtvercové náměstí svědčí o záměrném založení městečka (tzv. lokace). I když Semily patřily významnému rodu Smiřických a po Bílé hoře Valdštejnovi, na jejich podobě se to příliš neprojevilo, a ještě v 17. století zůstávala většina zástavby dřevěná. To se ale se rozvojem tkalcovství začalo pomalu měnit a po zničujícím požáru roku 1691 se už město, po Valdštejnově zavraždění v držení rodu Desfoursů, obnovilo z valné části jako zděné. Díky protoprůmyslové výrobě (vedle tkalcovství např. i vrchnostenská papírna) zažívaly Semily postupný růst, a v půlce 19. stol. měly 310 domů a téměř 1200 obyvatel. Teprve vybudování lepší dopravně sítě, a hlavně připojení pardubicko-liberecké dráhy v roce 1858, znamenalo pro Semily nevídaný rozkvět. Původní město postupně srůstalo s Podmoklicemi, kam bylo umístěno nádraží, a územní rezervu v blízkosti říčních toků vyplnily nové fabriky i dělnická obydlí. Od roku 1860 postavil podnikatel, vzděláním chemik, Franz Schmitt v Semilech postupně tři továrny – přádelny a tkalcovny bavlny a taky tiskárnu šátků, největší v celém Pojizeří. V Semilech mimoto působily i další textilnické firmy, např. Blatschke-Hiller, nebo J.F. Hybler, ale kromě nich i pila, rakvárna, papírna, kovovýroba, výroba hraček (budoucí Tofa) a elektrospotřebičů… Kolem roku 1900 stoupnul počet obyvatel Semilské aglomerace nad 6000, a to se výrazněji nezměnilo až do 60. let (většina obyvatel se hlásila k české národnosti). Schmittovy fabriky byly v roce 1940 prodány[274] do německých rukou, a

[274] Kolora 01. Historie továrny. Online: https://kolora01.webnode.cz/historie-tovarny/

transformovány pro válečnou výrobu leteckých motorů Junkers, tehdy tu pracovalo na 3000 nuceně nasazených. Co po německé továrně neodvezli po osvobození jako válečnou kořist příslušníci Rudé armády, stalo se základem pro další klíčové výrobní odvětví a budoucí národní podnik Technometra. Obnoven byl ale i provoz původních textilek, a záhy po roce 1945 došlo samozřejmě k jejich znárodnění. Nově ustavený podnik Pojizerské bavlnářské závody, později Kolora, se stal největším zaměstnavatelem pro široké okolí.

S Kolorou se do značné míry pojí i další poválečný rozvoj města, např. vznik nových obytných čtvrtí - cihelných činžáků Na Olešce v 60., a panelových sídlišť na levém břehu Jizery v 70. a 80. letech. V tu dobu se už počet obyvatel Semil přiblížil osmi tisícům, a dobrá polovina z nich pracovala právě v Koloře. K obytným celkům přísluší i další nezbytná infrastruktura. Tak se na počátku 70. let zrodila myšlenka na zbudování závodního klubu, jelikož pro aktivity ROH Kolora chyběly vyhovující prostory. Kvůli omezení výše povolené investice byl ale záměr vzápětí přehodnocen, a nadále se mělo stavět zařízení celoměstské, otevřené všem semilským občanům. Koneckonců ani město samotné sály pro bohatý spolkový a kulturní život zrovna neoplývalo, a představení, pořádaná MěKS (městské kulturní středisko) často ukončil déšť, když probíhala v přírodním divadle, nebo pokazily vrzající židle, když se hrálo v aule školy[275].

foto: Archiv Unionarch.

KD Kolora Semily

Pavel Švancer a kol.

Stavoprojekt Liberec

1972-1980

[275] Kronika města Semily 1970.

V roce 1972 se tedy rozhodlo o zbudování kulturního domu. Závod Kolora, coby iniciátor projektu, poskytnul pro stavbu příhodný pozemek u soutoku Olešky a Jizery, zčásti zastavěný budovami 5. provozu továrny. Zajímavým specifikem záměru přitom bylo využití jedné ze stávajících budov továrního areálu jako součásti nového objektu. Továrna měla zároveň zajistit i vytápění budoucího domu odpadním teplem z výroby. Semilský MNV jako hlavní investor zadal úkol k vyřešení Stavoprojektu Liberec. Na základě vnitroústavní soutěže, které byly od 60. let v Liberci osvědčenou praxí, "zakázku" získal Pavel Švancer, z ateliéru 1. Mladý architekt, dřívější spolupracovník Karla Hubáčka v Sialu, dostal právě v Semilech příležitost řešit v menším měřítku téma, které o pár let později rozvíjel s kolegou Pavlem Vaněčkem na úrovni krajského města v Liberci. Úkol v Semilech, byť se lišil velikostí, přinášel mnohé podobné problémy – zejména integraci mnoha různorodých funkcí do jednoho objektu a zároveň realizaci stavby v těsném kontaktu se říčním tokem, který bylo cílem zapojit do „rekreačního" určení domu kultury. Stavba, započatá roku 1972, probíhala svépomocí v akci Z, a kvůli nedostatku pracovníků, kteří museli plnit i další brigádní úkoly (např. sběr brambor), ale i kvůli potížím s dodávkami, postupovala pomalu. Ke slavnostnímu otevření tak mohlo dojít teprve v prosinci 1979. O čtyři roky později pak byla zahájena akce přístavby hotelové části ke stávajícímu objektu na jeho východní straně, blíže k toku Jizery.

Architekt Pavel Švancer využil postupného rozrůstání objektu k zachování jeho skladebného výrazu „srostlice". Půdorysně přitom sledoval linii říčního koryta Olešky, která se odrazila v zalomení zřetězených hmot do úhlu přibližně 120°. Osou (kloubem) nové kompozice se stal nepravidelný, i výškově rozrůzněný trojlístek - restaurace, kavárny, kuchyně a vstupního foyer se zázemím. K němu se na západní straně připojuje polygon velkého sálu, a na východní straně kvádr původní budovy, kam byla po adaptaci umístěna kantýna, kanceláře, klubovny a salonky. Právě tímto východním směrem pokračovala později v 80. letech dostavba hotelu, jehož hosté pak mohli využívat upravenou jídelnu. Přes nesmírně nabitý stavební program zajistily přesně rozmyšlené dispozice, orientace a oddělené vstupy do jednotlivých částí domu jeho bezkolizní provoz. Každodenně užívané prostory - klubovny, kanceláře a jídelna obrací svůj málo zvýrazněný vstup severně, přímo k sousedícím obytným domům sídliště Na Olešce. K příjezdové komunikaci a parkovišti směřují i služební vstupy restaurace, účinkujících a techniků, a stejně tak i zásobování kuchyně i sálu. Hlavní vstup do společenské části je naopak orientován k řece. Tady vzniklo jako předprostor malé náměstíčko - pro příležitost setkání, otevřené i pohledům z protějšího břehu Olešky. Konečně vchod do hotelu a služebního bytu je situován zcela na opačné straně, u Jizery, orientovaný směrem k městu a příjezdové komunikaci.

Náplní i rozlohou rozsáhlý objekt, rozčleněný výškově i půdorysně podle svých funkcí sceluje jednotně pojatý plášť z vápenocementových cihel, kombinovaných s pohledovým betonem, nebo s dřevěnými prvky v přírodním a červeném lakování. Dokonalá skladba cihel, která obzvlášť vyniká na nárožích tupých úhlů, navrací estetiku kulturního domu někam ke kořenům kotěrovské moderny (respektive cihelného krasopisu Otokara Novotného). Této mentalitě neodporuje ani zubovitá vrstevnatost hotelové budovy. Sochařsky hrubě kanelované betonové panely, které po peripetiích dodala Prefa Hýskov, se ale už hlásí k západňáckému brutalismu, obzvlášť když se objevují v kombinaci s exponovanými konstrukčními prvky (jak jinak než s červeným nátěrem, např. u vertikálních dilatačních spár), na pavilonech o šestihranném půdorysu. Tady, ve střední části objektu, betony zdobí atiky a parapety - v místech, kde je možné z kavárny nebo restaurace vyjít na terasu nad vstupem.

Důsledně dodržené barevné schéma šedé, s doplňkovou bílou a červenou je skoro poznávacím znakem staveb Švancerova týmu[276], přinejmenším v 70. a 80. letech. Stačí připomenout třeba liberecké koleje na Harcově (1977-1992), nebo plavecký stadion (1978-1984). I tady v Semilech se

[276] V Semilech statik Václav Šedo, architektka Lidmila Švarcová, inženýr Vladimír Vlk a další.

proto stejná škála opakuje zvenku i uvnitř kulturního domu. Zatímco starší společenskou část zvýrazňuje elegantní tmavošedý beton, na objektu hotelu se více uplatnily světlejší vápnocementové cihly, které doplňují bílé omítané betonové konzolové nosníky. Ty vystupují z těla stavby, a vytvářejí v parteru kolem zubovitě rozevřených průčelí manýristické loubí.

Cihelný plášť je sendvičovou, tepelně izolovanou konstrukcí, proto může například ve vstupním foyer prostoupit volně do interiéru. Plné stěny střídají rozměrná, většinou příčně dvoudílná okna a dveře v robustních červeně lakovaných dřevěných rámech se zaoblenými rohy, s příčlí v dolní pětině prosklené plochy. Stejné členění se opakuje i u prosklených dveří a příček, kde nás, třeba ve vstupním foyer, můžou pobavit přesně padnoucí žebrové radiátory, s výškou i odstínem odpovídajícím dřevěným rámům.

Precisnost a dobová jednoznačnost, jakou lze vidět zvenku, očekává i uvnitř. Návrhy interiérů vypracoval Švancerův kolega Otakar Binar, známý především jako autor zařízení na Ještědu. Proto i tady v Semilech najdeme řadu autorských kousků, v kombinaci s typovými výrobky, vybalancovaně seskupených do bravurního celku. Překvapivá a odvážná dekorativnost některých zřizovacích předmětů přesvědčuje o vyhraněném názoru sebejistého tvůrce, jehož cílem je neopakovatelná a osobitá atmosféra. Dodnes velmi dobře dochovaný interiér je i v dnešní době trhák, o to působivější musel být v době svého vzniku. Stejně jako v exteriéru, dominuje řadě prvků vevnitř červená, která pokryla vnitřní konstrukce, podhledy i nábytek. Hladkost lakovaných povrchů střídají režné cihly, lehce plastická tapeta z dovozu, nebo kvalitní dřevěné dýhy. Zaoblené tvarování nábytku i doplňků rezonuje s formou okenních rámů a je příznačným rysem designu sedmdesátých let. Interiér lze přitom jistě označit za jednoduchý, rafinovanost mu ale dodává promyšlená světelná modulace a mimořádná stylová konzistentnost. Architekt – pro něj typicky – neponechal náhodě ani drobné detaily, jako jsou výústky vzduchotechniky nebo větrací mřížky, věšáky, madla klik, konzole závěsů,… tak jak to známe třeba z Ještědu.

Nezbytnou součástí kulturního domu jsou i umělecká díla, i když se s nimi nakládalo střídmě. Jeden z pilířů u hlavního vstupu tak ozdobila kovová abstraktní plastika *Přadlena*, místními trefně nazývaná *Špona,* od semilské rodačky sochařky a šperkařky Blanky Nepasické, která zpracovala i plechové fonty nápisů. Interiér pak doplnila výtvarná díla – jak jinak než textilní – dekorativní gobelín Ludmily Hromkové Křečanové v předsálí, nebo barevná opona jeviště v sále od Vladimíra Křečana. Nejvýraznějším výtvarným prvkem však zůstávají svítidla v baru, a hlavně pozoruhodný podhled v sále, který se vzdouvá nad prostorem jako rozbouřená mořská hladina. Osazení stropu barevnými světelnými zdroji umožňuje dodnes chromatické ladění atmosféry prostoru. Strhující efekt přitom přináší až neuvěřitelně jednoduché řešení: podhled, stejně jako svítidla jsou sestaveny z lehkých, lakovaných lamel, seskládaných do čtvercové mřížky. Zaobleně seříznuté spodní hrany lamel v součtu udávají reliéf výsledného celku[277]. Mřížka má jednak akustický efekt a zároveň slouží k instalaci osvětlení i jako difusér a vnáší do interiéru příjemné rozptýlené světlo. Práce se světlem je pro celý dům klíčová - v exteriéru v samotné tektonice stavby, struktuře povrchů a průhledech, v interiéru pak v často užívaném podsvícení, barevné modulaci (např. průběžné oranžové neonové trubice na hraně podhledu v salonku), nebo v individuálních světelných zdrojích stolů v baru či kavárně (autorské lampy Otakar Binar, Jan Vančura).

Neobyčejně působivá je i vlastní geometrie prostoru pobytových částí domu – nezvyklým šestibokým půdorysem. Kavárna, bar, klub, restaurace i foyer nabízí neobvyklý zážitek, spojený i se širokým výhledem na nábřeží Olešky. Protože je ale průčelí namířeno k jihu, i když jsou stíněna předsunutou

[277] Podobné řešení se objevilo třeba u svítidel v českolipském sídle UV KSČ, které dnes slouží jako budova základní umělecké školy. Lamely pro svítidla zajistila Meta Praha, výrobní podnik Svazu českých invalidů, který se jinak zabýval širokou škálou výrobků od ergonomických a kompenzačních pomůcek po tepelné jističe nebo fotografické mikroštítky. Otakar Binar konceckonců spolupracoval s různými podniky, vzpomeňme třeba na ikonické stolky a popelníky z Ještědu, jejichž kovové nohy vyráběla firma Amati Kraslice, která běžně vyrábí dechové hudební nástroje.

atikou, jsou všechna okna vybavena textilními závěsy oranžové barvy. I v těchto vnitřních prostorách se znovu hlásí ke slovu bílé cihly, střídané tmavě mořenou dýhou. Podhledy pak kombinují červené šikmé laťování s klasickou bílou omítkou. Podlahy pokrýval původně koberec, který kvůli nesnadné údržbě, nahradila r. 2009 nahradila - po konzultaci s autorem - světlá PVC krytina se širokými šikmými červenými pruhy.[278]

Hlavní sál ve tvaru polygonu krom zmíněného podhledu akusticky zajišťují kobercové obklady stěn v sále, jeviště a jevištní portál jsou naopak opatřeny dýhovanými panely. I samotný sál, stejně jako ostatní prostory je v parteru trochu překvapivě otevřen okny, což je jistě příjemné při pořádání plesů a konferencí, zato už méně vhodné pro divadlo. Přesto otevření kulturního domu podle zápisů městské kroniky významně pozvedlo trochu ochabující aktivitu místních divadelních spolků, a obecně vzrostl zájem o divadlo. „Jako i v minulých letech i v roce 1980 dojížděli semilští občané, hlavně učitelé a zdravotníci autobusem do divadla J. X. Šlady do Liberce. Nové jeviště a moderní jevištní vybavení KD umožnilo i hostování cizích divadel v Semilech." Každý měsíc tak vystoupil přinejmenším jeden hostující soubor. Více představení by se patrně do nabitého kalendáře kulturního domu ani nevešlo. Hned od ledna se totiž - v měsíc otevřeném a dosud nezkoladuovaném domě - začala odvíjet tradiční liturgie nejrůznějších oslav, od únorových přes MDŽ, narozeniny Lenina, po májové, družební, atd., v průběhu celého roku. „Dostavba kulturního domu přispěla i k rozvoji hudebního života v Semilech. Místnosti pro nácvik a hmotná podpora souborů ad., vytvořily lepší podmínky." Vedle vystoupení domácích hudebních těles (dechová hudba Tofy, kvintet Metronom, pěvecký sbor Jezerka, Semilská dvanáctka…) se v kulturáku pořádaly hojně navštívené koncerty vážné i populární hudby, a v neposlední řadě taky plesy a taneční zábavy. A zázemí tu našla i zájmová a vzdělávací činnost -tradiční kurzy a kroužky, ale třeba taky „Klub vynálezců a zlepšovatelů." Některé z nich fungují v Semilech dodnes, byť v časem pozměněné podobě (dechovka Semilská jedenáctka).

Taky kulturní dům i s mladší hotelovou je dodnes v provozu a zachován je téměř v autentickém stavu, včetně původního vybavení. A město Semily si svého kulturáků váží – postupně dům odkoupilo ze státního majetku a opakovaně veřejně hájí jeho kvality. Prováděné rekonstrukce dosud probýhaly v souladu s původním návrhem a za spolupráce architekta Švancera[279] a jeho kolegů. Například pro snížení energetické náročnosti byly původní okna přesklena dvojsklem a byla zřízena vlastní plynová kotelna, neboť provoz továrny byl v mezičase ukončen. Semilští si jsou zkrátka vědomi hodnoty stavby, která rozhodně patří mezi nejvýznamnější budovy ve městě. Však také už podruhé[280] – a to je zcela nebývalé - usilují o památkovou ochranu objektu. Semilský kulturák si ji i díky péči města bezesporu zaslouží.

Zdroje:

P. Š.: Hotel Kolora v Semilech. Architektura ČSR XLVII, 1989, č. 6, 70-71.

Kronika města Semily 1970-1985.

Archivní plánová dokumentace 1972-2005.

Archivní fotodokumentace UNIONARCH, Vladimír Vlk.

KUČA Karel: Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. 6. Pro-Sto., Praha 2004

[278] Jakubec, Libor: Semilský KC Golf dostane nové podlahy. Krkonošský deník, 13. 4. 2009.
[279] Bohužel zemřel roku 2019.
[280] V roce 2014 Ministerstvo návrh odmítlo, neboť předmětem památkové ochrany měla být pouze společenská část, hotel tehdy ještě patřil jinému majiteli, ČS AO Praha.

NAVRÁTIL, Ivo, Pavel JAKUBEC a Státní okresní archiv Semily: Semilsko. Praha: Litomyšl, 2010.

VRÁNKOVÁ Tereza, Adam ZAJAČIK: KC Golf Semily, seminární práce Poválečná architektura FA ČVUT Praha, 2018.

JAKUBEC, Libor: Semilský KC Golf dostane nové podlahy. Krkonošský deník, 13. 4. 2009. Online:

https://krkonossky.denik.cz/zpravy_region/semilske-kc-golf-dostane-nove-podlahy20090410.html

Kulturní dům Golf. Národní památkový ústav [online]. Praha, 2015 [cit. 2021-12-04]. Dostupné z: https://pamatkovykatalog.cz?element=13662490&action=element&presenter=ElementsResults

Historie Kulturního centra: Kulturní dům v Semilech slavil 8. prosince 2004 25 let od svého slavnostního otevření [online]. 2004 [cit. 2021-12-04]. Dostupné z: http://www.kcgolf.cz/textove-stranky/?mid=ad9c4771-1a8f-4911-8791-d0e96f0a4224

PŘÍLOHA II
PAUL DAMAZ, *ART IN EUROPEAN ARCHITECTURE*, New York 1956
Překlad Veronika Vicherková
(verze s vyobrazeními dostupná pouze ve formátu pdf.)

Následující překlad publikace (euro-)amerického architekta Paula Damaze[281] ilustruje z vnějšího pohledu vývoj a naplňování koncepce syntézy umění na evropském kontinentu. Přestože Damazova studie silně rezonuje s děním na domácí půdě v poválečném období, české/československé příklady v ní nenajdeme, patrně z toho důvodu, že v době vydání knihy (1954) stála naše tvorba v područí socialistického realismu, a republika samotná za stále nepropustnější železnou oponou. Přesto srovnání výsledků ukazuje, že přes veškeré proklamace mezi západem a východem existovala nepominutelná blízkost.

[281] Narodil se v Portugalsku, jeho otec byl Francouz, matka Portugalka; účastnil se bojů ve druhé světové válce jako kapitán francouzské armády, posléze vystudoval architekturu na Sorbonně

# UMĚNÍ V EVROPSKÉ ARCHITEKTUŘE

Paul Damaz
New York 1954

Překlad Veronika Vicherková

# UMĚNÍ V EVROPSKÉ ARCHITEKTUŘE


OBSAH 4
Předmluva: Le Corbusier 5
Úvod 8
I UMĚNÍ A MODERNÍ ARCHITEKTURA 9
Příčiny rozchodu umění a architektury 10
Umění v naší civilizaci 10
Umění a společnost 11
Vliv hospodářství 12
Vývoj umění a architektury 13
Poučení z historie 15
Průkopníci moderní architektury 17
Nová syntéza hlavních umění 20
Společenský význam umění 20
Duchovní funkce architektury 22
Úloha umění v architektuře 23
Výuka umění a architektury 25
Nástěnná malba 25
Architektura a barva 26
Dynamická síla barvy 27
Psychologická hodnota barvy 28
Barva a nástěnná malba 28
Pravidla nástěnné malby 29
Abstraktní malba a moderní architektura 31
Architektonické sochařství 33
Pravidla architektonického sochařství 34
Renesance vitráže 35
Nové techniky 37
II UMĚNÍ V POVÁLEČNÉ EVROPSKÉ ARCHITEKTUŘE 38
Povaha evropské architektury 38
Umělecká hnutí a syntéza umění 39
Od teorie k praxi 41
Francie/Itálie/Anglie/Skandinávie/ 42
Holandsko/Švýcarsko/Německo 43
Veřejné budovy 44
Továrny 54
Školy 56
Hotely, restaurace, obchody, divadla 63
Výstavy 69
Náboženská architektura 76
Bytové domy 93
Soukromé domy 100
Zahrady 105
Lodě 110
Ideální palác 113
Rejstřík 117
Poděkování 116
Literatura k překladu 131

Předmluva

Mluvíme-li o syntéze umění v dnešní Evropě, svědčí to o našem značném optimismu. Taková syntéza možná existuje v myslích či srdcích několika málo jednotlivců, jinak však dosud uskutečněna nebyla. Mezi těmi, kdo staví, a těmi, kdo požadují určitý prostor v rámci stavby, zůstává nadále nesmírná propast.

Chtěl bych se zmínit o těch, kdo žádají malbu či sochu pro dokončenou stavbu. Malíři a sochaři žijí vlastními životy a architekti tak specifickému problému, jako je užití umění v architektuře, vůbec nevěnují pozornost, a pokud nejsou zcela neteční, a mají naopak o jejich spojení hluboký zájem, mají na práci jiné věci než pořádat schůze, aby přišli na to, jestli má začít výtvarník, nebo architekt, a kdo má rozhodnout o osudu uměleckých děl, jež mají stavbu (podle mnohých výtvarníků) „ozdobit", anebo – ještě neskromněji – povznést ji a dát jí duši.

Stavba však nepočíná vrcholným dotekem, sochou či malbou, jak si představuje mnoho výtvarníků. Povolání architekta (stavitele či konstruktéra) je jedním z nejtěžších povolání naší doby. Je možná i povoláním nejtěžším, protože to práce vrcholně syntetická, a je-li vykonávána lidmi se smyslem pro jednotu, je zcela nemožné nějak tuto syntetičnost oddělit. Lidí se smyslem pro jednotu je však málo, a tak není místa, kde by se vykouzlená a vysněná syntéza velkých umění odehrála.

Existují dva možné způsoby, jak dosáhnout toho, aby byla malba či socha součástí stavby. Jedním z nich je, že stavitel, který již realizoval svou stavbu, narazí díky Boží přízni na výtvarné dílo, které jej přiměje zvolat: „Tuhle sochu musím mít ve své stavbě!" anebo „Tuhle malbu si dám do své stavby!" Neboť socha i malba může být s architekturou v naprostém souladu. Druhou možností je, že architekt se sochařem či malířem naváže dialog. Ale pozor! V tom je právě kámen úrazu!

Dialog znamená, že obě strany hovoří stejným jazykem; podstatná část syntaxe architektonického malířství a sochařství doposud však zůstávala mimo zájem malířů i sochařů. Tato syntax vzniká ze znalosti architektonického média, které se skládá z prostoru, světla a cirkulace. Architekturu a architektonické cítění od sebe také nelze oddělit. Všechno souvisí se vším, převládá matematika, panuje „vizuální akustika", z emotivního náboje architektonického místa (ať jde o sál nebo o celou budovu) vyvstává napětí. Mezi malíři, sochaři, architekty i exegety (čímž myslím kritiky) vládne v otázce oživení architektury velkým uměním, malířstvím či sochařstvím, veliký zmatek. Architektura je všeobecně považována za převážně monochromatickou: je to omítka nebo kámen, „gris Petit-Trianon". Je předně konfrontací materiálů, každý materiál má svůj potenciál, vlastní sílu k akci a reakci. Je to tedy v prvé řadě výraz souhry materiálů anebo volba mezi nimi, kterou máme provést. To je to hlavní. Práce malíře a sochaře přijde na řadu až potom. Barevnost je jedním ze způsobů vyjádření architektonické vůle, jenž se manifestuje a vzpíná skrze barvu, což znamená, že ve spojení s formami, cirkulací a světlem dokážou barevné harmonie projevit, jak značná je jejich síla působení na lidskou senzitivitu.

Barevnost se zrodila především díky moderním technikám: ocel, sklo a vyztužený beton umožnily „plan libre" (volný plán), který vybízí k použití barev a vyžaduje, aby posloužily ke klasifikaci, kodifikaci a psycho-fyzické stimulaci. Tak se dnes po boku moderních technologií znovu objevila barevnost. Mám za to, že by barevné provedení mělo být úkolem architekta, neboť jej nelze oddělit od celkové koncepce budovy. To představuje nové nebezpečí, další trhlinu v profesi, která je naprosto nepřipravena na práci s barvou.

Na kongresu CIAM v Hoddesdonu v roce 1951 jsem učinil toto prohlášení: „Člověk, který chce vytvářet architekturu, musí být neomylným výtvarníkem a hlubokým znalcem

umění. Když je dnes část úkolů architekta svěřena inženýrům, měla by profese architekta příslušet jen tomu, kdo zcela porozumí prostoru. Bez tohoto porozumění ztrácí architekt svůj raison d'être, i právo na existenci."

Na závěr – nikoliv pro skutečné uzavření diskuse, ale spíše pro shrnutí: je jisté, že potřeba vnášet výtvarná díla do architektury vyžaduje v případě veřejných budov uvážlivý přístup. Ulice může být ušetřena ozdobnosti (moderní urbanismus zajistí morálně zdravé prostředí a vzhled ulice začleněním přírodních prvků). Skulptura může být stavbě úplně cizí; je součástí geometrické krajinotvorby (urbanismu či tvorby architektonické) a v krajině zaujímá místo vskutku prorocké. Takovouto přesnost zvu „vizuální akustikou"... V interiéru budov je umělecké dílo buď bezcenné anebo zbytečné: je slovem, řečí, hlasem, který vyžaduje respekt a pozornost. Právě proto má v prvé řadě vzbuzovat respekt a pozornost. Barevnost (stejně jako geometrie, hra světla, matematika souvztažností atd.) je už součástí prostoru a hodnotou, jíž prostor nabývá pohyblivostí (chůzí) pozorovatele (= pohybem), není tedy otázkou dekorace; toto prohlášení jsem učinil ve chvíli slavnostního ticha a napříště podle něj bude posuzován každý návrh na užití sochy či malby v architektuře .

Jistě uznáte, že jsem měl právo zpravit čtenáře o skutečnosti, že celý svůj život jsem byl ponořen, zabrán a podněcován uměním v jeho nejplastičtějších podobách. Nejsem tedy v tomto směru lhostejný ani letmý kolemjdoucí a prohlašuji: celý osobní život člověka se otevírá nesmírnému a zdravému vpádu umění a estetiky. Dovolte mi, abych to vysvětlil: moderní techniky fotografie a stereotypie naprosto zvrátily podobu i rozsah dosud užívaných informací: knihy, tisk, diapozitivy, barevná fotografie zaplňují ovzduší povědomím o umění a to je neúprosně vystaveno našemu vnímání a v rozsahu historicky i zeměpisně nevídaném. Lidé, zabývající se uměním , se dostávají do závratných sfér ze kterých budou brzy na dosah plody úsilí skutečných malířů a sochařů, jaké si dnes neumíme ani představit. Toto je předehra, ktrá povede k tomu, aby se každý zapojil na tom pravém místě. Naplno pracující architekt (domov, který je chrámem, chrámem rodiny), malíři a sochaři mající neomezené možnosti nechat se slyšet a ocenit v prostředí předurčeném k tomu, aby je v budoucnosti přijalo (to je ttotiž naprosto nová bytová architektura, vytvořená tak, jak to odpovídá moderním podmínkám).

To vše je dosud určeno jen nezřetelně, ba velmi nezřetelně a vágně. Tak je to pokaždé se vším, co je zcela nové. Ani stavitelství, ani urbanismus (město a krajina) se dosud neprojevily ničím přesvědčivým a univerzálně přijatelným. A to je důvod, proč je třeba, aby autoři, jako je Paul Damaz, předložili tento probblém pozornosti široké veřejnosti.

9. května 1955, Paříž

Sv. Yves, sklobetonové vitrážové okno.
Autor: Gabriel Loirre

# Úvod

Námět této knihy není nový. Jistě není nic původního na myšlence uvést v soulad hlavní umělecké druhy s cílem dosáhnout harmonické jednoty – jednotné koncepce architektů, malířů a sochařů, kteří by zasvětili svůj talent obecným zájmům. Umění se ve skutečnosti zrodilo jako nedílná součást architektury a právě jejich současné oddělení je věcí vskutku novou. Poprvé v dějinách civilizace jsou hlavní druhy umění samostatné, často se navzájem přehlížejí a někdy jdou dokonce proti sobě. Poprvé se staví architektura na kost obnažená a hrozí, že toto umění, považované dosud za nejdůležitější z hlavních uměleckých druhů, ztratí právo zvát se uměním.

Mnozí architekti a umělci, nespokojeni se současným stavem moderní architektury a vědomi si omezení, jež takové odloučení přináší, volají po opětovném spojení umění s architekturou. Proběhly četné diskuse a vznikly celé umělecké skupiny, hledající princip nové syntézy umění; tento princip by však nebýt moderní architektury vůbec nebyl zvažován.

Vývoj moderní architektury bude záležet na úsilí architektů a umělců. Architektura se může nadále stranit ostatních umění a sledovat cestu, nastolenou čistou technikou. V tom případě se náš domov stane prefabrikátem, vytvořeným bezchybnou logikou – strojem, v němž nelze žít. Stavitelství pak přestane být uměním, architekty nahradí inženýři.

Na druhou stranu může moderní architektura hledat nové možnosti spojení s ostatními uměními, pokračovat v normálním vývoji a dospět; a třeba se i zařadit mezi velké okamžiky dějin architektury.

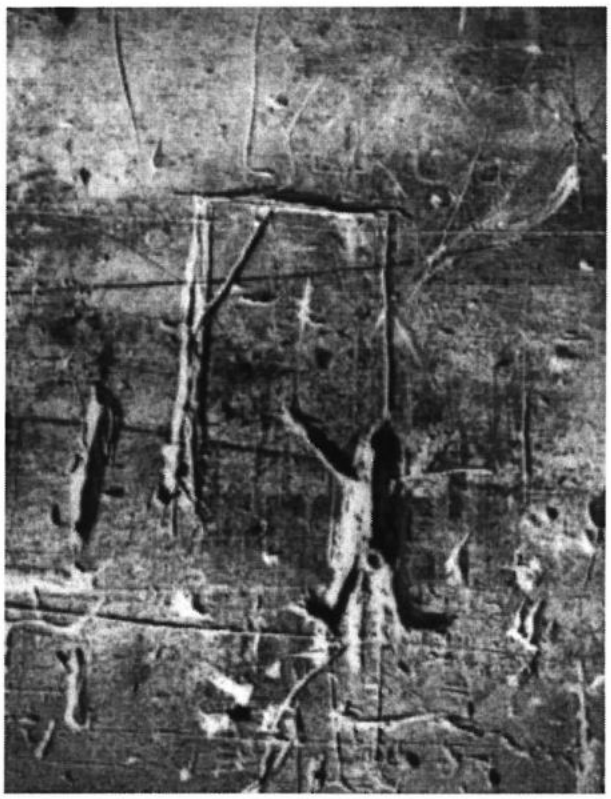
V současné fázi vývoje však hrozí, že bez dohledu kritických a bystrých hlav se architektura stane obětí dekoratérů, podkopávajících její skutečné základy, a stane se jistým druhem moderního baroka. Reakce proti přemíře čistoty může propuknout se stejnou silou jako reakce proti nadsazené dekorativnosti v minulém století.

Ačkoliv je nutné více se obávat prvního případu, jisté nebezpečí spočívá v obou extrémech – v přílišné čistotě i v přílišné přeplácanosti. Je třeba, aby architekti a umělci spojili opět jednou ruce k společnému dílu a ve společném úsilí řídili další vývoj architektury. Nestačí jen vyžadovat syntézu umění, musí se také hledat prostředky k jejímu dosažení, a to prostředky v mezích principů moderní architektury.

Tato kniha nechce být příručkou – pro umění neexistují návody. Navíc mnohé z příkladů zde uvedených jsou velmi sporné; a jestliže je zde předkládáme, je to především proto, abychom dokreslili myšlenku spolupráce mezi umělcem a architektem a upozornili na jistá nebezpečí, jichž je třeba se vystříhat.

Naším cílem je upozornit architekty, umělce, jakož i veřejnost, jak důležité je dosáhnout nového spojení umění a architektury, a především jak ho dosáhnout, aniž by byla narušena podstata moderní architektury. Ve snaze prozkoumat tento problém, zaznamenáváme názory dnešních architektů, umělců i uměleckých kritiků, zabývajících se touto otázkou, předkládáme některé základní principy, ukazujeme, čeho bylo dosaženo v posledním desetiletí v Evropě.

Z praktických důvodů jsme byli nuceni omezit se na Evropu. V žádném případě to však neznamená, že bychom znevažovali to, co bylo v tomto směru vykonáno ve Spojených státech, o čemž pojednává Art in Modern Architecture od Eleanor Bittermanové, a především v Latinské Americe. Přesto máme dojem, že se hnutí směřující k syntéze umění ukázala být právě v Evropě nejsilnější a nejlépe organizovaná.



„Sgrafito", malba škrábaná v omítce. Paříž, Francie.

# I. UMĚNÍ A MODERNÍ ARCHITEKTURA

Když se na počátku tohoto století začala architektura zbavovat zažitých předsudků minulosti, vypořádala se rychle i se vším, co ji ještě spojovalo s malbou a sochařstvím – a přerušila spojení, které bylo už od doby renesance stále křehčí a křehčí. V průběhu padesáti let vývoje byla moderní architektura naplno zaujata řešením vlastních problémů, a malířství a sochařství tak přišlo ke slovu jen zřídka. To přimělo Paula Valéryho, aby vážně poznamenal: „Malba a socha jsou děti, které osiřely; jejich matka, architektura, je mrtvá. Dokud ještě žila, měly tyto děti své místo, svou úlohu a meze. Měly prostor, přesné světlo, námět i spřízněnce..."

Moderní architektura v běžné praxi skutečně příliš nedbá o ostatní umění. Je architekturou mladou a dravou, připomíná mladého atleta, pyšnícího se vypracovaným tělem, který měl dosud pramalý zájem o svého ducha. Její vývoj se odehrával podle předpisů strohého a plně materialistického funkcionalismu a vše, co nebylo naprosto nezbytné pro organizaci či efektivitu, bylo odsunuto stranou. Tak se stalo, že naši architekti, zhypnotizovaní inženýrskými výdobytky, přehlíželi umění – nadbytečné, avšak nepostradatelné.

Lidské obydlí je čím dál víc ovládáno nelidskými pravidly masové produkce. Standardizace ztěžuje každou možnost, jak dosáhnout alespoň trochu osobitého výrazu.

Pracovní prostředí je výsledkem přesných výzkumů výkonnosti. Víme přesně, kolik výtahů je třeba, abychom dopravili v daném čase masu zaměstnanců do kanceláří, horlivě zajišťujeme nejlepší materiální podmínky pro dosažení maximálních výsledků. Naše technické knihovny se hemží příručkami plnými předpisů – odpovědí na každý architektonický problém, jež bez zaváhání na centimetr určují výměru lidského těla a jeho prostorové potřeby.

Architektura vstoupila do doby estetiky, nevšímá si pocitů, jež vzbuzuje umělecké dílo. V posledních letech vzniklo mnoho pozoruhodných staveb. Obdivujeme jejich útlé linie, jejich vzdušnost, eleganci, čistotu i smělost. Tyto estetické kvality jsou však pouze racionální a nevzbuzují žádný cit. Originalita, *tours de force* a mechanická přesnost jsou mylně zaměňovány za krásu. Naše budovy zajisté hlásají technickou sílu naší doby, taková proklamace má však k poetice daleko.

Funkcionalismus zachvátil i samotný urbanismus. Víme přesně, kolik supermarketů je potřeba pro tisíc obyvatel, vůbec však nemáme promyšleno, jak zlidštit monotónnost a šeď nového prostředí trochou barvy, několika sochami či symboly, jež by pomohly vnést světlo do srdce člověka vracejícího se domů z práce a připomněly mu, že je člověk a ne robot.

## PŘÍČINY ROZCHODU UMĚNÍ A ARCHITEKTURY

Současný stav, kdy je umění odděleno od architektury, vyplynul z jedinečné souhry událostí, přičemž některé z nich se odehrály už v období renesance. Největší dopad má však 19. století; podmínky, které byly tehdy nastoleny, byly prostě přijaty za skutečnost, a dál už se o nich nediskutuje. Tyto okolnosti navzájem úzce souvisí a jsou výsledkem vývoje civilizace, společnosti, ekonomické situace, umění obecně, a především vývoje architektury.

## UMĚNÍ V NAŠÍ CIVILIZACI

Descartes a filozofové 18. století, kteří přišli po něm, způsobili, že dnes žijeme ve věku rozumu. To oni nás učili oddělovat myšlení od citů. Když se v 19. století objevil průmysl, byl považován za čistě praktickou součást civilizace, zaměřenou pouze na rozum, jež nemá s city co do činění. Věda, průmysl a technika však narostly do rozměrů tak gigantických, že se staly znamením naší doby, zatímco filozofie a umění ustupovaly do oblastí osamělých a byly stále více odsouvány ze života. Umění se uzavřelo samo v sobě a skrylo svou existenci v tajemných ateliérech umělců, v prodejních galeriích, v muzeích a v domech hrstky vyvolených. Sami umělci již nepatří do tohoto světa, vytvářejí skupiny, žijí ve vybraných částech města, odděleni od zbytku společnosti. Společnost, zabředlá v materialismu civilizace, jeví o problémy umění jen malý či žádný zájem, a umění, zavřené v muzeích a galeriích, obdivuje jen smetánka, jež na umění nahlíží při nejlepším tak, jak to dělávají turisté.

Detail mozaiky z Pomníku amerických válečných obětí v Bastogne v Belgii. Autor: Fernand Léger.

Materialistická povaha naší civilizace je patrná i ze školních osnov, kde lze sledovat rostoucí tendenci vyučovat věci, jež by mohly být užitečné v běžném životě, a potlačovat předměty, hodící se více k rozvíjení ducha.

V totalitních zemích je umění zcela v rozkladu, zatímco jinde zesílil individualismus natolik, že vytvořil atmosféru bezmála se blížící anarchii. Každý umělec má vlastní teorii, vlastní metodu, charakter i styl. V celé historii nebyla ještě doba, kdy bychom se mohli v

umění setkat s takovou rozmanitostí, s tolika střety osobností. Naše doba tak sotva napomůže syntéze umění, která by naopak vyžadovala, aby mezi architekty a umělci panovala shoda ve víře i myšlení. Taková shoda existovala ve středověku, kdy základem každého životního pohybu bylo náboženství, kdy katedrála byla obrazem společnosti, ztělesněním panující filozofie, umění a vědy. Architektura, sochy, chrámové sklo, hudba, verše liturgických textů, taneční pohyby ceremoniářů – jednota umění té doby je pozoruhodná.

## UMĚNÍ A SPOLEČNOST

S nástupem demokracie ubylo příslušníků vyšších tříd, kteří vždy patřili k významným patronům umění. Klérus, šlechta a později vyšší střední vrstvy měly v rukou monopol jak v oblasti politické moci, tak v oblasti kultury. Ke stavbě svých nákladných domů povolávali nejlepší architekty své doby a neomylně zaměstnávali i nejslavnější malíře a sochaře. Pro vlastní slávu využívali největší talenty své doby a dali tak vzniknout mnoha stavbám, pozoruhondých souhrou různých druhů umění , která v nich vládne.

Dnes takto oddělené třídy již neexistují a spolu s nimi zmizel i ideální klient architektů, člověk mocný a kultivovaný. Architekt tak stojí před úkolem uspokojit jednotlivce či skupinu jednotlivců, jejichž finanční možnosti neodpovídají jejich kulturnímu vzdělání. Vyšší vrstvy již nejsou intelektuální elitou a mezi investory, ať jimi jsou soukromí zadavatelé, skupiny, církev nebo stát, je málo takových, kteří by byli schopni pochytit duchovní smysl architektury.

Velmi často se ukáže být nejkulturnějším objednavatelem, který je citlivý a miluje umění, právě soukromý zákazník. Bohužel však, až na několik výjimek, mají tito zákazníci také většinou jen omezené prostředky, a musí se tedy spokojit s málem ve všech směrech. Je to ironie, avšak zdá se, že právě lidem k umění nejvnímavějším je umění upíráno kvůli nedostatku peněz.

Finanční a průmyslové společnosti jsou založeny na lidech, jejichž největším, ne-li jediným zájmem je materiální zisk. Tito lidé by měli mnoho příležitostí využít talentu umělců, neboť se neustále staví obrovské kancelářské budovy, továrny, rezidenční a administrativní centra; naneštěstí se však zdá, že až na bustu zakladatele společnosti v zasedací síni správní rady nemají o umění ani potuchy. Teprve v poslední době začínají banky a další komerční podniky oslovovat umělce i moderní architekty, neboť jim neušlo, jakou publicitu jim může taková investice do umění přinést.

Nejlepším zadavatelem umělců a architektů byla tradičně církev. Nicméně v posledních třiceti letech vzniklo mnoho církevních a náboženských staveb, v nichž umění zcela chybí, jako by to byly tovární budovy. Je nepochopitelné, že výtvarná průprava není zahrnuta v osnovách seminaristů, kteří by měli v budoucnu zajistit výstavbu nových kostelů a klášterů i ochranu těch původních. A nepřekvapuje ani, že i mezi ministry kultury najdeme tak málo takových, u nichž by se zdálo, že mají pochopení pro moderní umění. Dokonce i ti, kteří přijali moderní architekturu, mají sklon ji znehodnotit nějakou politováníhodnou imitací renesančních mistrů.

V současné době spočívá dřívější síla šlechty v rukou vlády, ta je proto povinna zastat stejné úkoly. Mezi ty spadá i podpora a rozvíjení umění, stejně jako výchova mas a formování kultury. Naše demokratické vlády jsou však bohužel sestaveny z lidí s mizivou či vůbec žádnou uměleckou průpravou, jejichž kulturní vzdělání je nejčastěji pouze základní. Z tohoto důvodu stále ještě existuje úpadkové oficiální umění, a veřejné budovy, neo-klasicistní či modernizované verze „Beaux-Art" přetékají sochami prezidentů, bitevními scénami, múzami a alegoriemi Spravedlnosti s věčně nevyváženými vahami. Těch pár lidí ve vládě. kteří mají pro umění jisté pochopení, a kteří by mohli tohle všechno změnit, však není schopno cokoliv

udělat, ze strachu, že by šli proti myšlenkám svých nadřízených či voličů. Je-li toto jediná tvář umění, kterou si umí naše vlády představit, pak nemohou být veřejné budovy nikdy dostatečně očištěny.

Sv. Veronika, náčrt pro vitráž v kostele Nottre-Dame de Tout Grâce v Assy, Francie.
Autor: Fernand Léger.

**VLIV HOSPODÁŘSTVÍ**

Je dobře známo, jaký vliv na formování architektury měla hospodářská revoluce naší doby. Nezměnily se však jen materiály a technologie užívané ve stavebnictví ale i samotná koncepce výstavby, její vymezení i účel. V předchozích staletích nebyly ani stavby čistě účelové chápány tak úplně funkcionalisticky, jako je tomu dnes povětšinou. Architekti dbali ve skutečnosti spíše o vzhled stavby než o její funkčnost. Nestavělo se toliko z potřeby útočiště. Cílem byla sama stavba – byla dílem, které má být dokonáno nezávisle na své funkci. Práce se surovými materiály byla obtížná, s materiálem se těžko manipulovalo – stavba byla dlouhodobým úkolem, podstoupovaným spíše pro potomstvo než pro vlastní užitek Hlavním cílem bylo dosáhnout dokonalosti architektonické krásy a podíl malířů a sochařů nebyl nikdy zanedbán.

Využití strojních metod toto pojetí stavění zcela změnilo a vtisklo architektuře většinu jejích nových rysů: nové materiály, lehké, umělé, některé s dosud neznámými vlastnostmi; dopravní zařízení; rychlost výstavby; jednoduchost změn, demolice i rekonstrukce. Zavládl nový duch: role každé stavby je přísně časově vymezena. Architekti, často nucení sledovat čistě účelové stavební „programy", tvoří s vědomím, že zanedlouho bude jejich práce shledána zastaralou a zbořena. Většina současných významných staveb je zřizována buyznysmeny, pro něž obytné domy, kanceláře, hotely a divadla představují především dobrou investici. Z toho je zřejmé, že hlavní problém architektury pro ně představuje hledání řešení, které by zajistilo nejlepší zisky. Není-li možno přiřknout umění materiální hodnotu, nevěnují mu pozornost.

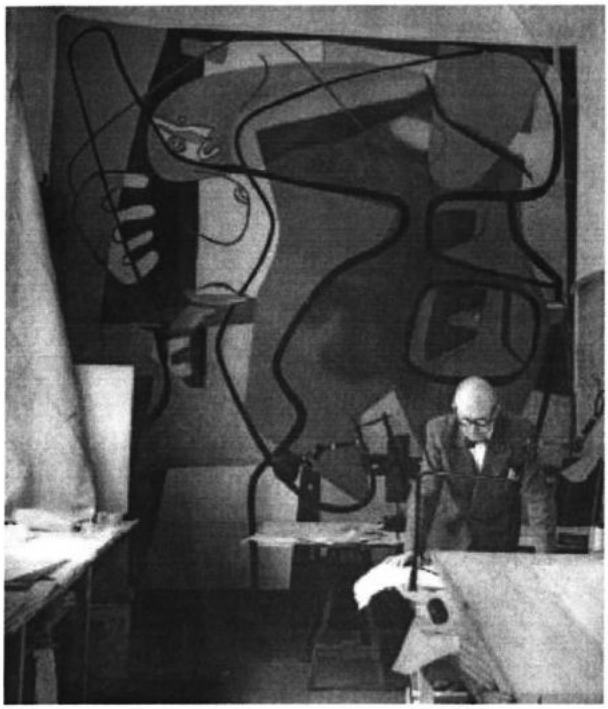
Industrializace výstavby měla však ještě jiný, přímější vliv na vnější vzhled dnešní architektury. Manuální práce se stala hlavním ekonomickým problémem, vůči kterému je architekt bezmocný. Architekt je tlačen k používání masově vyráběných montovatelných materiálů, jichž se lidská ruka sotva dotkne. Pokaždé, když se pokouší vytvořit formy volnější a originálnější anebo by na části své architektury rád spolupracoval s jiným umělcem, narazí na ekonomické obtíže, které jej často donutí takový projekt opustit.

Kamenná mozaika v „Provinciehuis", sídle krajské správy v Arnhemu v Holandsku. Autor: V.H. Elenboon

**VÝVOJ UMĚNÍ A ARCHITEKTURY**

Po akademismu 19. století se počaly vývoj umění a vývoj architektury rozcházet a ubírat opačnými směry. Malířství a sochařství kousek po kousku opouštěly vnější figurativní svět. Předmět, který dříve sloužil k vyjádření individuality umělce, byl zprvu deformován, až byl nakonec, jak umělci usilovali o sebevyjádření bez zprostředkování vnějším světem, opuštěn úplně. Malíř se uzavřel se svým plátnem v ateliéru, odříznut od světa a jeho reality.

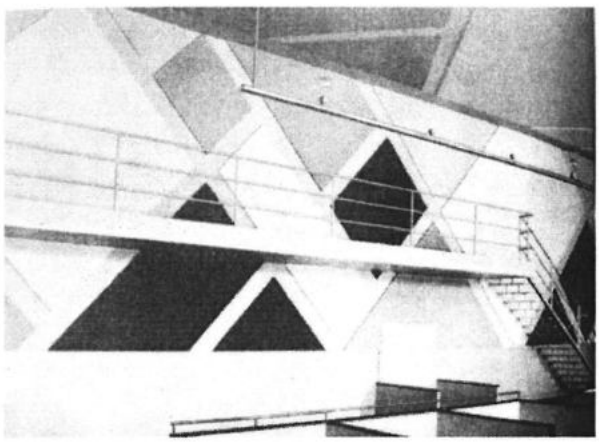
Naproti tomu architekt získával stále větší povědomí o materiálních podmínkách svého umění i o vědeckých výdobytcích své doby. Bylo-li cílem provést ve stavebnictví nezbytný převrat, musel architekt kreslit více inženýrsky, a ztrácel tak kontakt s umělci. Zaváděním nových technologií konstrukce, klimatizace a osvětlení se práce architekta ještě více komplikovala. Architektura se stala dílem logiky, zatímco malířství a sochařství se izolovaly na poli metafyziky. Umělci, kteří byli v minulých staletích malíři, sochaři, zlatníky i inženýry, se začali specializovat. Jejich zorný úhel se zúžil. Ztratil se cit pro nástěnné umění i znalost jeho technik, a mezi mladými umělci, kteří se začínají zajímat o architekturu, je jen málo malířů, kteří by se dokázali snadno přizpůsobit požadavkům zdi.

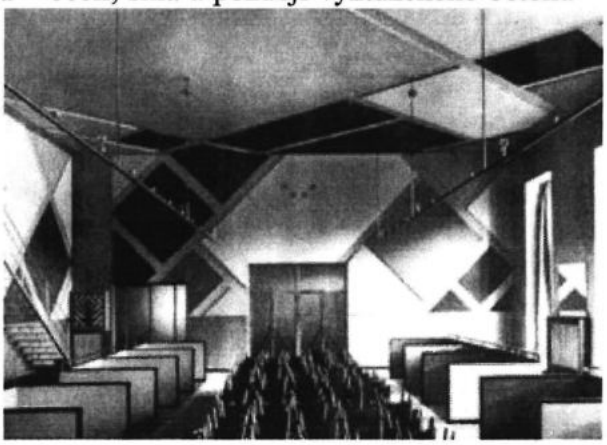


Malba v Le Corbusierově ateliéru. Autor: Le Corbusier.

Od počátků moderního umění se změnil i vztah mezi uměním a veřejností. Od konce 19. století byl vývoj umění tak rychlý a prudký, že jej publikum nedokázalo sledovat. Ačkoliv se dnes umění rozvíjí převážně ve světě abstrakce, lidé většinou stále ještě lpí na Cézannovi a krajinářích. Moderní umělci tvoří jen pro pár zákazníků z řad přátel a znalců. Jak poznamenal André Malraux: „Umělci se už neobracejí ke všem ani k nějaké určité třídě, ale pouze na omezenou skupinu, která vyznává stejné hodnoty." Dokonce i lidé, kteří uznávají moderní architekturu, jsou stále pohoršeni pohledem na abstraktní obraz. Architekti najdou jen málo klientů připravených přijmout umění své doby, a ani sami architekti nemají vždy odvahu předložit veřejnosti nástěnnou malbu, pokud hrozí, že vyvolá kritiku.

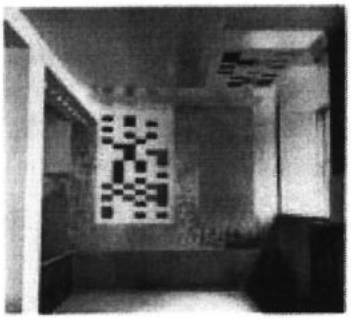
Nicméně hlavní důvody současného oddělení umění od architektury plynou z toho, jak většina architektů pochopila a aplikovala principy moderního stavitelství. V 19. století se architektura ocitala ve slepé uličce, neogotika a novořecké styly té doby svědčí o neschopnosti renovovat architekturu v rámci tradičních stavebních technologií. Záchrana přišla teprve za pomoci průmyslu a s objevením nových materiálů – oceli, skla a později vyztuženého betonu – které poskytly nové konstrukční možnosti. Tak se otevřely stavitelství nové horizonty.



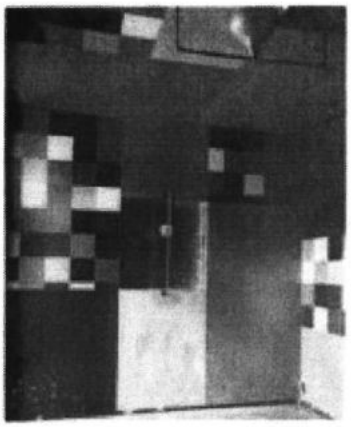


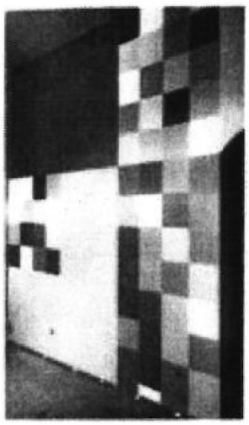
Dva pohledy do centra Aubette ve Štrasburku, 1926–28. Design interiéru: Theo van Doesburg.

Logické využití nových technologií i odpor proti fasádní architektuře a přemrštěnému dekorativismu předchozí doby přinesly jednoduché objemy, pravé úhly a hladké povrchy, jež se v očích publika staly nejvýraznějším rysem moderní architektury. Průkopníci moderní architektury ve svých funkcionalistických teoriích nikdy nehodlali umění z architektury vyloučit, přesto většina jejich následovníků, ať už z nepochopení, neschopnosti anebo pro nedostatek zájmu, systematicky odmítá vše, co přesahuje požadavky konstrukce či přísné a věcné funkčnosti. Nástěnné malířství a sochařství jim nepřipadá o nic lepší než sádrové vlysy a falešné hlavice, kterých bylo potřeba se zbavit. Slovo funkcionalismus se tak stalo synonymem pro nahotu či dokonce vyprahlost. V mnoha zemích architektonické školy zcela vyloučily z osnov vše, co nemá přímou souvislost se stavebnictvím, a omezily výtvarnou průpravu mladých architektů na minimum. V minulých stoletích znamenal architekt totéž co umělec. Dnes se může architektem, ba dokonce úspěšným a dobře placeným architektem stát kdokoliv, aniž by měl sebemenší výtvarný cit anebo výtvarné vzdělání.



3 pohledy do Aubette ve Štasburku, 1926–1928. Autorka maleb: Sophie Taueber-Arp.



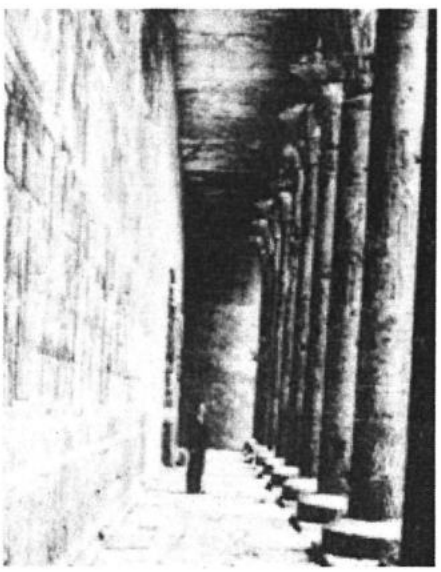


Důsledek je však zřejmý. Mnoho architektů a umělců si uvědomuje, že by mezi uměním a architekturou mělo existovat spojení, a snaží se vrátit architektuře chybějící cit a pružnost. Mladí architekti, kteří zvládli nové technologie, mohou konečně dát volnější průchod své představivosti a poněkud upustit od dogmatické čistoty, aniž by se museli obávat, že bude zpochybněna věrnost jejich názoru.

**POUČENÍ Z HISTORIE**

Mnozí architekti nevěří v úlohu umění v současné architektuře. Někteří se domnívají, že moderní architektura dospěla k plnému rozvinutí, a měla by tudíž zůstat tak, jak je; jiní zas vidí budoucí vývoj směřující dál ve striktních liniích technického funkcionalismu. Náš názor nicméně je, že architektura, má-li nadále zastávat důležité a živoucí místo v dějinách umění musí vedle technických prvků rozšířit i svůj duchovní obsah.

Letmý pohled do minulosti ukazuje, jak úplné a záměrné bylo spojení architektury s uměním v dobách její největší slávy.



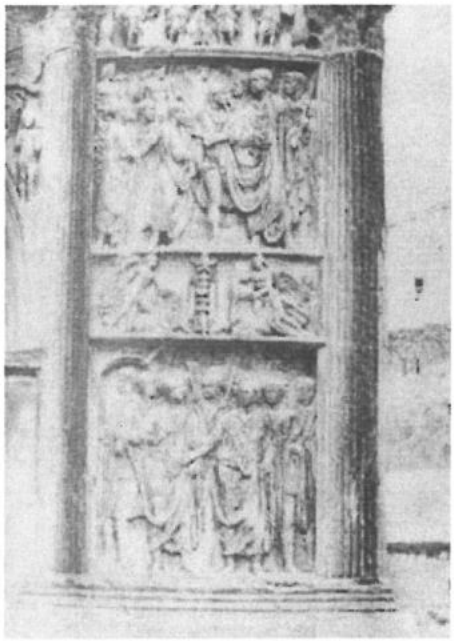
Vpravo: Chrám boha Hóra v Edfu, sloupořadí východního dvorce.

Erechtheion v Athénách, Portikus panen, jihozápadní část.

V Egyptě se setkáme s malířstvím a sochařstvím coby plošnými formami, které nejsou nijak vázány v architektonické kompozici. Přesto však je vztah mezi malířstvím, sochařstvím a architekturou dobře patrný z jednotného účelu. Malba je výhradně nástěnná. Sochy jsou jemné, zohledňují stěny, podřizují se rytmu stavby. Jejich vyváženost a propracovanost zesiluje účin majestátu hmoty, činí působivý celek stavby čitelnějším.

V řeckém umění je sochařství spojeno s architekturou tak úzce, že sochy někdy nahrazují stavební prvky. Výzdoba je řešena v rámci rytmu stavby, zdůrazňuje čistotu formy a harmonii, pro řecké umění tak příznačné. Pro umocnění rozličných architektonických prvků se v chrámech hojně využívá barevnosti.

V římském období již malba a socha přestávají být přímo součástí stavby, a stávají se prvkem čistě dekorativním, mnohdy až přes míru zdobivým. Nicméně přestože byla různá umělecká díla této doby navrstvena různě přes sebe, vykazují přesto zřetelnou jednotu, neboť všechna měla stejný úkol: hlásat slávu a moc Římanů, jejich přehnaný smysl pro velkolepost.

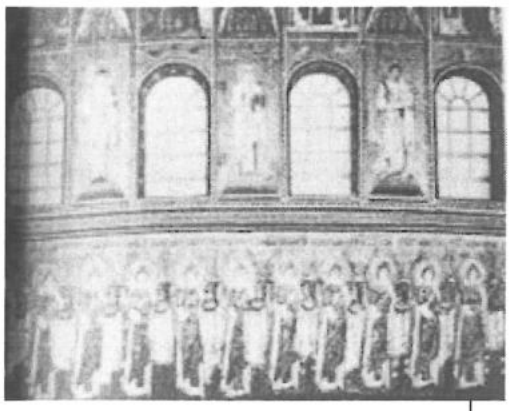


Trajánův oblouk v Beneventu, 2. století.

Mozaiky byzantského období se spojují s architekturou, aby vyzpívaly slávu Boží a života věčného. V Ravenně, především v chrámu Galla Placidia, netvoří mozaiky jen konečnou úpravu povrchu, ale dokázaly dosáhnout i „odhmotnění" prostoru a vyvolat dojem klidu a hlubokého přemítání, který by byl skrze poměrně primitivní architekturu nedosažitelný.

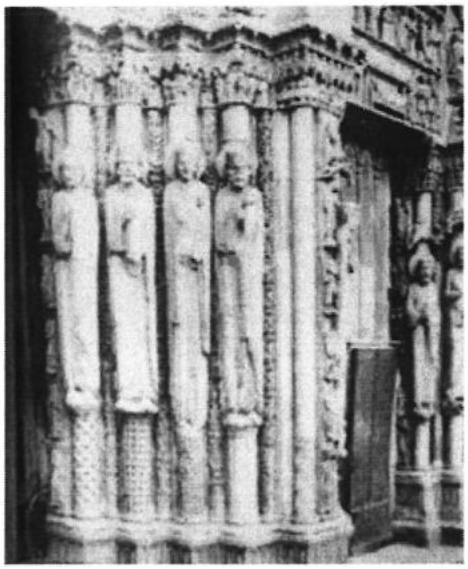
V průběhu románského období byla nástěnná malba pouhou povrchovou výzdobou, která s příchodem gotiky téměř vymizela. Naopak sochařství hrálo v románském stavitelství tak důležitou roli, že se sochy staly součástí hlavic, sloupů, tympanonů anebo podstavců křtitelnic. Konstrukční náročnost gotické architektury učinila ze sochařství znovu jen doplněk. Jednota koncepce a slohu však zůstává zřejmá a záměrná. Rytmus, vertikální vzpínání forem, „odhmotnění" a čistota jsou příznačné jak pro gotické stavby, tak i pro sochařství a vitráže té doby.

S renesancí se zrodila osobnost umělce. Umělecké dílo, ať už bylo ceněno samo o sobě či nikoliv, je chápáno jako dovršení a obohacení již existujícího celku. Přesto měli umělci té doby cit pro jednotnost, skladbu i proporce. Socha určená pro veřejné prostranství nebyla řešena stejně jako socha do interiéru, nástěnná malba byla monumentální sama o sobě.



Bazilika St. Apollinaire Nuovo, Ravenna, 6. století.

Kostel St. Trophime v Arles, 12. století. Detail tympanonu a překladu nad hlavním portálem.



Katedrála v Chartres, detail portálů západního průčelí, 12. století.

Konečně v barokním umění stojí za pozornost, jak jednotnou koncepci lze vytvořit tak různorodými prvky. Architektura se mísí s malířstvím, sochařstvím a ornamentem v neustálém vlnivém pohybu vzestupu a letu. Jde o spojení tak důvěrné, že je někdy těžké postřehnout, kde končí dílo architekta a začíná dílo sochaře. Samozřejmě je tento způsob užití malířství a sochařství v dnešní době mnohdy kritizován. Sochy překrývají stavební konstrukci, malba rozbíjí objemy. To vše však odpovídá fantasknímu pojetí umění v té době a prozrazuje to, jak vzácně úzká spolupráce mezi architekty, sochaři a malíři tehdy vládla.

Takové byly slohy velkých epoch, „epoch, kdy se jednotlivá umění vzájemně ovlivňovala, kdy byla přizpůsobena každému ohledu života. Tehdy umění nacházela vrcholný výraz a soulad, v nichž převládal určitý všeobjímající rys, který byl zároveň obsahem i vymezením; tento rys je zván duchem." (Jean Cassou)

Tolik tedy poučení z historie, pokud ovšem přiznáme dějinám právo nás poučovat. A i pokud je odmítneme, nemůže to rozptýlit obavy, že je to možná poprvé, co se kulturní a citlivý člověk spokojil s architekturou čistě užitkovou, jež právě onoho „ducha" postrádá.

Dóžecí palác v Benátkách, 1424. Scala dei Gianti.

**PRŮKOPNÍCI MODERNÍ ARCHITEKTURY**

Průkopníkům moderní architektury je většinou připisována odpovědnost za strohost a neosobnost dnešní architektury. Přesto právě oni často trvali na lidském rozměru, který chtěli dát moderní architektuře, a jejich tvorba ukazuje, že jejich pojetí funkcionalismu se neomezilo na pouhé uspokojení materiálních potřeb.

Le Corbusierovi nebude nikdy odpuštěno, že prohlásil dům za „stroj na bydlení". Co tím však mínil, je velice vzdáleno tomu, co bylo tomuto výroku připisováno druhými. Ve svém prvním spise Le Corbusier říká:

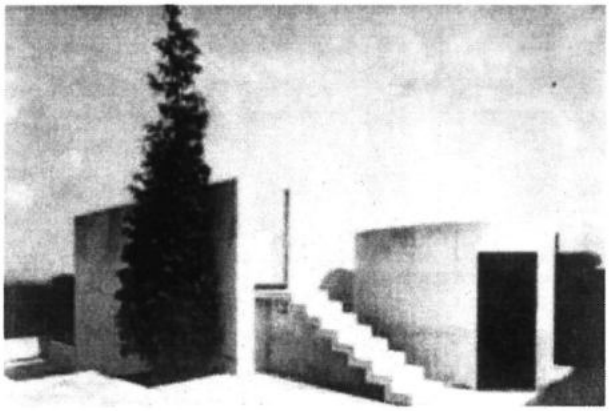
„Architektura přesahuje věci užitkové.
Architektura je výtvarné umění.
Vášeň vytváří drama z netečného kamene."

*Vers une Architecture*

Vlevo: Kostel Čtrnácti svatých poblíž Lichtenfelsu.
Architekt: Balthasar Neumann, (1743–1772).

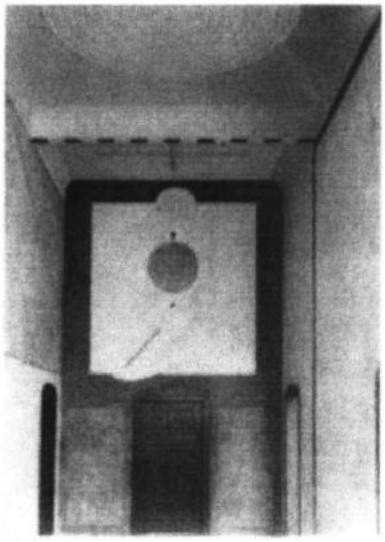
Vpravo: Schodiště. 12 Rue de Turin, Brussel, 1893.
Architekt: Viktor Horta.

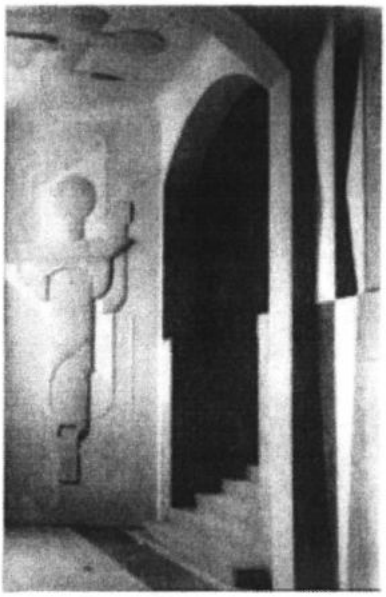
Časopis *L'Esprit Nouveau*, který Le Corbusier založil spolu s Derméem a malířem Ozenfantem roku 1920, byl hlavním orgánem hnutí „puristů" a nesl podtitul „mezinárodní estetická revue". Zabýval se nepřeberným množstvím témat – malířstvím, sochařstvím, architekturou, literaturou, hudbou, inženýrskou estetikou, divadlem, filmem, odíváním i nábytkem. Tento časopis tedy představoval spojení všemožných tvůrčích aktivit ducha. Dokonce ani tak rané práce jako vila v Garches, projekt pro Společenství národů nebo dům Savoye ničím nepřipomínají ony „krabice", k nimž bývá architektura té doby často přirovnávána. A Le Corbusierovy nejnovější stavby mají natolik výrazný plastický charakter, že někdy je těžko rozhodnout, kde končí architektura a začíná sochařství. Architekt, urbanista, sochař a spisovatel – Le Corbusier je jedním ze vzácných umělců dnešní doby, s hlubokým pochopením pro jednotu umění, který vždy vyžadoval syntézu hlavních druhů umění: „Architektura a výtvarná umění nejsou jen dvě různé, protikladné věci; naopak tvoří spojitý a pevný celek. V jádru každého tvůrčího počinu je nejdůležitější jednota: sochařství–malířství–architektura, objem... a barevnost. Tělo dokončené stavby je výrazem souladu tří hlavních druhů umění."



Střešní terasa, Beisteguiho pavilon v Paříži (1931). Architekti: Le Corbusier a Pierre Jeanneret.

Walter Gropius byl často napadán pro svou přísnou racionalizaci umění a dosud je mnohdy pokládán za původce strohého a neosobního vzezření současné architektury. Přitom se zapomíná, že Bauhaus – jedním z jehož sloganů bylo „umění a technika v nové jednotě" – sdružoval architekty, umělce i „výtvarníky" pod jednou střechou a jedním uměleckým vedením. Giedion podotknul, že „to byl v té době první pokus vyvést umělce se zcela novým smýšlením ze sociální izolace jejich ateliérů a poskytnout jim možnost, aby ve svobodné atmosféře obohatili nastupující generaci silou své osobnosti a vlastním příkladem".
Gropius sám nedávno prohlásil: Výraz „funkcionalismus" byl pochopen příliš materiálně... Pro nás funkcionalismus znamenal





Výmarský Bauhaus. Nástěnné malby a basreliéf ve vstupní hale u ateliérů (1921–22). Autor: Oskar Schlemmer.

pojmout problémy psychologické stejně jako materiální. V době, kdy byl funkcionalismus koncipován, nebyl kladen důraz ani tak na stroj sám, jako spíš na větší využití strojů ve službě lidskému životu... Prvky tohoto nového přístupu pak byly zřejmé, ale cítili jsme, že další generace stojí před úkolem tento přístup zdokonalit, více jej propracovat, a učinit jej pro lidi více přijatelným.

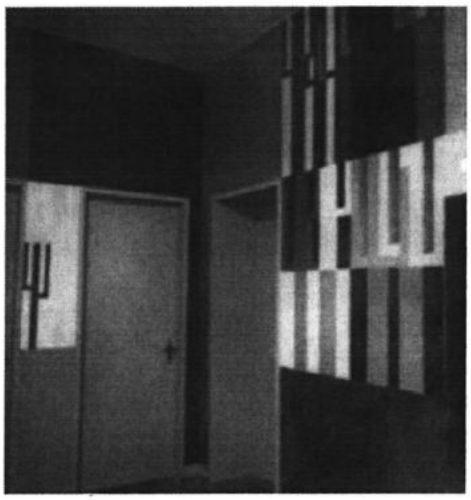
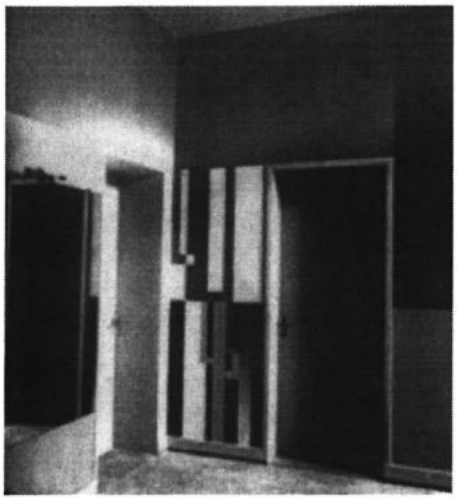
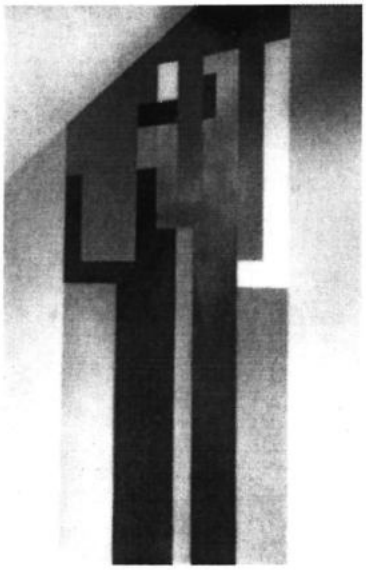
Zabýváme-li se prací dalších průkopníků moderní architektury, nalezneme podobné pojetí funkcionalismu: Van der Velde, Dudock a Frank Lloyd Wright prokázali ve svých dílech výtvarnost a smysl pro jednotnost umění, jaké bychom marně hledali ve skleněných krychlích našich současných architektů, jakkoliv funkcionalistické a technicky dokonalé mohou být.

Hnutí De Stijl jasně ukazuje, že zakladatelé moderní architektury nikterak nevyžadovali umění od architektury oddělit. Toto hnutí, které jako první položilo estetické základy moderní architektury, představuje také největší pokus o integraci umění, jaký byl od začátku století uskutečněn.

Neoplasticismus je jediným hnutím moderní doby, které vytvořilo souhrnný výtvarný sloh a navrátilo architekturu zpět do oboru obecné teorie umění. Činnost tohoto hnutí byla založena na úzké spolupráci architektů, malířů, sochařů a výtvarníků. Tito umělci spatřovali v architektuře nejvýraznější prostředek k sebevyjádření. Sám Van Doesburg byl zároveň architektem, malířem, sochařem, spisovatelem, kritikem i učitelem. V roce 1923, na výstavě skupiny De Stijl v galerii Leonce Rossenberg v Paříži, prohlásili architekti Van Doesburg, Rietvel, a Ven Eesteren: „Dali jsme barvě v architektuře místo, které právem náleží, a tvrdíme, že malba oddělená od architektonické konstrukce (tj. obraz) nemá v architektuře oprávnění."

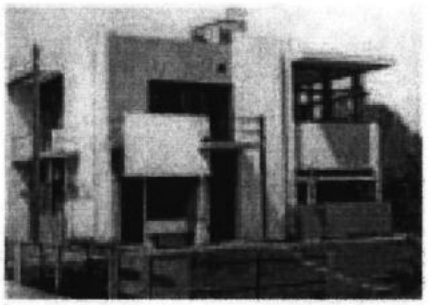
Dům Sommerfeld v Berlíně, 1921. Architekti: Walter Gropius a A. Meyer.

Dům Sommerfeld, Berlín,1922. Vitráž u schodiště; autor: Josef Albers.

Nástěnné malby ve vile Heimendinger ve Štrasburku, 1927.
Autorka: Sophie Taueber-Arp. Vlevo: vstupní hala; uprostřed: odpočívadlo_schodiště; vpravo: podesta schodiště.

Hnutí ruských konstruktivistů, založené roku 1920 Gabem a Pevsnerem, třebaže mělo pro architekturu menší význam než De Stijl, mělo podobné, ba možná ještě ambicióznější cíle. Vůdčím principem této školy bylo hledání syntézy výtvarných umění v tom smyslu, že mistři této školy se pokoušeli sloučit různé umělecké formy ve formu jedinou, jednoduchou konstrukci v čase a prostoru.
Skupina De Stijl měla obrovský vliv na další vývoj moderní architektury i na osobnosti, jako byli Gropius a Mies van der Rohe. Hlubší význam jejích principů byl však brzy zapomenut a v architektuře zbylo jen pár povrchních mondrianovských vzorů. Malířství a sochařství opustily kompoziční kubismus a vydaly se směrem k volným formám a abstrakci; v architektuře byly funkcionalistické formy hnutí De Stijl rozvinuty na úkor plasticity a citlivosti forem.



Nahoře: Dům Schröder v Utrechtu, 1924.
Architekti: G. Rietveld a T. Schroder.

Dole: Ateliér Pieta Mondriana v Paříži, 1925.

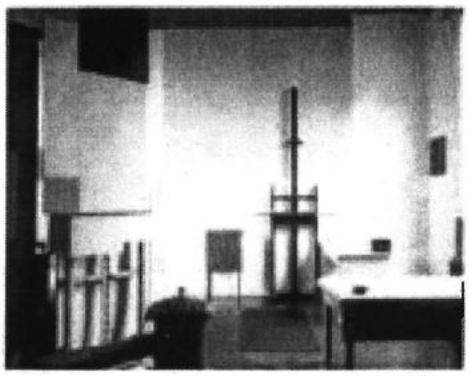
## NOVÁ SYNTÉZA HLAVNÍCH UMĚNÍ

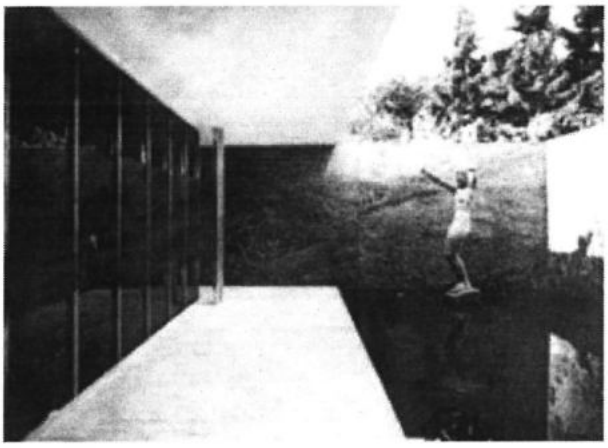
### SPOLEČENSKÝ VÝZNAM UMĚNÍ

Architektura je odrazem životní filozofie, a spokojíme-li se s architekturou, která je pouze a zcela praktická, může to znamenat, že nám všechny duchovní hodnoty připadají zbytečné. Materialismus naší architektury však neospravedlníme tím, že jej přičteme materialismu naší civilizace. Může-li někdo ovlivnit směřování civilizace, pak to jsou právě tvůrčí duchové naší společnosti, tedy i umělci. Právě oni musí bojovat za to, aby se umění opět stalo důležitou součástí našeho života, a zaujalo tak původní místo v lidskécivilizaci.

Specializace našeho století způsobila, že se nám soulad člověka s prostředím ztrácí z dohledu. Umění a technika jsou dnes oddělené, jsou však přesto výrazem téhož člověka – moderní člověk je zároveň přemýšlivý i citlivý. Oba tyto rysy musí být sloučeny v jediné představě světa, kde panuje souzvuk rozumu a citu.

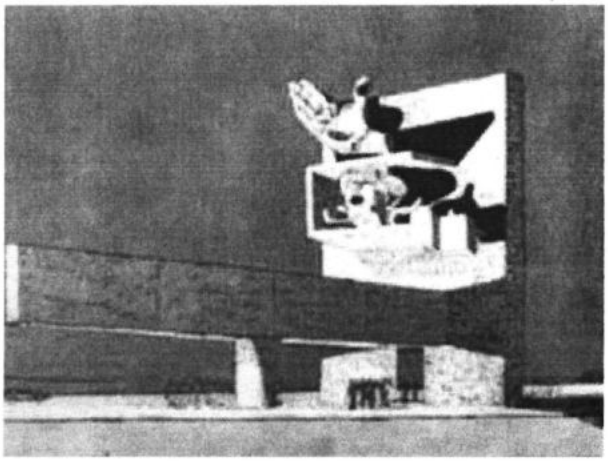
Umělecké dílo je symbolem; je vyjádřením nehmotného prostřednictvím hmoty. Člověk odnepaměti





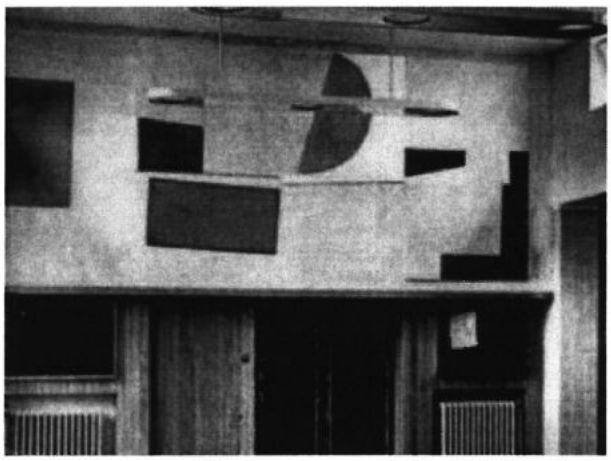
Německý pavilon na Mezinárodní výstavě v Barceloně, 1929. Architekt: Ludwig Mies van der Rohe; sochař: Kolbe.

Dole: Pomník Valliarda Couturiera.1938.
Architekt: Le Corbusier.



pociťoval potřebu komunikovat, vzpomínat, zdobit a vyučovat. Tyto potřeby se nezměnily. Vratkostí naší civilizace byly spíš zesíleny. V našem prudce se měnícím světě, kde hrozí, že to, v co dnes věříme, bude zítra zapomenuto, cítí člověk potřebu utvrdit svou víru nějakým konkrétním a trvalým symbolem. To je úkolem umělce.

Architekti si dnes stále více uvědomují, jak společensky odpovědný je jejich úkol, a mnozí se zaměřili na problémy městského plánování, výroby stavebních dílů a bytové výstavby – role architekta však není rolí toliko technickou. Architekt má i jiné povinnosti. Coby člověk s představivostí musí umět ztvárnit pocity a touhy svých bližních; nadto by měl dokázat pomoci jim vyjádřit jejich osobitost a ochránit lidskou důstojnost proti psychologii masové společnosti.



Nahoře: Malba v závodní jídelně zaměstnanců autobusového depa v Kingstonu v Anglii, 1950.
Výtvarník: Viktor Pasmore.

Dole: Malby v tiskárně v Tours. Architekt: B. H. Zehrfuss, malíř: Edgar Pillet.

„Lidstvo bylo zahlceno *‚multiplicitou‘* a *‚kvantitou‘* se všemi materiálními i duchovními důsledky… uvědomujeme si skryté nebezpečí současného stavu věcí – *‚nelidskosti měřítek‘*, *‚uniformity‘*, *‚reglementace‘*, *‚potírání individuality‘*… jsme přesvědčeni o tom, že jedině nový estetický jazyk může přivést tuto *‚multiplicitu‘* a *‚kvantitu‘* k dynamickému souzvuku, kráčeje přitom v tomtéž směru, jako klasická harmonie.“ (CIAM, kongres v Aix-en-Provence, 1953)

Umění musí znovu vejít do styku s člověkem přímo v ulicích a na náměstích našich měst, kde zatím převládá jen zmatek a špatný vkus. „Lidé se neustále setkávají s komerční reklamou, zato díla velkých tvůrců nejsou na veřejných prostranstvích k vidění… Nechme tedy malířství a sochařství, aby se sešly s architekturou přímo v živoucích centrech naší společnosti,“ jak navrhoval urbanista José L. Sert.

Společenský význam umění teď zdůrazňují i samotní umělci. Francouzský sochař André Block, zakladatel skupiny Espace, napsal: „Chceme-li navrátit výtvarnému umění lidskou hodnotu, musíme znovu navázat spojení s publikem, kontakt s davem. Jestli má umění mít nějaký společenský dopad, jeho

úloha musí být rozšířena na stálou přítomnost uměleckých děl v každé oblasti života."

Sociální význam vizuálního prostředí, v němž žijeme, je dnes všeobecně známý. Životní prostředí je skutečně nejdůležitějším činitelem pro vývoj jedince a vynakládá se veliké úsilí, aby bylo zajištěno prostředí zdravé, poskytující alespoň tolik čerstvého vzduchu, slunce a vegetace, kolik vyžaduje tělesné zdraví. Máme však tendenci zapomínat, že člověk má také duševní a estetické potřeby, jež nemohou být uspokojeny jen čerstvým vzduchem. Školy, domácnosti, kanceláře, továrny, místa zábavy, odpočinku i kultury, dokonce ulice – to všechno jsou místa, kde trávíme většinu svého času, proto by měla být „zušlechtěna" pomocí barev a tvarů, tedy prostředky výtvarného umění. Je zřejmé, že místa, kde lidé tráví většinu života, jsou právě místy, kde náš ekonomický systém vytvořil zmatek a vizuální děs. V době, kdy stále vzrůstá počet psychických potíží, by nebylo divu, kdyby umělec mohl usnadnit práci psychiatrům.

**DUCHOVNÍ ROLE ARCHITEKTURY**

Moderní architekti třicátých let se neodvážili zpochybnit posvátnost funkce, kterou si katechismus moderní architektury ustavil za základ svých doktrín. Jak však poznamenal Lewis Mumford, způsob aplikace tohoto učení byl rozhodně neúplný, ne-li zcela pochybný. „To, co se zvalo funkcionalismem, bylo pouze jednostrannou interpretací funkce... Doktrináři povznesli mechanické funkce architektury nad funkce humánní a opomněli přitom pocity, názory a zájmy člověka, který v ní měl bydlet. Z konstrukce udělali cíl formy, ačkoli je pouhým základem."

Architektura je nejlidštějším uměním, neboť je nedílnou součástí lidského života. Ani u těch nejužitkovějších staveb nelze opomenout, že budou užívány či obývány lidmi, jejichž duševní potřeby jsou v každém daném okamžiku stejně aktuální jako potřeby materiální. Sebedokonalejší budova nebude nikdy plně funkční, není-li koncipována tak, aby uspokojila jak člověka citlivého, tak i racionálního. Francouzský kritik umění Pierre Gueguen napsal: „Jakmile zaujme své dřívější místo řecká idea, že *přirozeným měřítkem lidského umění je člověk*, snadno pochopíme, že už dál nehrozí, že by prostor byl *proti* funkci anebo *mimo* ni, neboť jeho plastické kvality, zlidštěné již ve svých kořenech živoucím lidským měřítkem, budou součástí bytostné jednoty člověka, pro něhož je krása stejně důležitá jako život sám.

***Malíři způsobili obrovskou revoluci. Dospěli k abstraktní malbě. Objevili nové prvky, které budou napříště určovat otázky budoucí architektury.***

***Malevič***

Sklobetonová vitráž v kostele sv. Leopolda v Lunéville ve Francii.
Autor: Jean Barillet.

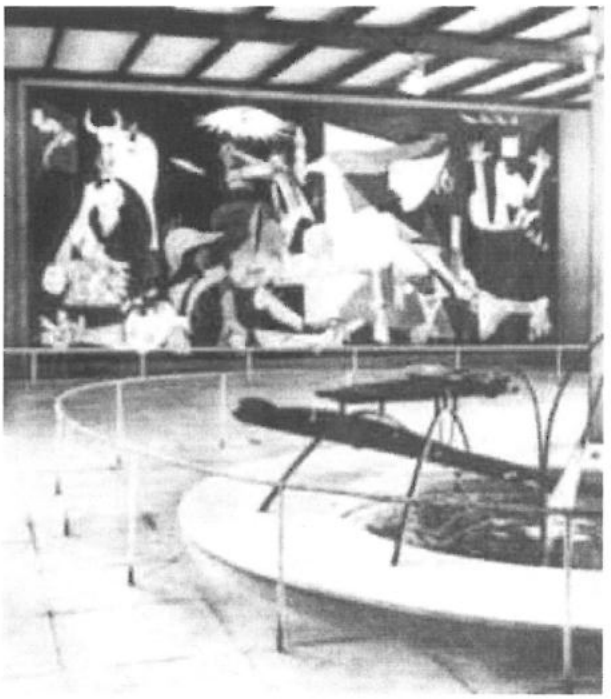
## ÚLOHA UMĚNÍ V ARCHITEKTUŘE

Během debaty o syntéze umění v Muzeu moderního umění v New Yorku vysvětlil umělecký kritik James Johnson Sweeney, proč věří, že je spolupráce malířství, sochařství a architektury žádoucí:

„Zaprvé, z pohledu jednotlivých umění, znamená už koncipovat každé z nich izolovaně samo o sobě omezení. Pokud je však propojíme, jak tomu bylo ve všech velkých epochách umění, vzájemně se obohacují. Jsou - li izolována, vysychají, ztrácejí ony přidružené hodnoty, zdegenerují, duchovně zakrní.

Zadruhé, z hlediska publika představuje opomenutí vzájemných souvislostí ochuzení, omezení plné emocionální působivosti, jakou nabízí orchestrace různých druhů umění – protože celek, vzniklý jejich vhodným propojením, je více než souhrn jeho částí.

Konečně pak z pohledu architektury by znevažování jejich kombinace znamenalo osudovou ztrátu, neboť malba a socha pro ni představují rozšíření její imaginativní složky... Příliš drastický a důsledný rozchod architektury s malířstvím a sochařstvím by architekturu zúžil, vysušil, učinil neplodnou."



Díla Guernica a Rtuťová fontána ve Španělském pavilonu na světové výstave v Paříži, 1937.
Autoři: Pablo Piccasso, Alexander Calder.

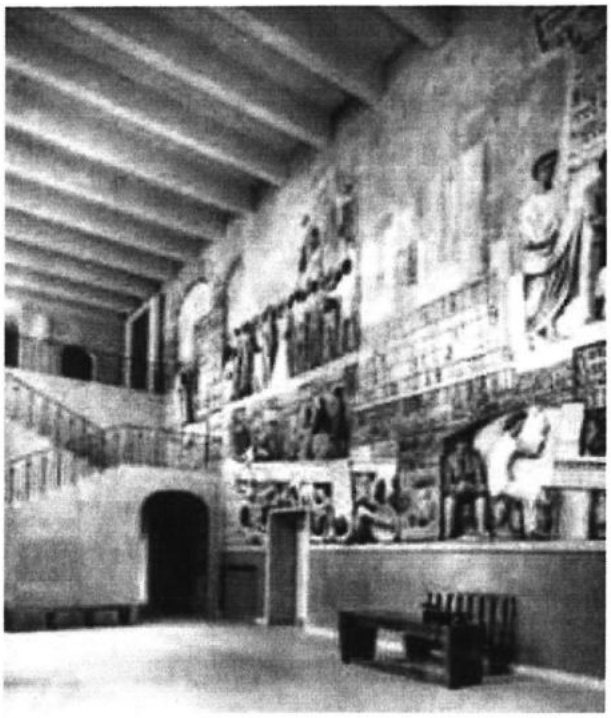
Někteří kritikové trvají na tom, že dosáhnout syntézy umění je v dnešní době nemožné. Mají za to, že moderní umění je neslučitelné s technickou skutečností moderní architektury. Tento názor se však zdá být poněkud povrchním. Ačkoliv se totiž moderní umění a architektura vyvíjely samostatně, jejich vzájemný vliv byl přesto veliký – obzvláště v době kubismu – a lze je spojit stejně dobře dnes jako třeba v gotickém období, ba možná ještě lépe. Pokroky vědy a průmyslu umožňují stále větší nezávislost na stavitelské složce. Architektura je stále více osvobozována z područí přitažlivosti, její formy jsou volnější, tvárnější a bližší abstraktnímu umění.

Zároveň malířství a sochařství upustily od zobrazování přírody, a začaly se věnovat problémům objemu, prostoru, tvaru a barvy – tedy základním prvkům moderní architektury. Tak se, nyní abstraktní, malířství a sochařství náhle ocitly v úzkém kontaktu s architekturou, tedy s uměním, které je samo o sobě bytostně abstraktní.

José Luis Sert spatřuje tři možné cesty ke spojení umění s architekturou:

- Umění v architektuře *integrované*, je-li svázáno přímo s koncepcí stavby. V takovém případě architekt zastupuje též malíře a sochaře.
- Umění *užité*, kdy je nejprve vytvořena budova a teprve později je oživena spoluprací malíře a sochaře v rozsahu určeném architektem.
- A konečně, jsou-li umění s architekturou prostě *spojeny*, přičemž si každé z děl zachová svou nezávislost.

Ať už je však malba či socha zapojena jakkoliv, vždy dokáže stavbu hluboce ovlivnit.



***Mnoho svých interiérů jsem architektonicky koncipoval s využitím malby, sochy, keramiky, skla, tapiserií, intarzií, smaltu sladěných s architekturou... takovéto plody imaginace pro mě jsou architekturou. Náleží k ní, stejně jako různé materiály, využívané v její konstrukci. Nadto umělecký podíl v architektuře přináší poetické hodnoty a přímé dramatické svědectví lidského výrazu. Proto věřím, že umění je přímým a základním prvkem architektury, o který se architekt musí zajímat a který svou iluzivní silou vytváří nové vztahy prostoru, světla a rovnováhy...***

***Gio Ponti***

Vlevo a dole:
Univerzita v Padově, Fakulta filozofie, 1936.
Malby ve vstupní hale, fresky na schodišti.
Architekt: Gio Ponti, malíř: Campigli.

Malířova paleta skýtá obrovskou sílu iluze. Může protáhnout nebo zkrátit vzdálenosti, pozvednout nebo snížit strop, prostor otevřít nebo uzavřít, zesílit či potlačit stěny, místnost zesvětlit anebo ztmavit. Dokáže dát budově smysl a architektonickému prostoru lidská měřítka, oživit jej tím a učinit důvěrnějším. Malíř dovede změnit vzezření prostoru a vytvořit atmosféru, pro duchovní funkci stavby nezbytnou. Pokud je umělecké dílo v architektuře užito aktivně, může sehrát roli nejdůležitější funkční součásti. Stane se tak nástrojem, který architektovi pomůže najít řešení problémů, které vyvstaly ze stavebního programu. Umělec by se tedy mohl stát architektovým spolupracovníkem, podobně jako inženýr či každý další odborník.

Obtížnost takového podniku však nemůže být podceněna. První překážkou, s níž se architekt setká, je finanční stránka věci. Je těžké přesvědčit přespříliš obezřetného klienta, aby přijal neznámého umělce, a pokud je umělec uznávaným mistrem, stěží přijme odměnu nižší, než za jeho práci nabízí trh. Jestli umělci skutečně stojí o to, aby bylo umění znovu propojeno s architekturou, pak musí upustit od představy, že umění je luxusním zbožím, a uvolit se k omezení požadavků na náklady, „stejně jako všechny ostatní prvky, jež nejsou součástí konstrukce stavby", jak doporučuje malíř Ozenfant.

Pro rostoucí složitost výstavby a stoupající význam techniky je v dnešní době obtížné být zároveň architektem i umělcem. Ve většině případů je architekt nucen povolat umělce, s nímž bude společně pracovat. Mnoho současných pokusů o nástěnnou malbu končí

neúspěchem proto, že malíř je většinou povolán až ve chvíli, kdy je stavba téměř hotova, a má vyzdobit zeď, která náhodou zůstala holá. My se však domníváme, že by umělec měl být seznámen s projektem naopak už od počátku a měl by být účasten na poradách inženýrů, elektrikářů a ostatních odborníků. Jedině tak se může plně seznámit s úkolem, jenž je mu předkládán, a provést práci, jež bude hodnotným příspěvkem společnému dílu.

Ať už se ale umělec zapojí jakkoliv, měla by jeho tvorba být vždy podřízena funkci budovy. To architekt musí po celou dobu koordinovat práci, organizovat prostor. Dnešní malíři a sochaři nemají rozvinutý smysl pro strukturu, techniku a měřítko. Je úkolem architekta, aby je vedl, a stejně tak architekt musí vidět, že práce umělce odpovídá principům moderní architektury.

### VÝUKA UMĚNÍ A ARCHITEKTURY

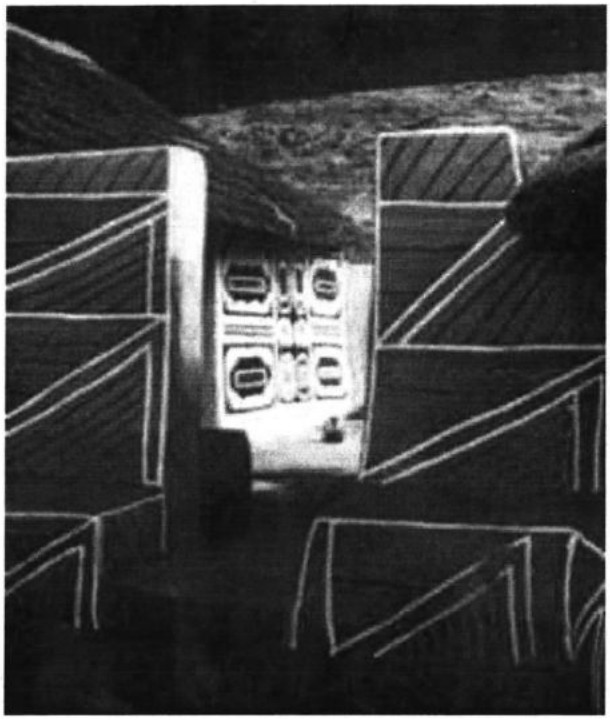
Dosáhnout dokonalého porozumění mezi architektem a umělcem je o to nesnadnější, že si odvykli pracovat společně a už nejsou na takovou spolupráci připraveni. Nemohou si ani navzájem rozumět, pokud nehovoří stejným jazykem. A zde se dotýkáme vrcholně důležité otázky: výuky umění a architektury. Umělec je stejně tak postižen nedostatkem porozumění moderní architektuře jako architekt tím, že přehlíží výtvarné problémy malířů a sochařů, neboť oběma se dostalo jen přísně specializovaného vzdělání. Má-li být syntéza umění uskutečněna, je nezbytné, aby malíři získali širší znalosti z oboru architektury, jako měli velcí renesanční mistři nástěnné malby. Stejně tak, a možná ještě více, je třeba, aby byli architekti školeni v oblasti umění ve stejném rozsahu jako ve věcech technických. Architektův vkus a umělecký cit musí být natolik rozvinuty, aby mu umožnily znovu vstoupit do uměleckého a duchovního života doby. Nemá-li architekt smysl pro umění, nemá ani smysl pro architekturu a jistě se minul povoláním.

Vnímavost k umění je pro architekta nepostradatelná ve chvíli, kdy si má vybrat umělce, s nimiž bude pracovat, neboť osobnost umělce nemusí vždy být slučitelná s osobností architekta ani se specifickým charakterem vznikající stavby; a také proto, že architekt nese obrovskou zodpovědnost vůči investorovi a vlastně vůči všem, kteří budou s jeho výtvorem žít. Závěsný obraz je přenosný předmět, a když se někomu nelíbí, nemusí se na něj dívat. Naproti tomu nástěnná malba bije do očí, její umístění je trvalé a zpravidla ve veřejném prostoru, musí ji snášet všichni. Existuje obousměrné pravidlo, na něž by architekt neměl zapomenout. S uměním nebo bez něj, dobrá stavba je vždycky lepší než špatná stavba s uměním, ať by bylo sebeušlechtilejší. Podobně je lépe umění ze stavby zcela vyloučit než přijmout špatné „umění".

## NÁSTĚNNÁ MALBA

***„Barva je lidskou potřebou stejně jako voda a oheň. Je to surovina nezbytná pro život. V každém období své existence i svých dějin ji člověk spojoval se svými radostmi, skutky a potěšením."***

***Fernand Léger***



Primitivní nástěnné malby zdobící domky kmene Ndebele, Transvaal (JAR).

**ARCHITEKTURA A BARVA**

Barva je vrozenou potřebou a dítě, které čmárá na zeď svého pokoje, poslouchá stejný instinkt jako pračlověk, malující na stěny své jeskyně. Ve velkých dobách umění zaujímala barva v architektuře významnou roli, jak o tom svědčí slavný příklad Parthenonu pokrytého barvami. Le Corbusier a členové skupiny De Stijl považovali barvu za základní prvek architektury. Moderní architekti však této lekce příliš nedbají a jejich nesmělost se spokojí s bílou a škálou šedé.

„V tvořivých obdobích," prohlašuje Le Corbusier, „barva samovolně vytryskuje. V šedi pracuje akademismus. Barva je nedílnou součástí lidských pocitů. Je strašlivou architektonickou silou, jejíž užití bylo ztraceno."

Barva může mít pro moderní architekturu prvořadou důležitost. Má nesmírnou prostorotvornou sílu a může být využita jako jeden ze základních prvků architektonické koncepce.

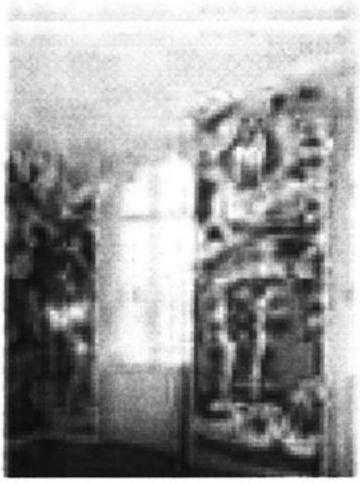
Uvolnění barvy, jehož dosáhlo moderní malířství, umožnilo využít ji bez závislosti na předmětu a vedlo k nové koncepci prostorově aktivní barvy. Tvar a barva jsou dva prvky úzce spojené s jediným problémem: problémem architektonického prostoru. Barva a tvar jsou neoddělitelné a výtvarná celistvost prostoru vyžaduje jejich souhru. Využití barvy v architektuře jako prostorotvorné síly směřuje k tomu, aby vznikaly celistvější a lidštější stavby, v nichž senzitivita barev doplňuje logiku tvaru.

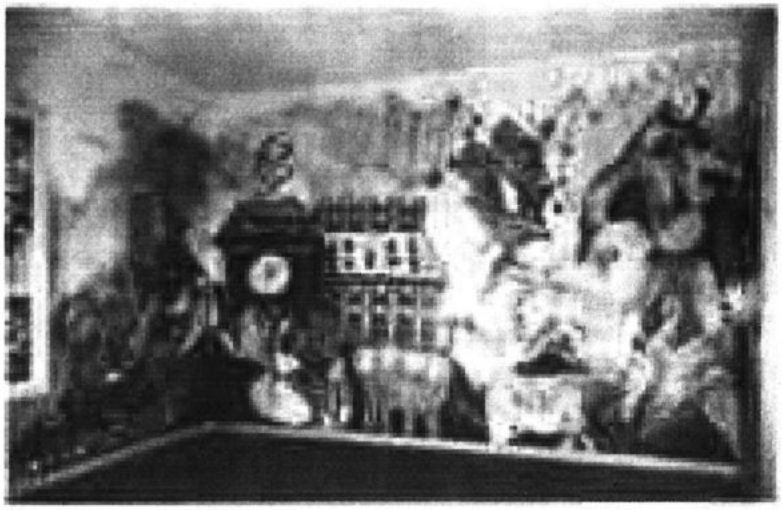
Malba pro Francouzský pavilon na Trienále v Miláně.
Autor: Fernand Léger.

**DYNAMICKÁ SÍLA BARVY**

Praktický význam barvy je zřejmý, vezmeme-li v úvahu, jaký má vliv na fyzické části stavby. Jakákoliv barva použitá na jakémkoliv předmětu, a na pravoúhlé stěně obzvlášť, přináší hybnost, která se vypořádá se strnulostí podkladu. Barvou stěna získává pružné měřítko a proměnlivost umístění. Optická vzdálenost mezi divákem a předmětem anebo mezi dvěma předměty se stává relativní. Aniž bychom zabíhali do teorie barev, můžeme zmínit několik dobře známých pravidel:

- Chladné barvy jako zelená, světle modrá a šedofialová zvětšují vzdálenosti.
- Teplé barvy jako oranžová, červená či nachová vzdálenosti zmenšují.
- Černé zdi vystupují, bílé ustupují, žluté se rozplývají.
- Světlé odstíny jedné barvy se jeví vzdálenější než čisté a syté tóny téže barvy.





Psychiatrická klinika u sv. Anny v Paříži.
Nástěnné malby, kolektivní dílo skupiny surrealistů.
Autoři: Marcel Jean, Dominiquez, Fernandez, Condoy, Lobo, Heróld, Manuel, Maurice Henry, Frederic Delanglade

Fernand Léger, který se z našich moderních malířů nejvíce zabývá nástěnnou malbou, tato pravidla často připomíná. Jeho malba je vlastně založena přesně na tomto pojetí barevných plánů – pojetí tak blízkém moderní architektuře.

Také pocit tíhy může být modifikován využitím barvy. Světlé barvy hmotu zvýrazňují, zatímco tmavé ji rozpouští. Někdy je snazší vyvolat pocit vzdušnosti nástěnnou malbou než užitím odlehčených materiálů.

Hybná síla barvy je také spojena s texturou a s finální úpravou barevného povrchu. Francouzský malíř Antoine Fasani je autorem knihy *Elements of Mural Painting*, která je nepochybně nejúplnější studií techniky nástěnné malby. Z této knihy citujeme následující část:

„Jedním z vodítek, podle nichž usuzujeme na vzdálenost předmětu, je stupeň rozlišitelnosti jeho detailů. Textura zrnitých povrchů je patrná i z odstupu, budou se nám tedy zdát blíž než povrchy hladké. Jsou-li všechny ostatní hodnoty, jako barva či sytost, stejné, bude předmět stále více ustupovat podle toho, je-li jeho povrch hrubozrnný, jemnozrnný, hladký či leštěný."

„Zářivý povrch přibližuje a neobvyklými stíny, odrazy a záblesky světla poutá divákovu pozornost. V nejhorším případě se může velmi jasný povrch, obzvláště stojící proti tmavému pozadí, proměnit v zrcadlo, vytvořit ve stěně díru, a vyvolat tak v divákovi pocit prostupnosti."

**PSYCHOLOGICKÁ HODNOTA BARVY**

K dynamické hodnotě barvy musíme ještě přičíst její psychologický význam. Barva v člověku vyvolává nejenom smyslové, ale i afektivní (emocionální) vjemy, jejichž síla závisí na citlivosti a vnímavosti jedince. Tato vlastnost barev je všeobecně známa v lékařství a využívá se v terapii. Tak například modré a zelené uklidňují a tiší nervy, a tak mohou být použity v pokojích nervózních, popudlivých a obsedantních lidí. Naopak jasně žluté, oranžové a červené barvy působí povzbudivě a doporučují se lidem apatickým, depresivním či chudokrevným. Antoine Fasani vypracoval rozsáhlou studii o psychologickém účinku barev, o níž by se zde dalo dlouze hovořit, nicméně jasně ukazuje důležitost barvy v architektuře, a to nejen jako pouhé povrchové dekorace, ale i jako funkčního stavebního prvku.

**BARVA A NÁSTĚNNÁ MALBA**

Podle toho, jakou roli má plnit, lze barvu v architektuře využít mnoha různými způsoby, od pouhého povrchového nátěru až po nejsložitější nástěnné kompozice. Barva může být použita v kompozici exteriéru jako prostě monochromní, pro zvýraznění objemu, hlavní části budovy či pro zkrášlení fasády. V takovém případě může mít pozoruhodný dopad na celkový vzhled stavby. Malbu je možno použít i ve vnitřních prostorech. Zde bude funkční role barvy závaznější, neboť barevné schéma každé místnosti musí být v souladu se zamýšleným účelem pokoje. Uvnitř i vně architektonických objemů může být použito i více barev, které zdůrazní hlavní konstrukční prvky budovy, jako třeba kostru a opláštění, příčky, stropy a otvory. Takový způsob využití barvy má velký vliv na výtvarnou stránku architektonické práce. Barva může zatížit či odlehčit hmotu, pozvednout a zesílit obrysy a důležité linie. Alfred Roth ve studii o použití barvy v architektuře jmenuje tři skupiny barev, podle účinku na architektonické dílo:

-- Neutrální tóny, béžové, šedé, architektonický prostor jen stěží nějak ovlivní. Místnosti dodají důvěrnosti a hodí se pro čtvrti, jejichž určení je proměnlivé a neosobní.

-- Světlé barvy vyvolají jistou psychologickou odezvu. Mohou být využity ke zdůraznění funkčních prvků konstrukce a mají určující vliv na její celkové vzezření (např. Le Corbusier).

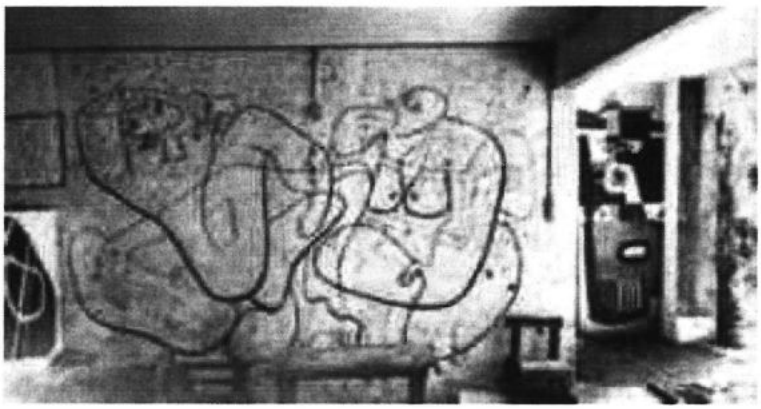
-- Syté barvy – červená, žlutá, modrá (základní), oranžová, zelená a fialová (smíšené) – rozbíjejí jednotu povrchu a lze jich využít jen pro důraz (např. Mondrian).

Barva užitá na velké jednobarevné povrchy ještě není tím, co obvykle chápeme jako nástěnnou malbu, ale spíše jen barevným nátěrem. V takovém případě je často nahrazena stálobarevnými stavebními materiály. V případě nástěnné malby vytváří barva více či méně komplikované vzory, bez zřejmé vazby k architektonickým liniím. Malba tak nabývá kromě dynamické a psychologické hodnoty ještě hodnotu intelektuální. Umělec zde musí vyhovět podmínkám budovy, ale získává možnost vyjádřit své city a předat je, abstraktní či figurativní formou, divákovi.

## PRAVIDLA NÁSTĚNNÉ MALBY

*„Holá stěna je mrtvým, neosobním povrchem. Barevná stěna se stává živoucím elementem.“*

*Fernand Léger*



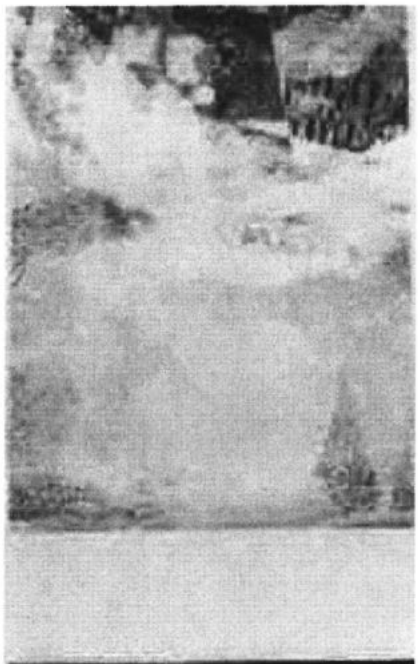
Nástěnné malby v domě Badovici, Cap Martin, Francie,1939. Autor: Le Corbusier.

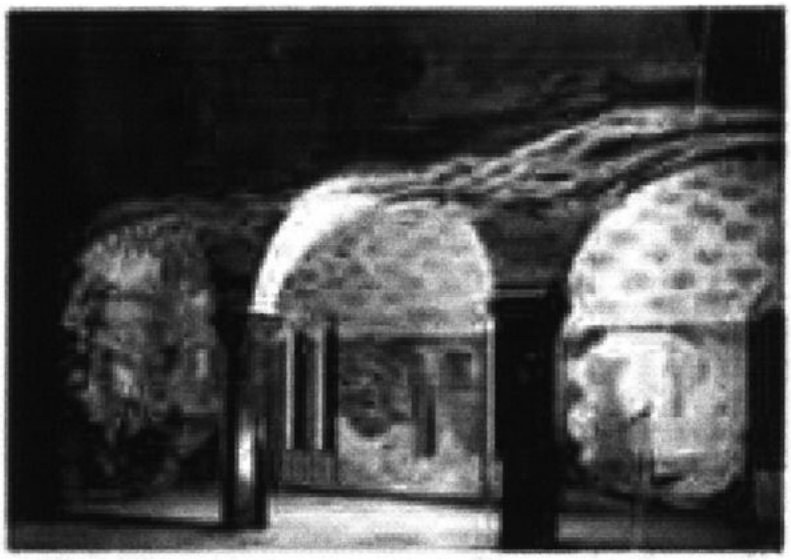
Nástěnná malba se zásadně liší od velkých pláten. Závěsný obraz je samostatný umělecký tvar, sám v sobě dokončený. Malíř si nastolí problém, rozvine jej a vyřeší v rámci prostoru, který si sám určil. Vznik nástěnné malby je naopak do jisté míry podmíněn vnějším prostředím, které malíře obklopuje a působí na něj.

Ať umístíme závěsný obraz kamkoliv, zůstává nezávislý a jeho hodnota závisí na něm samotném. Nástěnná malba je koncipována za zvláštních podmínek, pro určitý prostor, je součástí většího celku – stavby a nemůže mít samostatnou existenci.

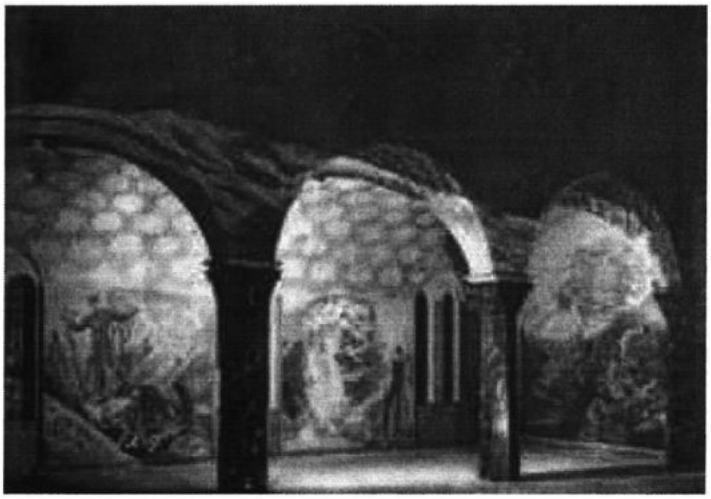
Tyto dva druhy malby se liší také způsobem, jakým jsou nazírány. Kompozice závěsného obrazu je zpravidla založena na předpokladu, že obraz může být celý zhlédnut nehybným divákem, jehož pohled je zaměřen do středu obrazu. Ovšem rozměry nástěnné malby, spojené se svým okolím, jsou většinou takové, že je nemožné zhlédnout ji vcelku. Na plátně tak bude kompozice centrální, zatímco u nástěnné malby může být mnohem volnější a rozprostřenější. To je jeden z důvodů, proč může být nebezpečné připravit nástěnnou kompozici v malém měřítku a pak ji mechanicky zvětšit na zeď.

Malíři jsou zvyklí považovat zdi pokoje za pozadí, za prostředí, kde prostě předvedou svou práci. Povaha nástěnné malby je však zcela jiná. Nástěnná malba má oprávnění jedině tehdy, odpovídá-li materiálním a duchovním požadavkům stavby, a má pevnou funkci ve svém umístění, a stejně tak toto umístění má přesnou funkci ve vztahu k celkové struktuře stavby. Jinými slovy, nástěnná malba musí být neoddělitelnou součástí budovy.





Fresky v novém krematoriu v Oslu, Norsko 1937.
Architekt: Oskar Hoff; malíř: Alf Rolfsen.



Malíř Ozenfant předkládá výčet svých požadavků na nástěnnou malbu:

- Námět malby v souladu s povahou budovy a s funkcí místnosti.
- Příbuznost *forem* a *barev* formám a barvám architektonického řešení prostoru.
- Spojení nástěnné malby se zdí v jeden celek, bráno z architektonického hlediska. (Malba musí respektovat strukturu stavby.)
- Prostorové vztahy: malby ploché či objemové; malby, které ze zdi vystupují anebo se naopak propadají.
- Strukturace malby zohledňující strukturu budovy.

K tomuto všeobecnému výčtu je možno připojit další ohledy, obzvláště významné v moderní architektuře:

- Malba musí respektovat architektonickou funkci jednotlivých částí konstrukce, kostry, nosných zdí, přepážek, otvorů.
- Stěna si musí uchovat charakter stěny, musí zůstat patrná i skrze malbu, a to i tehdy, je-li malba třeba částečně perspektivní. Nosná stěna nesmí ztratit svou pevnost, malba by ji měla pokrýt jako tapiserie.
- Malba nesmí rozbít jednotu zdi.
- Plochá, ostrá, jasná, přesně vymezená malba se obzvlášť hodí pro moderní budovy.
- Naturalistická, trojrozměrná malba není pro moderní stavby uzpůsobena, neboť velké okenní otvory moderních budov umožňují, aby zároveň byla vidět i skutečná příroda.

Malby v kavárně Corso v Curychu, 1934.
Architekt: E. F. Burckhardt,
malíř: Max Ernst.

**ABSTRAKTNÍ MALBA A MODERNÍ ARCHITEKTURA**

Polemika o abstraktním a konkrétním umění přesahuje rámec této studie, a musí být tedy přenechána malířům a uměleckým kritikům. Můžeme však přesto dodat, že dle našeho názoru je s přirozeností architektury lépe slučitelná malba abstraktní, jež je také lépe uzpůsobena pro spojení s architekturou moderní.

Kritik Pierre Gueguen napsal: „Abstraktní malba vykazuje zvláštní kvality, její přednost spočívá v základu, naprosto souznícím s duchem architektury. Rovinná geometrie vytvořená nekonečnými morfologickými variacemi euklidovských forem dokonale ladí se stavbou – geometrií v prostoru. Nadto abstraktní malba neruší nevhodnými významy. Tiše působí uvnitř, jako výtvarná hudba, umocňuje prvotní význam architektury coby důvěrného úkrytu, fyzického i duchovního útočiště."

Barva, jež se v detailech zobrazivého umění ztrácí, může být v abstraktní malbě využita naplno, se všemi svými fyziologickými i psychologickými hodnotami.

Společenské a morální otázky, tradiční námět nástěnných maleb, mnohdy nutí umělce k politováníhodným ústupkům, které jsou o to smutnější, že se odráží v kvalitě práce. V abstraktní malbě netřeba dělat ústupky. „V dnešní době nenacházím žádný důvod," říká Fernand Léger, „který by ospravedlnil využití nástěnné malby k vyhlašování velkých náboženských, vojenských či sociálních otázek; to mohou stejně dostatečně zajistit knihy, film a rozhlas."

Konkrétní umění je často považováno za odraz skutečnosti, a může tak razit cestu pro předpojaté představy. Naopak abstraktní umění podněcuje obrazotvornost, rozvíjí

schopnost imaginace, což je důležité zejména tehdy, je-li umění určeno dětem, jako v případě nástěnných maleb, které poslední dobou vznikají v mnoha evropských školách.

Jedním z důležitých rysů nástěnné malby je, že stále zůstává na očích veřejnosti. Výběr umělce se tak stává ožehavým problémem, v případě zobrazivé malby ještě složitějším. Figurativní umění dokáže vzbudit silné emoce a každý člověk na něj reaguje jinak. Na někoho může i nejlepší figurativní malba působit nepříjemně, přičemž ta nejhorší je zcela neúnosná. Naproti tomu abstraktní umění vyvolává dojmy méně osobní, a je tedy posuzováno „objektivněji", z hlediska více vizuálního. V každém případě má však špatná abstraktní malba tu výhodu, že je prostě pasivní a bez významu; asi bude zřídka tak nepříjemná jako některé konkrétní malby.

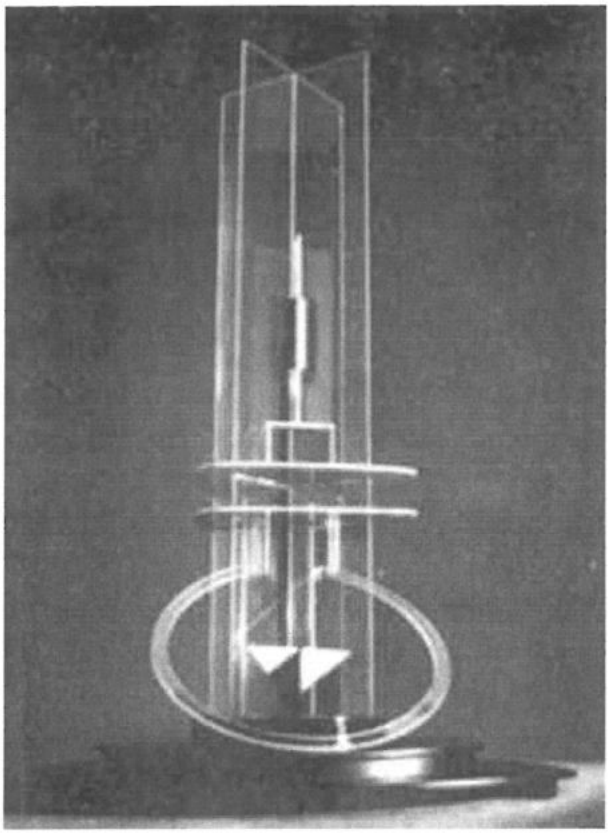
***Budoucnost určitě s hlomozem vyvolá spolupráci tří hlavních uměleckých forem – architektury, sochařství a malířství.***

***Fernand Léger***

Barevný návrh nemocnice v St. Ló ve Francii,1949.
Architekt: Paul Nielson, Mersier, Sebillote
autor barevnosti: Fernand Léger.

***Architektura, sochařství a malířství – běh doby a událostí je nepochybně přivede k syntéze.***

***Le Corbusier***



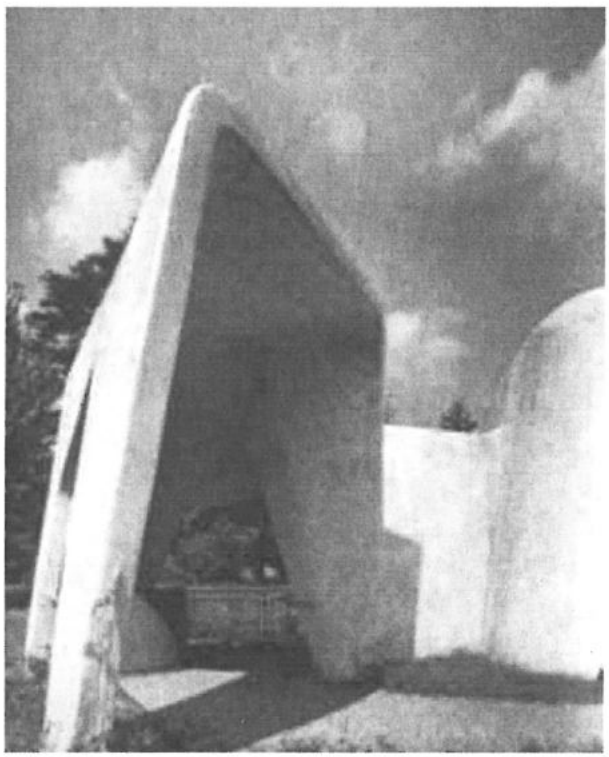
Column; autor: Naum Gabo, 1923.
Sklo, kov, plast a dřevo.

## ARCHITEKTONICKÉ SOCHAŘSTVÍ

Posledním velkým obdobím architektonického sochařství byl středověk. V renesanci pak započal proces oddělování sochy a stavby, prosadil se názor, že umělecké dílo má být viditelné ze všech stran. Ačkoliv stály architektura a sochařství stále bok po boku, v devatenáctém století již ztratily sebemenší základní spojení a architektonická revoluce počátkem dvacátého století završila jejich rozdělení. Přesto se však zdá, že by dnes mohly architektura a sochařství znovu navázat spolupráci. Moderní architektura si je sama sebou více jistá, stává se svobodnější a plastičtější, zatímco socha, zejména pod vlivem konstruktivistického hnutí, unikla přírodě a přiblížila se architektuře.

Socha dokáže, snad ještě více než malba, do stavby vnést expresivní sílu, jíž by bylo jinak jen stěží dosaženo. Může podpořit jak masivnost, tak i lehkost stavebních prvků a především stěn. Působivé sochařské dílo ve vysokém reliéfu dovede přitáhnout pozornost a zvýraznit plošnost povrchu, zatímco basreliéf zdůrazní úhly či křivky stěn. Socha, umístěná samostatně ve středu prostoru, podtrhuje architektonický objem svého okolí. Užitím sochy je možno pozměnit samotnou povahu vnitřní stěny. Plasticky ztvárněná stěna již nepředstavuje hradbu proti lidem a živlům, přestává být nežádoucí materiální nutností, a stává se výtvarnou skutečností.

Při užití v exteriéru zachytává socha světlo, rozechvívá netečný materiál, vytváří pohyb. Prolamuje velké architektonické hmoty, překonává jednotvárnost rozsáhlých ploch, prohlubuje estetický účinek hmoty budovy.



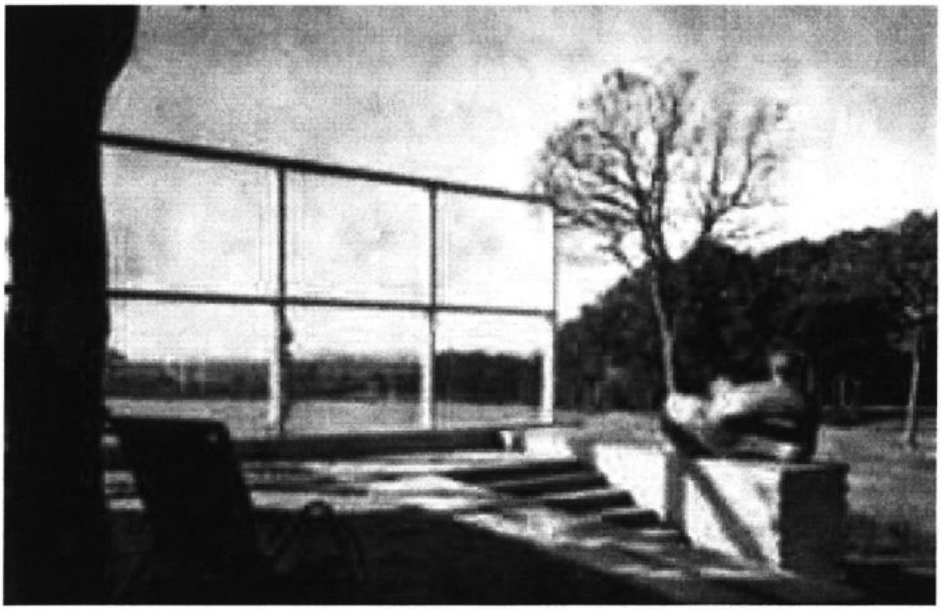
Stanice lanové dráhy na 9. trienále v Miláně.
Architekt: Renzo Zavanella.

## PRAVIDLA ARCHITEKTONICKÉHO SOCHAŘSTVÍ

Architektonická socha je ve stejném poměru k samostatné soše jako malba nástěnná k malbě závěsné. Obnáší podobné problémy jako ty, které jsme zmínili v souvislosti s nástěnnou malbou – problémy prostoru, prostředí, účelu, měřítka, souladu a spojení s architekturou. Socha však musí s architekturou souznít, veliká příbuznost těchto dvou uměleckých druhů vyžaduje, aby jejich spojení bylo ještě užší a bližší než v případě architektury a malířství.

Pro sochařství je nejdůležitější světlo. Orientace stěn, množství světla, úhel jeho dopadu a rozložení na sochařsky ztvárněném povrchu mají vliv na to, pro jaký výtvarný návrh se sochař rozhodne. Jeho řešení bude různé podle toho, zda má být socha umístěna v interiéru, či v exteriéru, zda má být součástí stavby, anebo stát odděleně. V interiéru sochař zřídka nalezne přímé sluneční světlo, většinou se musí spokojit se světlem slabým a rozptýleným. Bude mít tedy snahu vyhnout se příliš masivním tvarům, které vytvářejí velké a tmavé stíny. Povrch tak bude členitý, propracovaný a detailní. Je-li socha určena do malého prostoru, její kompozice by měla být klidnější a rozměry intimnější, zatímco socha zamýšlená pro veřejnou budovu může být hřmotnější, hybnější a ve větším měřítku.

S odlišnými problémy se setkáváme u exteriérové sochy. V takovém případě má kompozice mnohem více volnosti, obzvláště tehdy, je-li dílo zcela odděleno od hmoty budovy samotné. Prostor se tak stává prakticky nekonečným. Již nehrozí, že socha bude přemožena stěnou, neboť intenzita venkovního světla připouští použití vysokého reliéfu, hlubokých a tmavých stínu, působivých hmot. Hra stínů pomůže sochaři snadněji prolnout linie sochy s liniemi stavby. Zatímco vnitřní stěna byla jen plochým čtyřúhelníkem, hmota budovy je sama o sobě plastickou jednotou, rytmickým objemem v prostoru, kterému sochař propůjčí cit, poezii a pohyb.



Ležící figura; plastika v zahradě domu
nedaleko Hallandu v Sussexu, 1937.
Architekt: Serge Chermayeff,
sochař: Henry Moore.

Kristus Soudce, sklobetonová vitráž.
Autor: Gabriel Loire.

Jan Křtitel, detail olověné vitráže z katedrály v Chartres, 13. století.

**RENESANCE VITRÁŽE**

Po několika stoletích naprostého úpadku zažívá dnes umění vitráže zejména v Evropě překvapivé obrození.

Barevné chrámové sklo se objevilo v románském období a jeho zlatý věk nastal s vrcholem umění gotického. V té době bylo součástí architektury natolik, že se stalo spíše architektonickým prvkem než samostatným uměním. Rytmické otvory ve zdivu, členěné útlými kamennými sloupky a dále dělené železnými rámci, uzavírajícími olověné kružby – výtvarný motiv byl zachován od architektonické hmoty až po nejmenší kousek skla.

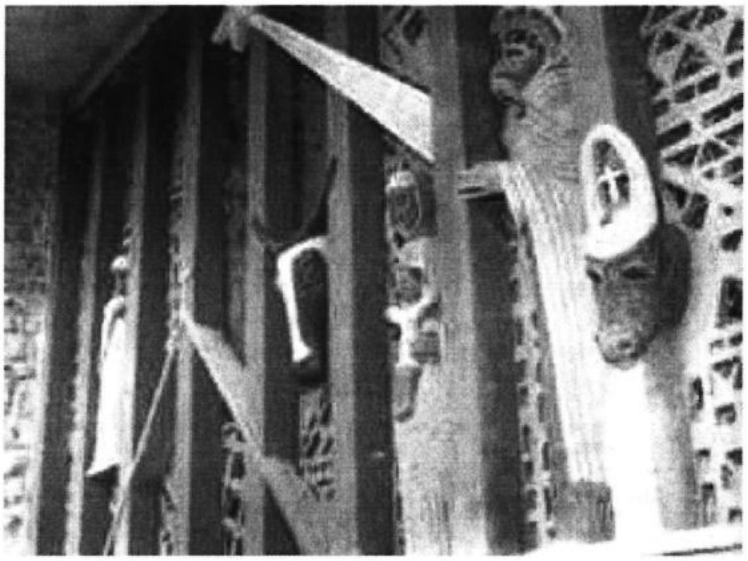
Umění vitráže začalo pomalu ustupovat v období renesance, kdy výsadní postavení zaujal závěsný obraz. Ostatní umění, obzvláště umění vitráže a mozaiky, jím byla zastíněna a jejich význam poklesnul na úroveň pouhého řemesla. Tvůrci chrámového skla začali napodobovat díla velkých malířů a kousek po kousku ztráceli cit pro materiál vlastní jejich umění. Olověné kružby, jež byly ve středověku součástí kompozice vitráže, začaly řemeslníkům náhle překážet, pokoušeli se je zakrýt. Pomocí perspektivy a hry stínů bylo dosahováno trojrozměrných efektů, zatímco skutečný smysl vitráže jako zdroje světla byl vnímán jako za podružný.

V osmnáctém století umění vitráže podlehlo naprostému úpadku a ztratilo veškeré vazby s architekturou. Tím okamžikem se stalo jen jakýmsi vedlejším produktem malířství. Jestliže v poslední době získala vitráž znovu část své původní vitality, je to díky vývoji současného malířství, které už neusiluje o nápodobu reality, ale více se zabývá barvou, plochou a linií. Zejména abstraktní malba svými velkými skvrnami plošné barvy a potlačením skutečnosti a modelace přivedla malíře blíže k umění vitráže a pomohla jim znovu objevit jeho životní principy.

Má-li však vitráž znovu najít svůj smysl, musí se opět stát architektonickým článkem, jímž původně byla. Barvy vitráže mohou vytvářet různé kompozice a obrazy, stejně jako u nástěnné malby či tapiserie, jejich prvotní smysl však spočívá v tom, že jsou zdrojem světla. Zatímco nástěnná malba žije silou světla, které ji obklopuje, vitrážové okno vytváří světlo i atmosféru místnosti, a tím přímo ovlivňuje architektonické dílo.

Vitráž je vždy významnou součástí architektonického celku a její zdařilost je podmíněna úzkou spoluprácí umělce a architekta. Její konečný vzhled je dílem poměru vnějšího a vnitřního světla. Barvy vitráže na jednu stranu podléhají vnitřnímu osvětlení, realizovanému architektem; na druhou stranu pak proměnám přirozeného vnějšího světla: jeho intenzitě a úhlu. Užití vitráže vždy vyžaduje hluboce rozvinutý smysl pro barvy a ze strany architekta také značný kus odvahy.

Ačkoliv bylo umění vitráže po celá staletí využíváno téměř výhradně v náboženské architektuře, výborně se hodí i pro stavby moderní, ať náboženské či nikoliv. Naše budovy jsou často vystaveny širokým pohledům na všechny strany, nicméně zjišťujeme, že v moderním městě nalezneme mnoho věcí, které bychom raději neviděli. Vitráže mohou být skvělou obranou proti ošklivosti kolem nás a zároveň nezamezují vstupu světla, jež je žádoucí.



Pokusy o integraci soch a vitráží v architektuře.
Vlevo: Sv. František z Assisy, autor: Lambert Rucki.
Nahoře: Kostel Panny Marie Těšitelky, Heyéres, Francie.
Architekt: Villant,
výtvarníci – sochy: Lambert Rucki, vitráže: Gabriel Lorri.

Továrna na lepenku, Ostenfors, Švédsko.
Architekt: Ralph Erskine.

Stadion ve Florencii.
Autor: Pierre Luigi Nervi.

**NOVÉ TECHNOLOGIE**

Výstavní hala v italském Turíně, 1947.
Architekti: Nervi a Bartolli.

Mezi mnoha novými technologiemi funkčního skla, které se poslední dobou objevily, nás pro svůj architektonický charakter zajímá zejména jedna, která může sehrát významnou roli při novém využití vitrážového skla ve stavebnictví.
Nahrazením tradičního skla a olova sklem tlustostěnným a vyztuženým betonem bylo dosaženo technologie „sklobetonových panelů". V oblastech, kde klima dovoluje užití pohledového betonu, mohou být sklobetonové panely využity stejným způsobem jako prefabrikované betonové panely, v moderním evropském stavebnictví již běžné, a to všude, kde je žádoucí světlo bez průhlednosti. Jako výrazový prostředek je sklobeton moderní architektuře mnohem bližší než tradiční vitrážové sklo. Beton oddělující skleněné části, využitý v tlustých liniích či velkých tmavých plochách, nejenom vnáší do kompozice nový prvek, ale přináší též výhodu dvou jasně vyhraněných, oddělených barev, a vypořádává se tak i s problémem, že některé průhledné barvy mohou svým zářením rušivě ovlivňovat barvy ve svém okolí. Sklobetonové panely, osvobozené od malby a honby za šerosvitem, jsou tak v přímém spojení s ranou vitráží a přejímají skutečnou tradici tohoto zapomenutého umění.

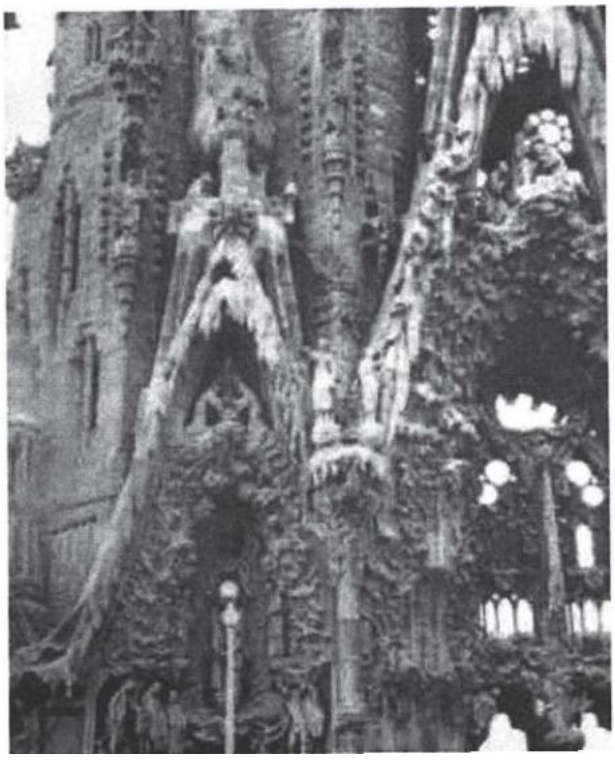
## II UMĚNÍ V POVÁLEČNÉ EVROPSKÉ ARCHITEKTUŘE

Ačkoliv někteří architekti se vztahem mezi uměním architekturou nikdy zabývat nepřestali, myšlenka nové syntézy umění se rozvinula hlavně po druhé světové válce.

Klima poválečné Evropy bylo takovému vývoji nakloněno. Psychologický dopad pěti let zkázy a utrpení vyvolal reakci proti materialismu, který zavládl mezi dvěma válkami, a byl příčinou hledání trvalejších duchovních hodnot. Síla mechanizované civilizace, znásobená potřebou obnovy a ekonomickou pomocí, poskytnutou novým světem, dodala umění nový impulz. Poté, co staré evropské země ztratily většinu své ekonomické i vojenské moci, začaly usilovat o nadvládu na poli umění a intelektu. Střední vrstvy se k modernímu umění staly vnímavější a katolická církev, oživená mladšími členy kléru, již objednávala avantgardní umělecká díla, jaká by před dvaceti lety sotva připustila.

V Evropě postupně vymizeli bohatí sběratelé umění. Tento jev je dosud neznámý ve Spojených státech, kde umělecká aktivita závisí výhradně na soukromé iniciativě a kde stát ani federální vláda do podpory či výuky umění nezasahují. Když evropští umělci seznali potřebu najít nové příležitosti k uplatnění, obrátili svou pozornost k architektuře, a obzvlášť k architektuře veřejné. V mnoha zemích si vlády uvědomily svou zodpovědnost a vydaly zákony určující umělcům místo v procesu poválečné obnovy. Většinou je na tyto účely vyčleněno jen malé procento z nákladů na veřejné budovy. Zato však tyto tendence nacházejí podporu u sociologů a pedagogů, kteří vyžadují, aby umění bylo ve větší míře v přímém kontaktu s lidmi, zlepšilo tak jejich materiální prostředí a uspokojilo i emocionální potřeby.

## POVAHA POVÁLEČNÉ EVROPSKÉ ARCHITEKTURY



Detail portálů baziliky Sagrada Familia v Barceloně. Autor: Antonie Gaudí.

Kubická architektura třicátých let je minulostí. Zvládnutím nových technologií a konstrukčních materiálů získali architekti svobodu, jíž se teprve začínají učit využívat. Zatímco americká architektura stojí na ocelových konstrukcích, v Evropě se široce vyuztva betonu, a jeho nesporných výtvarných možností. Evropští architekti se naučili, inspirováni prací geniálních inženýrů – Freyssineta, Maillara, Nerviho či Torroji, jak sochařských kvalit betonu využít. Moderní stavby tak nabyly rozmanitějších a volnějších tvarů, přiblížily se sochařství. Propast mezi uměním a architekturou se zmenšila, architekti se pomalu přestávali bát, že si pokazí "krásné bílé stěny". Je zajímavé pozorovat, jak španělský architekt Gaudí, dlouhý čas považovaný za blázna, je náhle považován za génia a dokonalého umělce, jakých je stále méně.

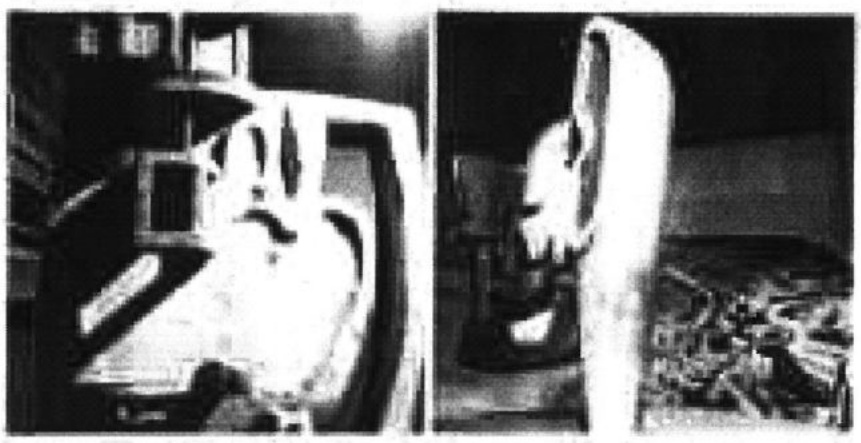
Skutečnost, že Je evropská architektura výtvarnější než architektura v USA, je dána do značné míry odlišnou ekonomickou situací obou kontinentů. Zatímco architektura ve Spojených státech je

čím dál více podřizována zákonům průmyslu a vše mimo masovou produkci se pro vysoké mzdové náklady stává problémem, těší se evropský architekt ve vyjádření svých představ a fantazie mnohem větší volnosti. Beze strachu, že svého klienta zruinuje, si může klidně modelovat beton, aniž by se trápil, jak dlouho se budou připravovat formy, může chtít, aby malíř strávil měsíce na stavbě na improvizovaném lešení. Je tak snazší spojit umění s architekturou – podobně jako je snazší vytvořit basreliéf rovnou při betonování zdi než se pak snažit připevnit plastiku na hotovou zeď.

Technická škola v Amsterodamu. Betonový basreliéf vytvořený přímo při lití betonování stěny. Vlevo: dřevěné bednění; vpravo: zeď po odstranění formy. Autor: De Laag, archiekt: De Geus.

## UMĚLECKÁ HNUTÍ A SYNTÉZA UMĚNÍ

Syntéza umění se stala jedním z hlavních cílů tak proslulých hnutí jako CIAM (International Congress of Modern Architects) a UIA (International Union of Architects). Nejnovějším počinem v tomto směru byl vznik mezinárodní skupiny Espace, založené s cílem podporovat—spolupráci architektů s umělci a výtvarníky. Mimoto se snaží s tímto problémem seznámit veřejnost i mnoho skupin regionálních.



Srovnávací studie malby, sochy, urbanistického řešení a architektury.
Autor: Le Corbusier.

Bezprostředně po válce uveřejnil Le Corbusier ve francouzských novinách Volonté článek žádající syntézu umění. Tento námět převzal právě CIAM, který se doposud zabýval otázkami standardizace, industrializace výstavby a vývojem městského plánování. Na kongresu v Bridgewater v roce 1947 CIAM znovu potvrdil své cíle:

„Pracovat pro vytvoření
fyzického prostředí,
které uspokojí
emocionální a materiální potřeby člověka
a bude podnětem pro jeho duchovní růst."

Siegfried Giedion, autor Mechanization Takes Command, to vyjádřil takto:

„Racionalismus se rozšířil natolik, že vytvořil propast mezi rozvažující myslí a celou oblastí emocionálního vyjadřování a stal se neúnosným... Doba racionalismu se chýlí ke konci... Jestli se opravdu shodneme na tom, že zde mají city právoplatné místo, pak nemůžeme architekturu, městské plánování a jejich sesterská umění nadále považovat za izolovaná. Architektura nemůže zůstat oddělena od malířství a sochařství, jak tomu bylo přes jedno a půl století a jak je tomu dosud."

Toto prohlášení vyvolalo okamžitou nadšenou odpověď Le Corbusiera. Svou řeč o vědeckých, morálních a duchovních vítězstvích našeho století uzavírá:

„Jediné, co nám chybí, je harmonie, protože na ní dosud nebyl ani čas, ani chuť,
dokonce nikoho ani nenapadlo, aby na ni pomyslel... Soulad je heslem dneška: uveďme vše
v soulad! Soulad ať vládne nade vším! Ať se zjeví poezie,
ať zazáří."
„Naše práce směřuje k lidem, které neznáme, ale tito neznámí existují,
a čekají;
city a umění jsou pro ně stejně nezbytné jako chléb a voda."

Holandský architekt A. van Eyck odpovídá ve stejném smyslu:
„Starý boj mezi představivostí a zdravým rozumem skončil tragicky ve prospěch toho druhého. Váhy se však obracejí... Hmotnější funkce – naznačené v pojmu ‚funkcionalismus' – mají význam, jen dokud napomáhají lépe uzpůsobit prostředí základním lidským potřebám. To jsou však jen nutné přípravy."

Otázka sloučení hlavních umění byla znovu vznesena i na následujícím kongresu v Bergamu v roce 1949:
„Urbanismus je rámcem, na jehož pozadí musí dojít ke spojení architektury s ostatními výtvarnými uměními, aby mohly znovu plnit svou společenskou úlohu. Tohoto spojení bude dosaženo jen sjednoceným úsilím za přispění architektů, malířů a sochařů, úzce spolupracujících a skutečně komunikujících, pracujících jako jediný tým."

Racionální a strohý Gropius prohlásil:
„Přesvědčení, že vědy jsou důležitější než umění, naši kulturu ochudilo... Je třeba upravit náš vzdělávací systém a přiřknout umění stejnou váhu, jakou mají vědy."

Diskuse na toto téma pokračovala i v následujících letech a o čtyři roky později na kongresu v Aix-en-Provence uvedla speciální komise ustavená pro studium této otázky v závěrečném referátu:

„Nově získaná svoboda prostorové tvorby vyžaduje hlubokou citlivost a zvládnutí prostorů a objemů, jakých se dnes mnoha architektům nedostává... Je proto důležité, aby architekt od počátku spolupracoval s malíři a sochaři, odborníky na uspořádání ploch a objemů v prostoru."

Zároveň s CIAM se studiem vztahu umění s moderní architekturou zabývala i další mezinárodní organizace, International Union of Architects (UIA). Na kongresu v Lisabonu v roce 1953, architekti UIA ve svých závěrech zdůraznili, „jak bylo důležité spolupracovat s malíři, sochaři a dalšími umělci a nastolit podmínky příznivé harmonickému spojení výtvarných umění se současnou architekturou".
Konečné usnesení kongresu doporučilo „počínaje školami pěstovat všemi dostupnými prostředky vzájemné porozumění a spolupráci architektů, malířů a sochařů". Bylo usneseno, že „účast umělců na stavbě (či skupině staveb) musí být plánovaná a musí se s ní počítat už od prvního náčrtu předběžného rozpočtu, jako se počítá s materiálem či technickým zařízením".

Ve stejné době, kdy se formovaly principy tohoto usnesení, byly v tomto směru podniknuty i konkrétnější kroky, například pozoruhodný projekt pro pařížskou výstavu spojených umění v Porte Maillot v roce 1950. Nové sdružení, The Association for Syntesis of the Plastic Arts, svěřilo přípravy na tuto výstavu Le Corbusierovi. Výstava měla předvést možnosti, jak vnést výtvarné umění do architektury, a tak znovu navázat spojení mezi architekty, umělci a veřejností. Ačkoliv tento projekt nedospěl k ničemu podstatnějšímu, jeho myšlenka naznačila směr, jímž se hned následujícího roku vydalo nové hnutí pod názvem Espace.

Sdružení nazvané Groupe Espace bylo založeno ve Francii roku 1951 sochařem Andrém Blocem a skupinou architektů a umělců, kteří chtěli uskutečnit novou syntézu umění, bez níž „žádná civilizace nemůže uhájit svou existenci". Jejich cílem bylo „připravit podmínky pro úspěšnou spolupráci architektů, malířů, sochařů a výtvarníků a pomocí výtvarného umění zajistit harmonické rozvíjení lidských aktivit".

Toto hnutí čistě abstraktního výtvarného projevu se rychle rozšířilo také do Belgie, Švýcarska, Itálie, Anglie a Švédska.

Členové Groupe Espace provedli četné realizace a lze jim také připsat uspořádání několika výstav, jako byla výstava v roce 1954 v Biotu na francouzské riviéře, které mají vzbudit zájem veřejnosti o aktivity umělců usilujících o zapojení do současného života a dokázat, že „jsou schopni svou představivostí vytvořit svět, kde sny stále mají své místo".

Toto téma převzaly i další výstavy, především známé trienále v Miláně, kde se umělcům a architektům naskytla skvělá příležitost ke spolupráci. Právě představit a propagovat „vztah jednoty mezi architekturou, malířstvím a sochařstvím a spolupráci umění s průmyslem – spolupráci, která určí nový směr civilizace" bylo cílem značné části programumilánského trienále v roce 1954.

**OD TEORIE K PRAXI**

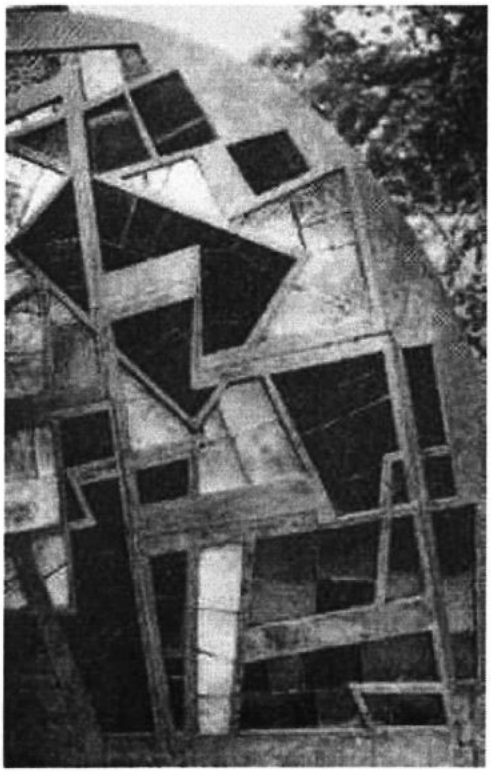
Projevy snahy o propojení umění s moderní architekturou lze najít po celé západní Evropě. Od systematických pokusů hledajících pro tuto syntézu nový princip až po nesmyslné krajinky navrstvené na zdech a nevkusné reliéfy libovolně přilepené kamkoliv na fasádu. Přesto však už existují pozoruhodné realizace, některé dokonce zdařilé, především ve Francii

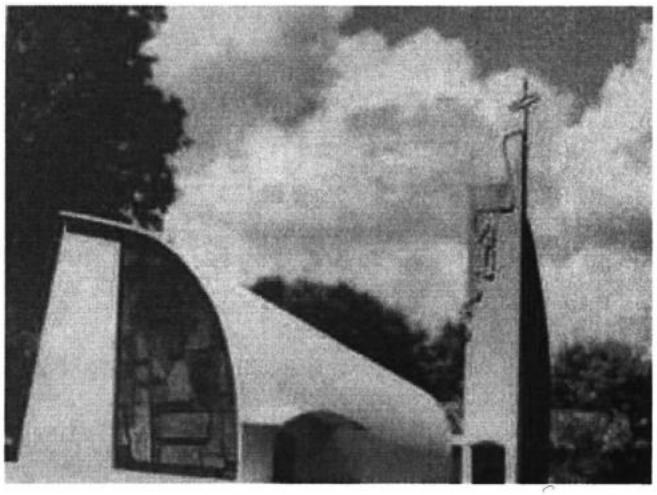
a Itálii, přičemž intelektuální hnutí za syntézu umění je silnější a více organizované ve Francii, zatímco v Itálii rozšířenější.

**Francie** – realizace ve Francii jsou nečetné, zato však významné. Většinou jsou výsledkem spolupráce známých umělců a architektů. Další práce, bezpochyby z nejzdařilejších, jsou dílem jediného autora – Le Corbusiera v Marseille a Matisse ve Vence.

Je pozoru hodné, že od druhé světové války katolická církev konečně povolala moderní umělce, včetně mnohých, kteří byli ve světě již dlouho uznáváni za mistry současného umění. Léger, Roualt, Matisse, Braque, Lipchitz, Lurçat, G. Richier, Bazaine, Couturier – ti všichni pracovali pro církev v Assy. Léger a Bazaine pracovali s Novarinou v Audincourtu a mnoho kostelů ozdobila také díla Barilleta, Loira, Lamberta, Ruckiho, Signiera, Manessiera či Stallyho.

Důležitým krokem bylo i praktické využití barev v interiéru i exteriéru budov. Gilioli navrhnul barevnost pro skupinu bytových domů v Grenoblu, Del Marle ve Flins. Někteří architekti využili ve svých návrzích v jasné barvy – např. Le Corbusier v St. Dié a v Marseille, Provelenghios v Paříži, Sive v Aubervilliers. Zajímavý experiment byl uskutečněn v Tours, kde malíř Pillet vytvořil barevnost a malby v celém továrním komplexu architekta Zehrfusse (str. 55).





Návrh vitrážové stěny pro kapli na výstavě skupiny Espace v Biotu, Francie.
Autor: André Bloc.

Mnohá z těchto děl jsou výjimečná, a není-li soulad umění vždy zcela dokonalý, je to častěji tím, že nižší kvalita architektury vnáší mezi umění jistou nevyváženost. Aby se spojení umění zdařilo, je nutná nejenom jednotná koncepce, ale také rovnoměrná kvalita.

**Itálie** – V Itálii se setkáme s projevy odlišného charakteru. Zdá se, že mezi architekty a umělci zde vládne větší souzvuk než ve Francii a mají také ke spolupráci více příležitostí. Význam jejich tvorby je však většinou jen omezený a lze ji považovat spíše za výraz dekorativní povahy. Nejzávažnější pokus je možno spatřit na milánském trienále, kde se sochaři a architekti snaží svou práci harmonicky propojit s již existujícím rámcem.

Mezi nejvýznamnějšími realizacemi musíme jmenovat budovy ústředí FAO (Food and Agricultural Organization při Spojených národech) v Římě. Byly postaveny podle návrhů architekta Vittoria Cafiera a sochař Mirko je vyzdobil mozaikami, rozměrnými stropními malbami a sousoším ve vstupní hale. Vzniklo také množství dekorativních panelů, mozaik a basreliéfů pro bytové domy, které jsou zpravidla druhořadého významu, ale dokládají ochotu architektů přijmout pomoc umělců. Někteří architekti a umělci jako architekt M. Zanuso a malíř Cagli podnikli také systematické studium problémů spojených se syntézou umění.

Po válce bylo vyrobeno mnoho nových lodí, které nabízely příležitost pro intenzivní spolupráci mezi architekty, umělci a dekoratéry. Italský duch je však uzpůsoben zejména pro architekturu interiéru, a obzvlášť mu vyhovuje obchodní architektura, která nabízí volné pole italské fantazii a lehkosti.

Italští umělci užívají nejrozličnější materiály. Kromě těch běžných, jako jsou olejové barvy, dřevo či železo, se setkáme i se zajímavými novinkami jako například linoleum na zdech a podlahách, ale také s mnoha díly provedenými v tradičních italských materiálech – keramice, mramoru a mozaice.

**Anglie** – Největší zájem o problémy architektury můžeme nalézt právě mezi anglickými umělci, ačkoliv se zdá, že nejméně důvěřují v budoucnost syntézy umění. Rostoucí znárodnění umenšilo rozsah soukromé klientely a umělci hořce naříkají na netečnost a nedostatek porozumění oficiálních autorit. Pro školy a veřejné budovy bylo v soutěžích objednáno jen několik sochařských děl. Většinou však bylo umělcům zadáno předem vybrané tradiční či symbolické téma.

Největší úsilí o spolupráci vynaložili umělci a architekti v průběhu Festival of Britain, kde se jim dostalo přece jen větší volnosti. Z pohledu syntézy umění je jedním z nejzajímavějších prací pavilon restaurace Regatta, kde pracovali Victor Pasmore, Lynn Chadwick, John Tunnard, Barbara Hepworthová, Ben Nicolson a Mitzi Salomon Cunliffe společně s architekty Mishhou Blackem a Alexandrem Gibsonem (str. 73).

Jediným zajímavým pokusem o spojení umění, který vzešel ze soukromé iniciativy, byla stavba a výzdoba administrativní budovy americké společnosti Time/Life. Pod vedením uměleckého koordinátora se zde sešlo množství umělců, sochařů, dekoratérů a řemeslníků, mezi jinými Ben Nicolson, Maurice Lambert a Henri Moore, jehož sochařská zábradlí na průčelí budovy jsou jediným pozoruhodným prvkem jinak zcela nezajímavé architektury (str. 86–87).

Na rozdíl od situace v ostatních evropských zemích, většinu umělců pracujících ve spojení s architekty představují sochaři. Význam malířství poklesl a s dobrou nástěnnou malbou se setkáme jen zřídka. Zdá se, že angličtí sochaři se zajímají především o venkovní sochy pro veřejná prostranství: zahrady, nové obytné čtvrti a náměstí. Jejich myšlenka spojení sochy a architektury znamená vyladění obou ve větší míře než všechny ostatní současné realizace.

**Skandinávie** – Aktivity ve Skandinávii dosahují nestejné hodnoty. V Norsku se setkáme jen několika příklady v exteriéru, v podobě problematických nástěnných maleb na nové radnici v Oslu. V Dánsku a ve Finsku se nástěnná malba a socha omezují jen na dekorativní obrázky a medailony bez spojitosti s architekturou. Naproti tomu Švédsko z této skupiny vystupuje řadou zajímavých prací, jejichž vznik můžeme asi odvodit od vývoje zdejšího abstraktního umění od konce války. Díky podpoře centrální vlády a obecních úřadů mohou umělci a architekti často tvořit společně, a dosahují tak vzájemného porozumění a *esprit de corps*, jinde v Evropě nevídané.

Mnohé z těchto prací představují abstraktní nástěnné kompozice z cihel či dlaždic a jejich svěžest a vitalita kontrastují se zpátečnickým směřováním současné skandinávské

architektury. Najdeme zde také nástěnné plastiky a především basreliéfy z cihel, betonu a štuku. Mezi těmi, kdo se zabývají touto prací jsou malíři K. A. Pehrson, Eric H. Olson, Lennard Rodhe, Pierre Olofsson a Olle Bonnier a sochaři Arne Jones a Palle Pernevi a Egon Moller-Nielson, o jehož tvorbě bychom se měli na závěr zmínit. Egon Moller-Nielson vytvořil své abstraktní sochy se záměrem, aby byly užívány jako hrací sochy na dětských hřištích. Tyto sochy měly takový úspěch, že se staly předmětem vývozu a nápad se v mnoha zemích ujal.

**Holandsko** – Domov skupiny De Stijl a moderní architektury. Architekti, zdá se, přijali myšlenku, že by se na jejich stavbách měli podílet i umělci, a ti ve stejném okamžiku zkoušejí nové materiály a techniky. Správní úřady objednávají umělecká díla pro budovy staré i nové a vláda přiřkla umění jedno a půl procenta nákladů na každou novostavbu.

Mladí nadaní umělci, jako B. Hendriks, se oddali myšlence umění aplikovaného v architektuře a pracují přímo s dělníky. Bylo provedeno mnoho experimentů využívajících nejrůznějšími techniky – mozaiky z cihel a kamene, formovaný beton a sklobetonová okna.

**Švýcarsko** – Díky kulturnímu úsilí lokálních švýcarských úřadů jsou malíři a sochaři často pověřeni prací pro veřejné budovy. Bohužel tato úřední podpora bezpochyby vysvětluje tradiční povahu vzniklých děl. Moderní architektura je zde po mnoho let dobře zavedena, a Švýcarsko je tak jednou z mála zemí, jejichž stavby předčí ostatní umění. Z velikého počtu maleb, mozaik, soch a fontán v nových školách a nemocnicích svou kvalitou či architektonickou povahou vyniká jen nemnoho. Patří mezi ně malby Hanse Fischera a sochy Maxe Billa.

**Německo** – Palčivá potřeba rekonstrukce a kritický stav hospodářství bezprostředně po válce nebyly uvedení umění do architektury nakloněny. V posledních pěti letech se, díky stabilizaci hospodářství a obrodě umění, situace změnila. Mladistvý elán, s nímž němečtí umělci zaútočili na úskalí rekonstrukce, dává důvod těšit se na zajímavé pokusy také z oblasti syntézy umění. Mezi díly, která byla vytvořena, je třeba zmínit malby a vitráže Georga Miestermanna, malby Theodora Wernera a sochy Karla Hartunga.

**Veřejné budovy** – V Evropě je stále málo příkladů využití moderní architektury a umění pro veřejné budovy. Důvodem je na jednu stranu skutečnost, že po válce mnoho takových budov nevzniklo, na druhou stranu také to, že vládní úřady moderní umění stále odmítají. Několik budov, které představujeme na těchto stránkách, jsou roztroušené případy spolupráce umělců a architektů, přičemž hodnota jejich výsledků je různá.

Budova nové radnice v norském Oslu spojuje akademickou architekturu a ctižádostivé malby; její význam je však dán především jejich odvážností.

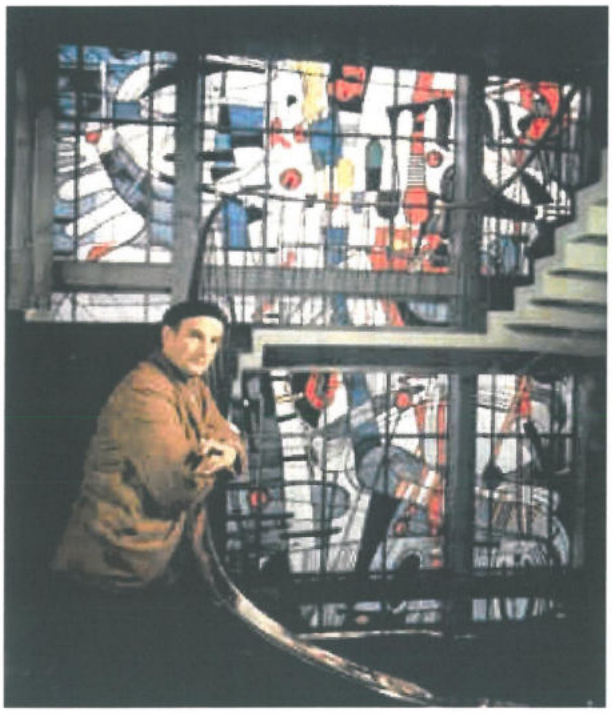
Z anglického prostředí musí být zmíněna administrativní budova Time/Life. Různé fáze tvorby Henriho Moora jasně ukazují, jak se umělec pokoušel své sochy přizpůsobit stylu budovy.

V Itálii jsme vybrali tři příklady, které zaujmou jak kvalitou architektury, tak i úsilím o spolupráci: nová železniční stanice v Římě s vlysy od A. Tota; práce sochaře Mirka pro budovy ústředí FAO (Food and Agricultural Organization při UN); a Swiss Center v Miláně.

Studie malovaných hliníkových panelů pro bytový dům.
Architekt: Marco Zanusso,
malíř: Cagli Carrado.

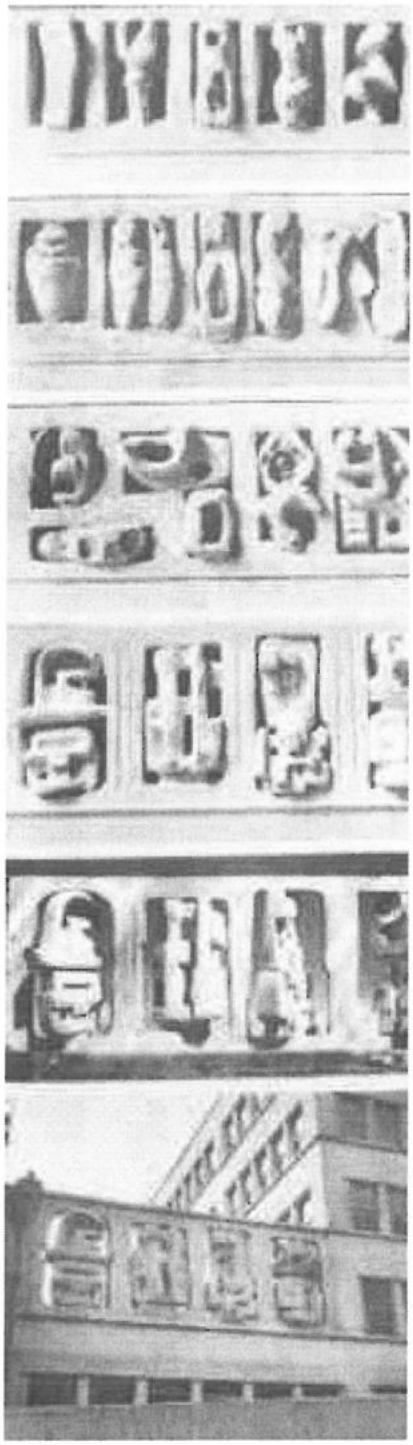
***„Barva není samostatným a izolovaným ozdobným prvkem; zasahuje tím, že vytváří rytmické výtvarné pnutí. Člověk se s nástěnnou malbou nejen setkává, ale je i vystaven její atmosféře. Obrovské technické možnosti současné archhitektury slibují těmto výtvarným principům velikou budoucnost i to, že můžeme v budoucnu očekávat uskutečnění opravdové syntézy umění.***

***Jean Gorin***



Pětidílné vitrážové okno na schodišti Budovy Vysílání v Kolíně (1952).
Architekt: P. F. Schneider,
výtvarník: Georg Meistermann.

Budova Time/Life
Dole: Čtyři studie pro kamenný reliéf a jeho realizace v exteriéru.
Vpravo: Ležící figura s drapérií, autor: Henri Moore.



**SOCHY PRO TIME/LIFE**

„Byl jsem požádán, abych vytvořil volnou sochu pro terasu budovy Time/Life na Bond Street v Londýně. Bylo rozhodnuto, že vzhledem k proporcím terasy bude nejvhodnější ležící figura."

„Byla to pro mě příležitost vytvořit zahalenou ležící figuru, protože už od války, když jsem si dělal v zákopech kresby, mi leželo v hlavě použití drapérie na soše realističtějším způsobem, než jak jsem ji dělával na kamenných sochách. Protože je tato figura umístěna na terase volně, bez vázanosti na stavbu, může zde být, dle mého názoru, práce osobitější, uzavřenější a autonomnější..."

„Připadalo mi, že by slunolamy měly vypadat, že jsou součástí budovy, protože jsou pokračováním povrchu stavby, jeho nápadnou částí."

„Skutečnost, že je to jen zástěna, za kterou je volný prostor, mě přiměla, abych je zepředu i zezadu prořezal a proděravěl, což způsobilo zajímavé pronikání světla a také to, že je i z Bond Street patrné, že to je jen zástěna a ne pevná součást stavby."

„Zhotovil jsem čtyři makety a mým cílem bylo dát velikosti a rozestupům sochařského motivu takový rytmus, který by byl v souladu s budovou."

„První ze čtyř maket jsem zavrhnul, zdálo se mi, že příliš zřetelně a pravidelně opakuje rozmístění oken budovy."

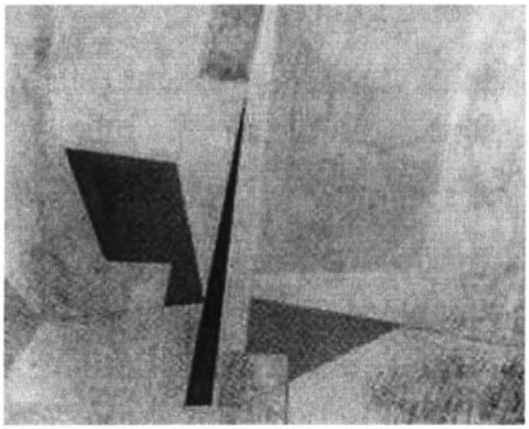
„Na druhé maketě jsem se to pokusil upravit, rozrušit symetrii, ale rytmus tak začal být příliš vertikální."

„Do třetí makety jsem se snažil vnést více horizontálního rytmu, ale nebyl jsem spokojen s jednotvárnou velikostí zástěn."

„Čtvrtá maketa mi přišla lepší a pestřejší, a tak se stala maketou konečnou, ačkoliv další pracovní model přinesl další změny – například jsem zvětšil mezery, abych dodal každé ze čtyř sochařských jednotek větší sílu a význam."

„Napadlo mě, že kdyby se každý ze čtyř motivů dal příležitostně otočit, např. natočit do úhlu k povrchu budovy, namísto aby s ním byl rovnoběžně, byly by sochařsky zajímavější. Nemyslím tím, že by se měly otáčet pořád, ale aby šly natočit každý v jiném úhlu, řekněme dvakrát či třikrát za měsíc, případně v různých ročních obdobích, vytvořilo by to nové vztahy a vzbudilo v lidech nový zájem. Nicméně se ukázalo, že by to v tak pokročilém stadiu bylo příliš obtížné a nákladné. Doufám však, že budu někdy v budoucnu moci tuto myšlenku využít v nějaké práci spojené s architekturou."

Henri Moore (1952)



Budova Time/Life, Londýn, Anglie, 1952.
Architekt: Michael Rossenauer; koordinátor pro návrh interiéru: Sir Hugh Casson

Nástěnná malba v hlavní hale, Autor: Ben Nicolson

***„Malba, která mi připadá podnětná... je muzikální i architektonická; architektonická konstrukce slouží vyjádření ‚hudebních' vztahů mezi formou, tónem a barvou..."***

***Ben Nicholson***

Bronzová ležící figura s drapérií na terase budovy Time/Life. Sochař: Henri Moore.

**SOCHA A ARCHITEKTURA**

„Před zhruba dvaceti či třiceti lety, během funkcionalistického období architektury, neměl moderní architekt pro sochu ve své stavbě využití. Možná to bylo dobře, jak pro sochaře, tak pro architekta, protože architekt se mohl zabývat svou architekturou a moderní sochař byl osvobozen od toho, aby byl pouhým dekoratérem, a mohl se tak soustředit na vlastní umění v samostatné podobě."

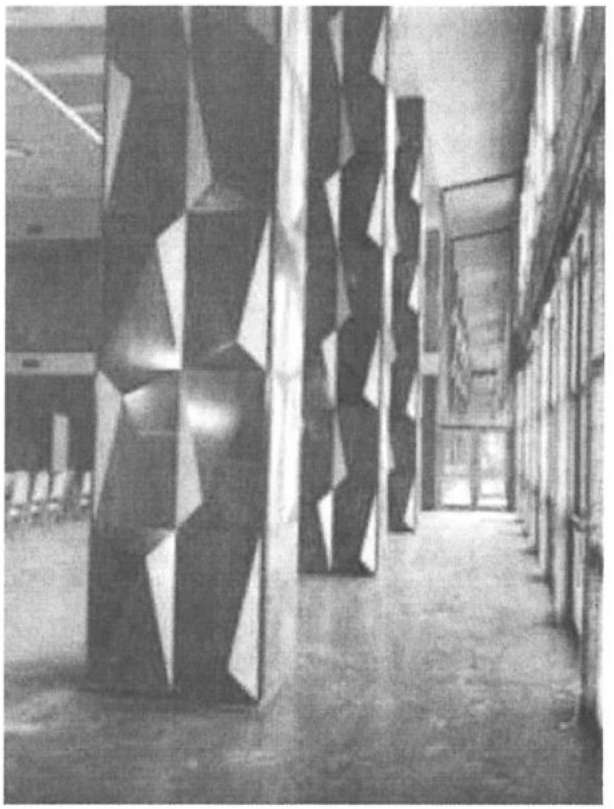
„Dnes se ovšem ukázalo, že architektura je absencí sochařství ochuzena a že i sochař, který nespolupracuje s architekty, ztrácí příležitost, aby byla jeho práce společensky využita a dostala se před širší publikum."

„Jsem si jist, že nastal čas, aby architekti a sochaři znovu pracovali společně."

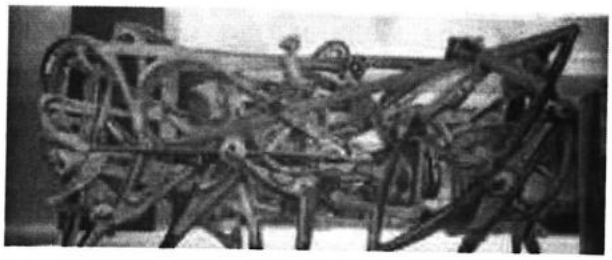
„V okamžiku, kdy socha vstupuje do veřejné sféry, přestává být sochař vázán jen jednoduchým vztahem umělec–zadavatel, ale zapojuje se i do spolupráce s dalšími umělci a projektanty. Socha pak přestává být věcí o sobě, ukončenou ve své samostatnosti – stává se součástí většího celku, veřejné budovy, školy či kostela, a sochař se stává členem týmu, který na návrhu pracuje jako jediný celek. Nejlepší by bylo, aby taková spolupráce začala už od prvního nápadu něco stavět; ani městský projektant, ani architekt jednotlivé budovy by neměli vytvářet své plány bez porady se sochařem (případně malířem, má-li být součástí stavby i malba). Mám tím na mysli, že umístění sochařského díla do budovy či na veřejné prostranství dokáže podstatně změnit vzhled celku. Moderní architektura příliš často přistupuje k využití uměleckého díla až dodatečně – to je pakj přídavnou ozdobu, která má zaplnit místo, které se zdálo být moc prázdné. V ideálním případě by však umělecké dílo mělo být těžištěm, od kterého se odvíjí souzvuk celé stavby – prvkem neoddělitelným, strukturálně soudržným, esteticky zásadním. Skutečnost, že městští projektanti a architekti mohou začít pracovat, aniž by pomysleli na umělce, které zaměstnají výzdobou své stavby, ukazuje, jak daleko jsme od uceleného chápání umění, které bylo příznačné ve všech velkých údobích dějin umění."

Henri Moore (1951)

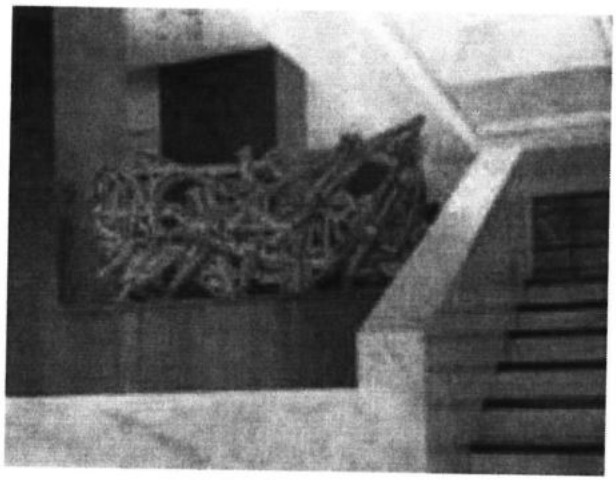
Ústředí FAO Spojených národů v Římě, Itálie, 1952.
Architekt: Vittorio Cafeiro.



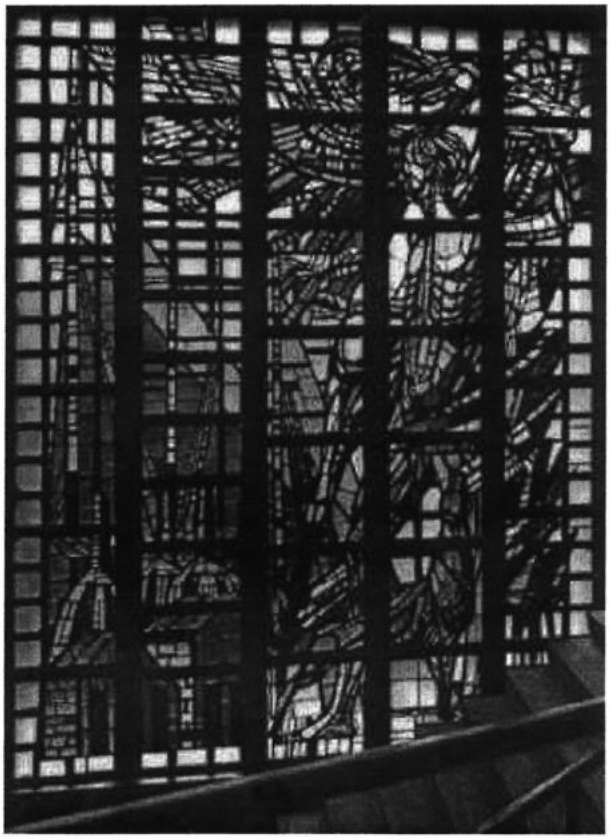
Dřevěné obložení sloupů v jedné z malých zasedacích síní ústředí FAO.



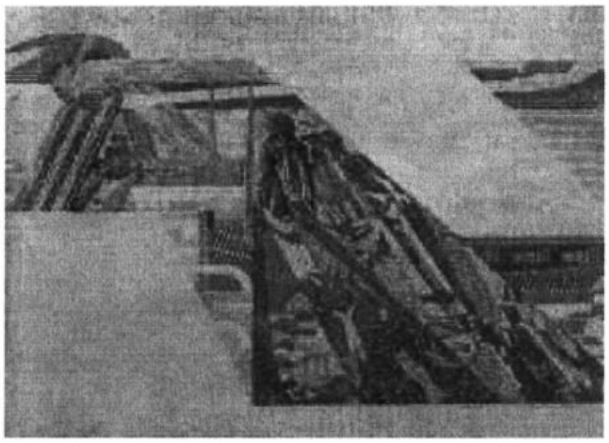
Vpravo: Malovaný štukový basreliéf, podhled hlavní zasedací síně ústředí FAO.
Sochař: Mirko.



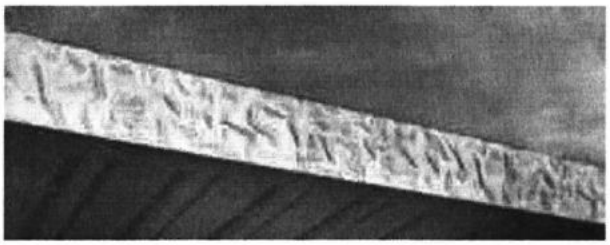
Socha ve vstupní hale ústředí FAO.

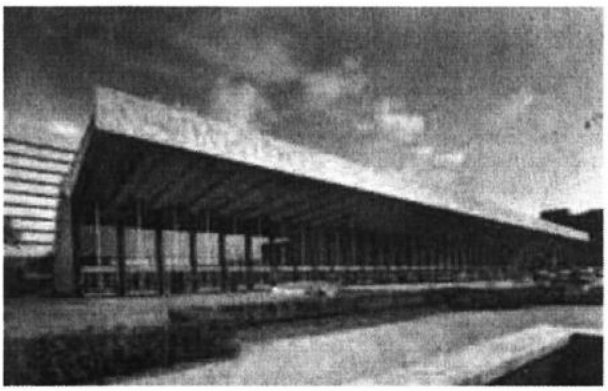


Vitráž „Vzpomeň na dny mládí" ve dvoraně Střediska mládeže, Huizen, Holandsko.
Autor: B. Hendriks.

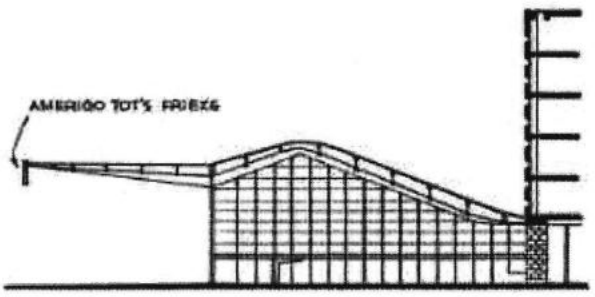


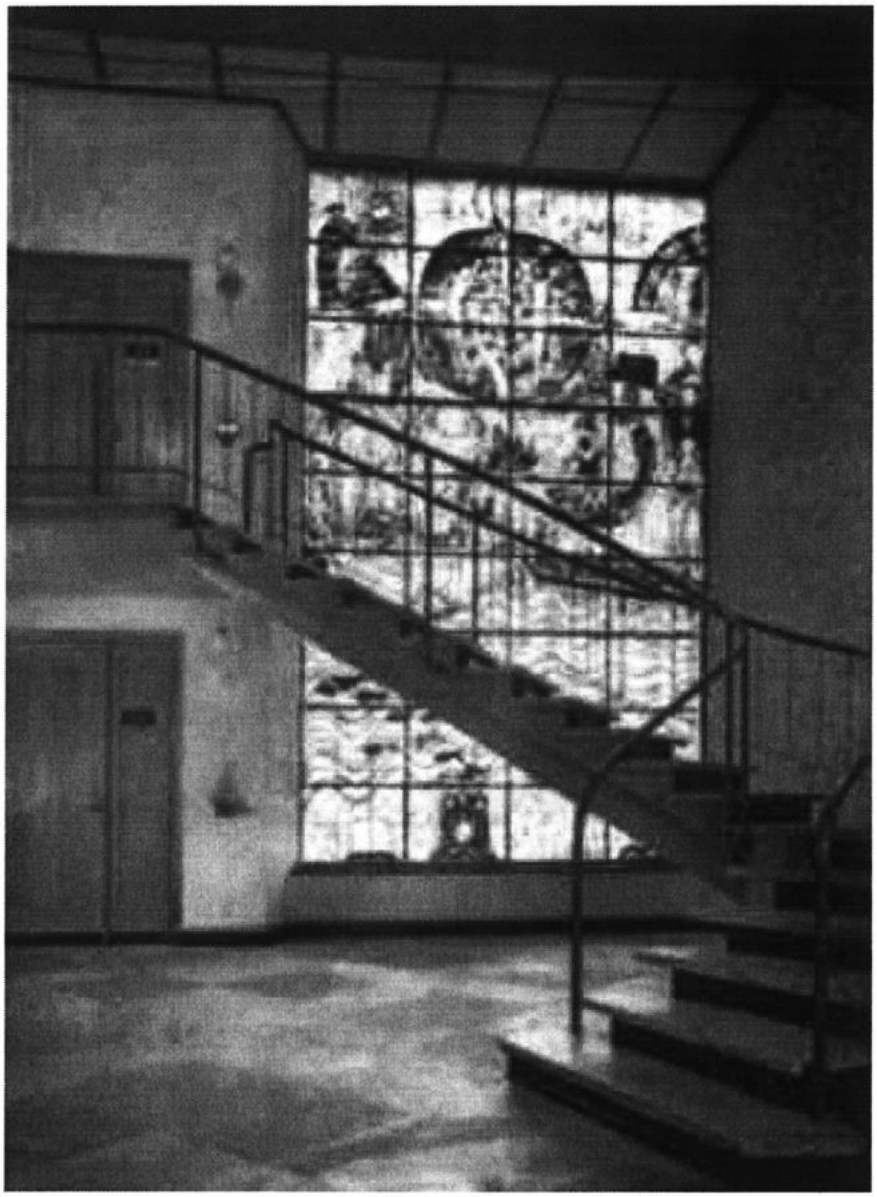
Středisko mládeže v Huizen, Holandsko.
Detail cihlové mozaiky Zázračný rybolov na hlavním průčelí.
Architekti: Nielsen a Spruit, malíř: B. Hendriks.



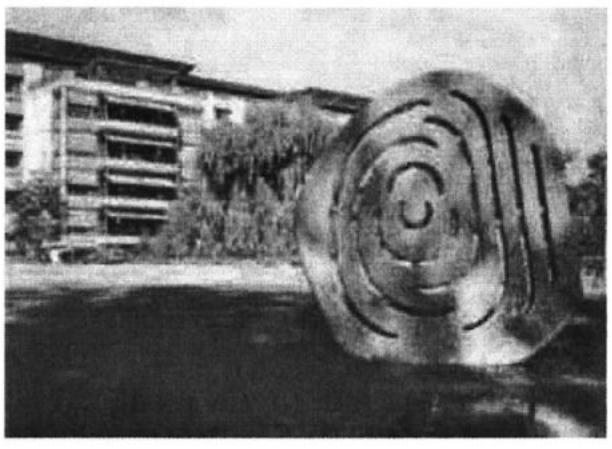


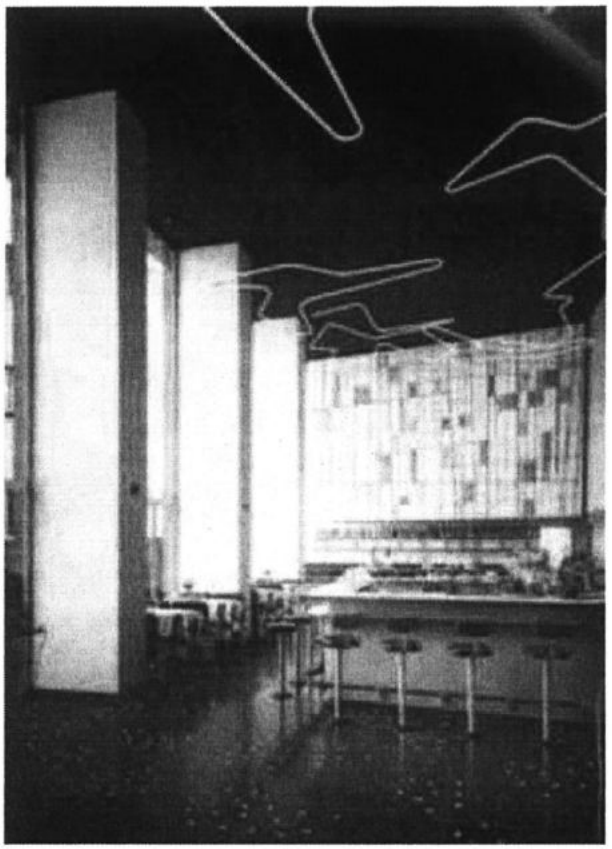
Nová železniční stanice, Řím, Itálie,
detail ocelového sochařského vlysu na uliční fasádě.
Architekti: L. Callini, M. Castellazzi, V. Fadigati, E. Montuori, A Pintonello, A. Vitelliozi, sochař: Amerigo Tot.



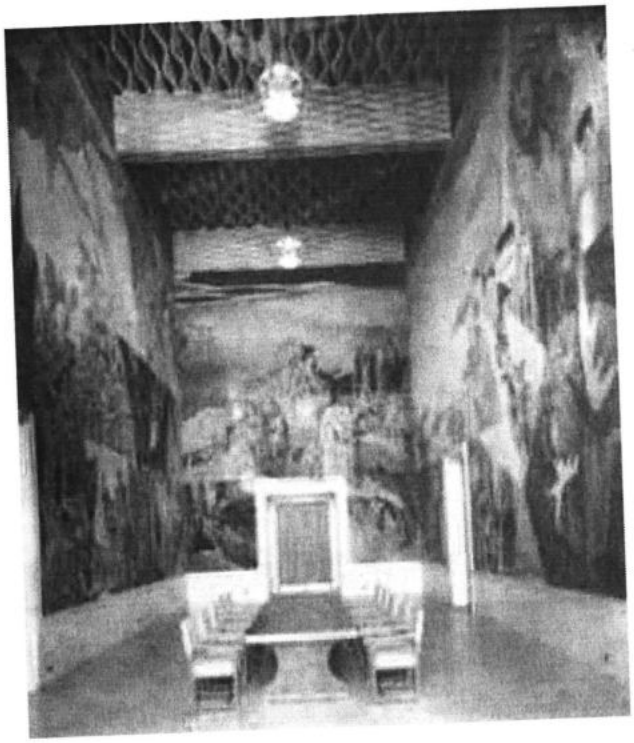


Nová Univerzitní nemocnice, Curych, Švýcarsko (1942–1953).
Vitrážové okno ve schodištní hale, autor: Max Hunziker.
Granitová skulptura Harfa v zahradě, autor: Hans Aeschbacher.
Architekti: R. Steiger, H. Fietz, M. E. Haefeli, H. Weideli, J. Schutz, W. M. Mosser.

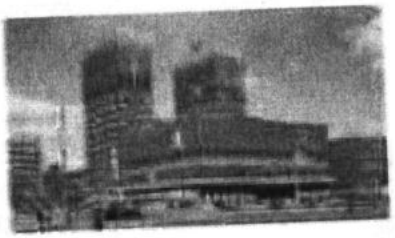




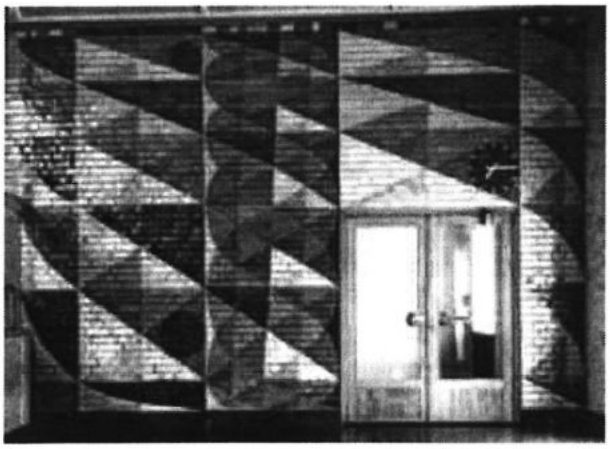
Švýcarské centrum v Miláně, Itálie (1953).
Architekt: Armin Meili.
Mozaiková podlaha terasy; autor: Alberto Salvioni.
Nástěnná malba a osvětlení z tvarovaných neonových trubic, autor: F. Fricker .
Malovaný akustický obklad v plesovém sále, autor: Noldi Solant.



Fresky na radnici v Oslu, západní a východní galerie.
Malíři: Aage Storstein, Per Krogh.



Radnice v Oslu, Norsko (1950), exteriér a nástěnné malby v hlavní hale.
Architekti Arnstein Arneberg a Magnus Pulson.
Malíři: Henrik Sorensen a Alf Rolfsen.



Stěna z glazovaných cihel, Pošta, Ostrsund, Švédsko (1952); malíř: Lenhard Rodhe.

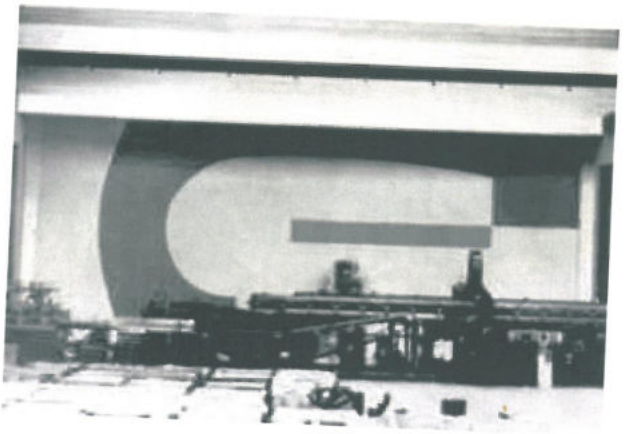
Komunitní centrum Karlskoga, Švédsko.
Mozaiková podlaha v hlavní hale,
autor: Bror Marklund.
Temperová nástěnná malba, autor: Armand Rossander.
Architekti: Eric Uppling a Erik Fylking

***Musíme vytyčit novou hierarchii funkcí, v níž mechanická funkce podstoupí své místo funkci biologické, biologická funkce funkci společenské a společenská funkce funkci individuální. V takovém novém řádu již nemůže stroj sloužit za symbol: skutečně, důraz na neosobní, antiorganické, nehumánní, předmětné musí být neutralizován starostí, možná i nadsazenou, o organické, subjektivní, osobní...“***

***Lewis Mumford***

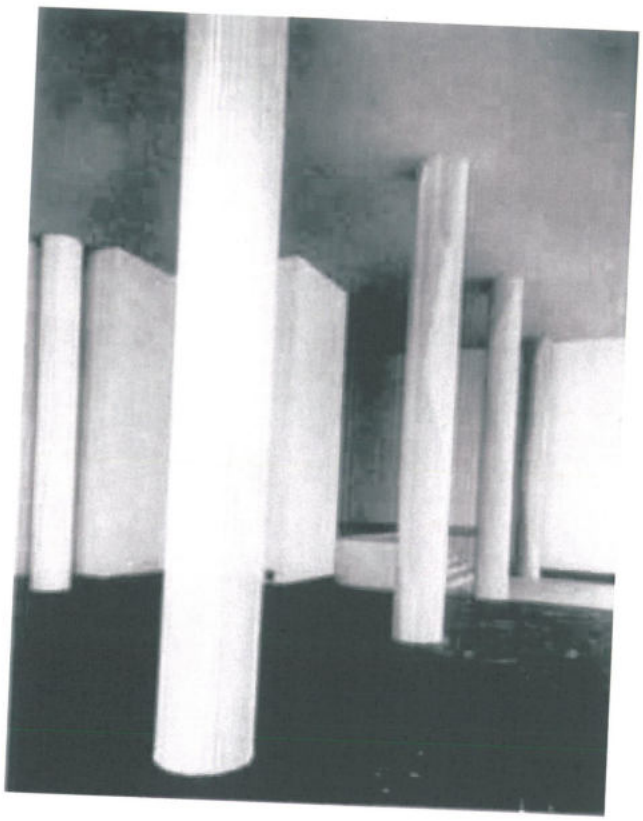
**Továrny**

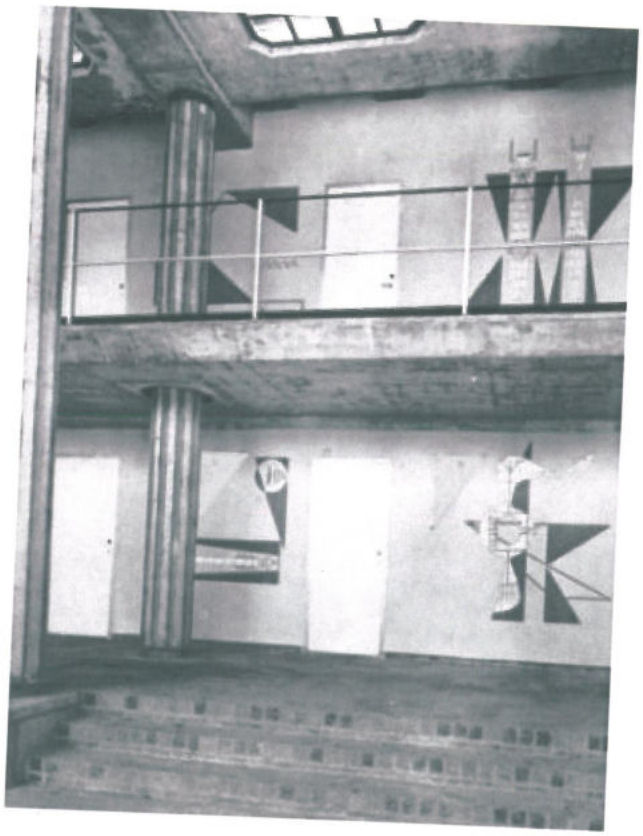
Mým cílem bylo ten prostor oživit, vyzdobit a udělat pro zaměstnance snesitelnější, protože jeho rozměry a proporce by mohly vyvolat jakýsi komplex „malosti“... Měl to být souzvuk barev, který by psychologickým působením napomáhal záměru architekta a vytvořil dělníkům podnětnou atmosféru.



Nástěnné malby v tiskárně v Tours
Architekti: B. H. Zehrfuss a J. Drieu La Rochelle, výtvarník: Edgar Pillet.

Dole a vpravo: Nástěnné sgrafitové a keramické kompozice, představující radar, rádio, telefon, atd. v laboratoři Střediska poštovních, telefonních a telegrafních služeb v holandském Liedsendam, 1954.
Architekt: S. J. Van Embden, výtvarník: A. Rovers.





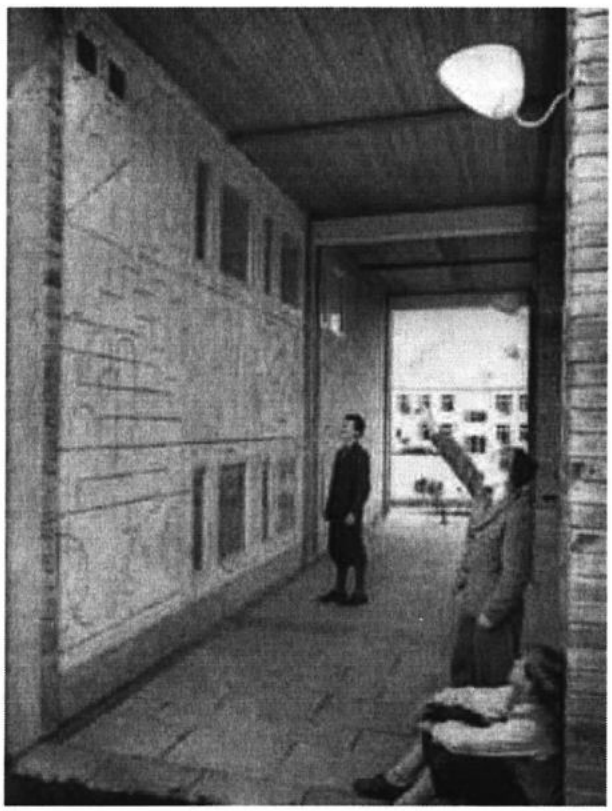
**Školy** – po válce bylo v Evropě postaveno mnoho škol. Jejich architektonická koncepce odráží skutečnost, že ve výchově mládeže je přisuzován stále větší význam psychologickým otázkám. Zajištění světla a vzduchu v budovách se už nepovažuje za dostačující; dnešní snahou je vytvořit prostředí příznivé pro duchovní rozvoj dětí a zdůrazňuje se využití soch a nástěnných maleb, které by rozvinuly dětskou obrazotvornost.

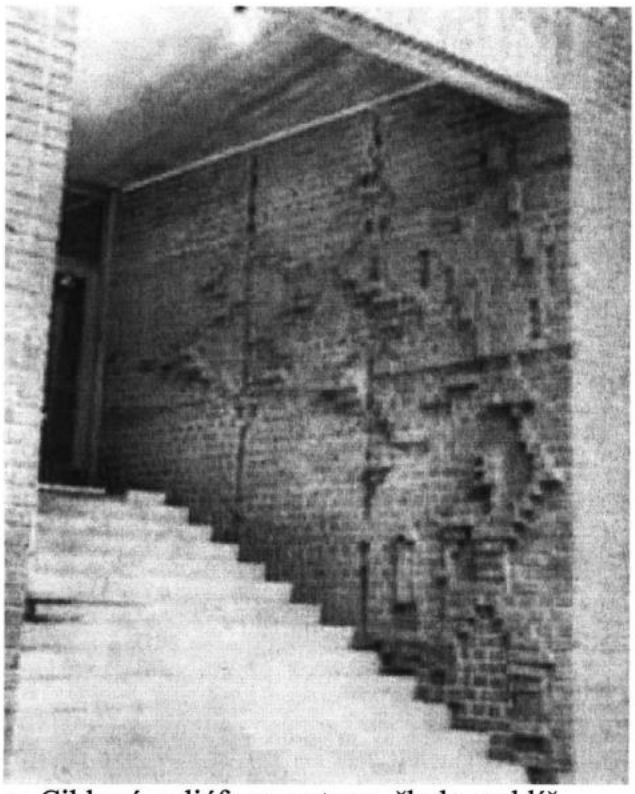
Můžeme se setkat s četnými příklady nástěnných maleb ve školách, především v Anglii, Skandinávii a ve Švýcarsku. Užití sochy je méně časté, ačkoliv se zdá, že na školních hřištích byla věnována zvláštní pozornost fontánkám, které jsou často dílem sochařů.

Styl a hodnota těchto prací odráží umělecké názory oficiálních autorit, které je zadávají. Jedná se zpravidla o nepříliš zajímavou naturalistickou malbu, jež má s architekturou málo společného. Najdou se však i pozoruhodné výjimky, příkladem je především základní škola ve Vallingby ve Švédsku, kde skupina čtyř umělců vytvořila z cihel různých barev a velikostí mozaiku, dlouhou téměř 100 m (s. 57-58).

Nejzajímavějším příkladem v Anglii je nepochybně Hatfield Technical College (s. 59-60), kde byli požádáni o spolupráci tak známí umělci jako Reg Butler, Trevor Tennant a Barbara Hepworthová.

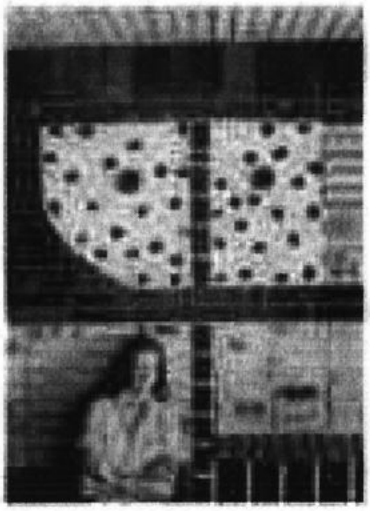
Ve Švýcarsku stojí za zmínku nástěnné malby Hanse Fischera (s.61-62). Svou fantazijní povahou se zdají být obzvlášť vhodné k tomu, aby rozvíjely dětskou představivost.

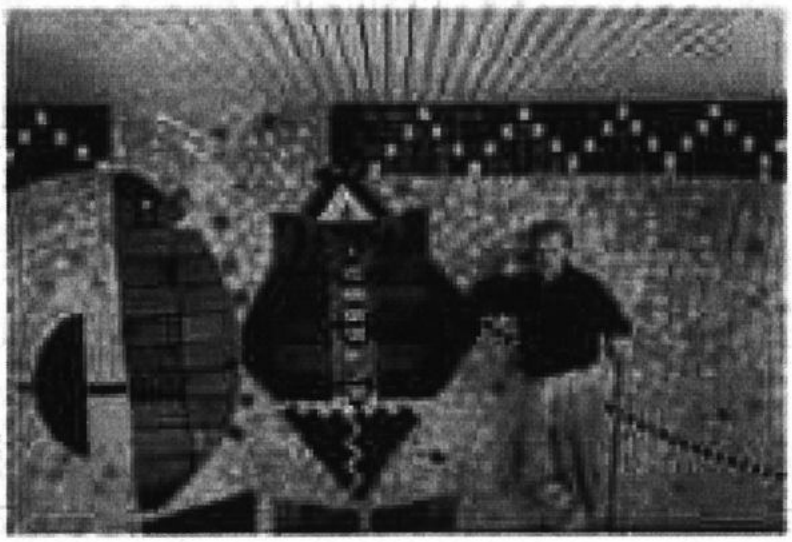


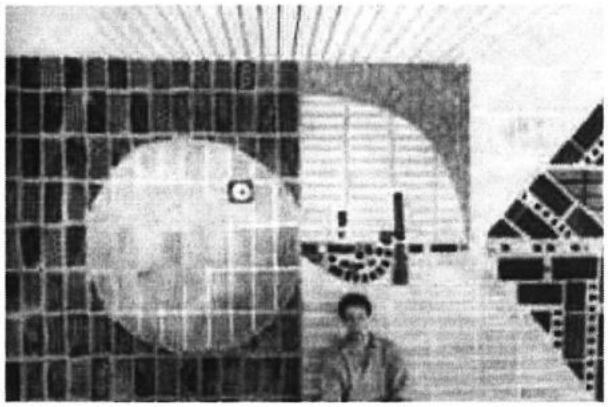


Vpravo: Cihlový reliéf ve vstupu školy poblíž Stockholmu, Švédsko. Vlevo: Basreliéf ve vstupu základní školy ve Vajxo ve Švédsku. Architekt: Ake E. Lindqvist, sochař: Arne Jones.

100-metrová mozaika z barevných cihel, základní škola Vallingby poblíž Stockholmu, Švédsko (1954)



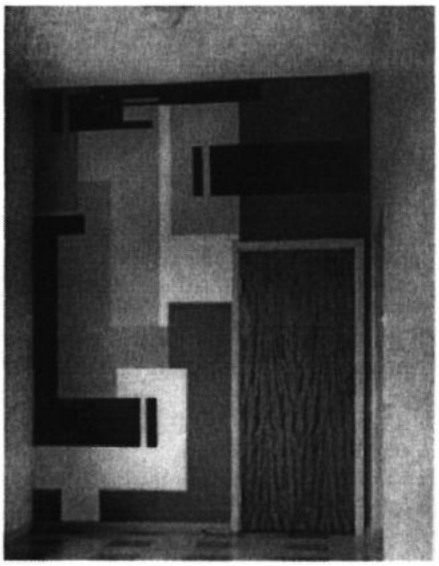


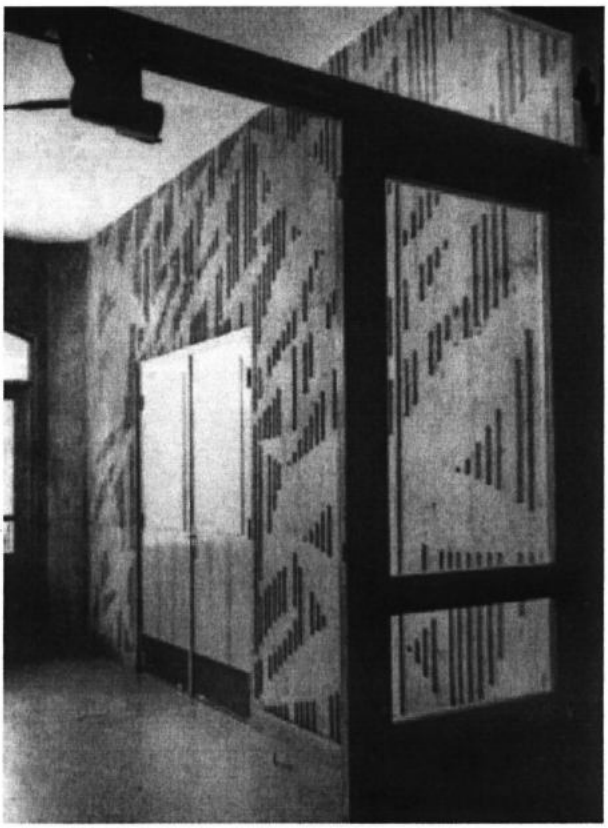


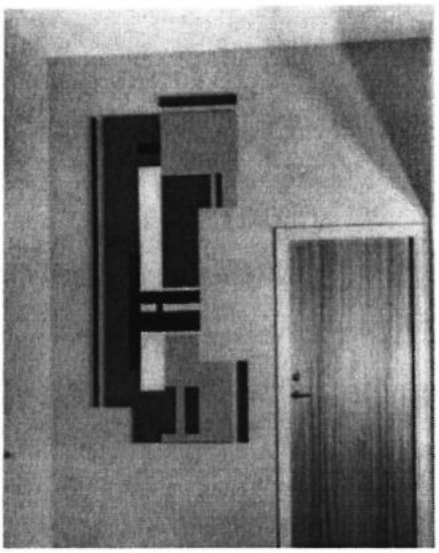
100-metrová mozaika z barevných cihel, základní škola Vallingby poblíž Stockholmu, Švédsko (1954).
Architekt: Helge Zimdal Sar, sochaři: Elis Eriksson, Anders Liljefurs, Sven, Erik Fryklund, Egon Moller-Nielsen.

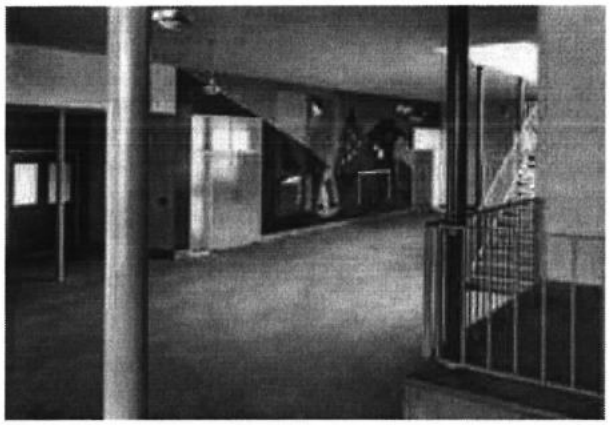
Vpravo: Nástěnná malba a reliéf. Základní škola, Švédsko.

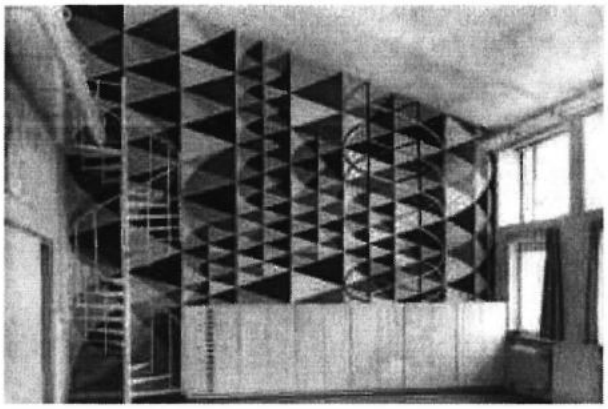
Vlevo: Betonový basreliéf, vytvořený přímo při výrobě stěny. Střední škola v Blackebergu poblíž Stockholmu, Švédsko, 1952. Autor: Karl Axel Pehrson .





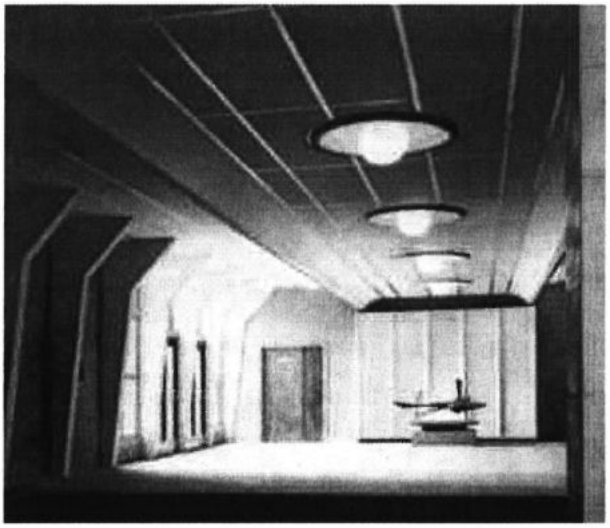






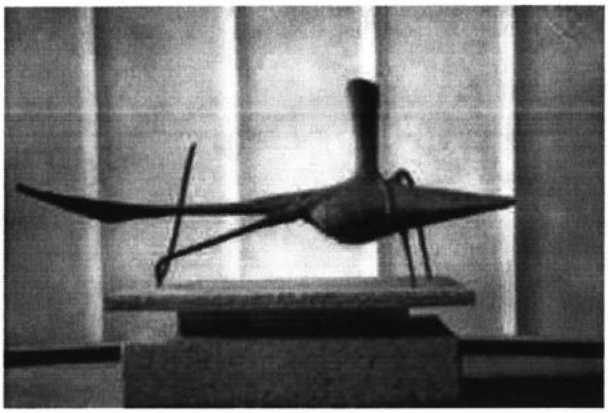
Vlevo: Malby ve foyer základní školy ve Stevenage, Herts, Anglie.
Architekti: F. R. S. Yorke, E. Rosenberg, G. S. Marsalo, výtvarník: Kenneth Rowentree.

Vpravo: Temperová malba, střední škola v Bromma, Stockholm, Švédsko, 1953.
Architekt: Ake E. Lindqvist, malíř: Lennart Rodhe.



Hetfield Technical College, Herts, Anglie, 1951.
Vlevo: Orákulum, volně stojící plastika v hale.
Autor: Reg Butler.

Dole: Venkovní basreliéf a nástěnná plastika Vertikály.
Autoři: Trevor Tennant, Barbra Hepworth, architekti: Easton a Robertson.



Orákulum, plastika v Hetfield Technical College, Herts, Anglie, 1951. Vpravo: detail téhož z nadhledu.

Socha a architektura:

Podle mě existují dva možné přístupy:

A) Socha je chápána jako *genius loci.*
B) Socha je chápána jako 1) symbol,
2) signál.

„První přístup mi připadá velice podnětný, neboť odpovídá mé touze vytvářet bytosti. Zdá se mi, že socha ve spojení s architekturou, zahradou či ‚místem' může sehrát roli prostředníka mezi architekturou, jejím uspořádáním a lidskými bytostmi, které obývají dané prostředí. Myslím, že přítomnost *postavy-genia loci* (Minotaura či Afrodity) může celou koncepci stmelit a obohatit.

Taková socha nikdy nebude architektonickým článkem. Bude živá, a ne ukřižovaná na budově.

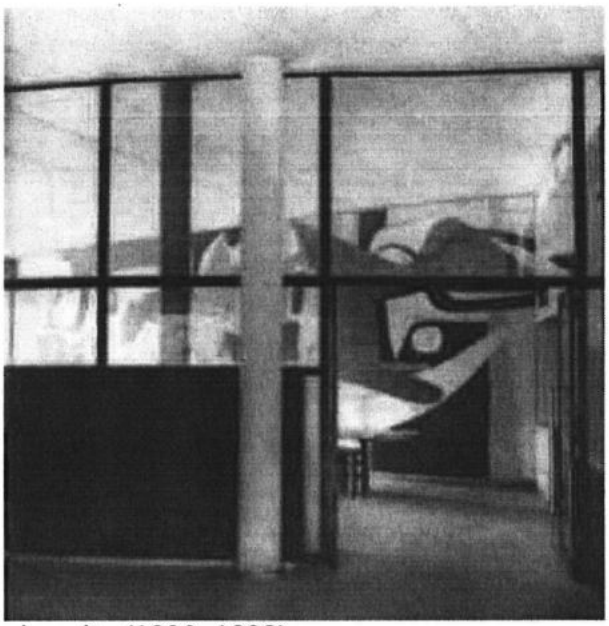
Vše, co zde zaznělo bylo záměrem při vzniku Orákula pro Hetfield Technical College. Měla to být autonomní bytost obývající hlubiny akademie. Tento název jsem zvolil nejspíš proto, že jsem chtěl navodit určitou nevyzpytatelnost; jinými slovy chtěl jsem vytvořit spíš symbol než signál.

Co se týče druhého přístupu, rád hledám sochařské objekty, u nichž se zdá, že mají symbolický význam. Do takové skupiny podle mě patří Ptačí klec z Festival of Britain; není to postava, ale *věc*, která má nějaký význam. Taková díla mohou být izolovaná nebo dvourozměrná a připojená k budově, aniž by něco ztrácela. Musejí však mít (podle mě) abstraktní charakter, něco jako tohle:

Ohledně třetího přístupu: mrtvá figurace, přilepená ke konstrukci, unavená, banální, očividně z druhé ruky, až na těžkopádné přízemnosti bez nějakého obsahu.

Doba Chartres či baroka je dávno minulostí a pryč je i jejich nevinnost. Dobrá architektura je sama o sobě uměním; spojení s architekturou může být pro sochu poctou, ale nesmí ji zničit."

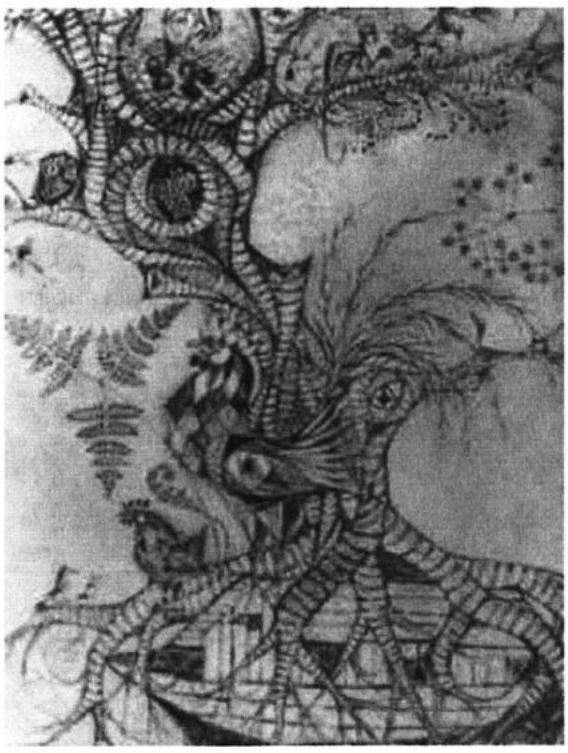
*Reg Butler*

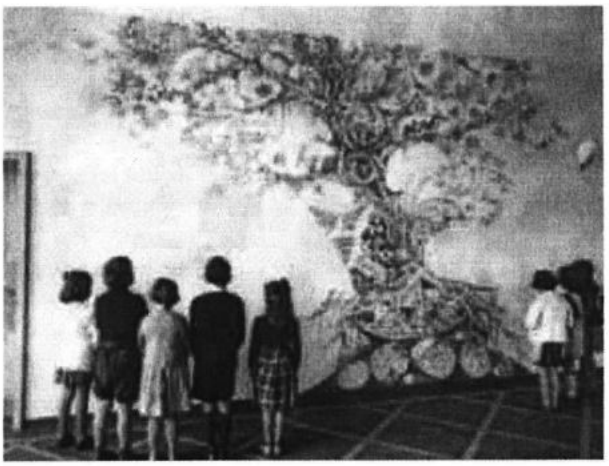


Výmalba (1948) ve Švýcarském pavilonu Pařížské university (1930–1932).
Malba a architektura Le Corbusier.

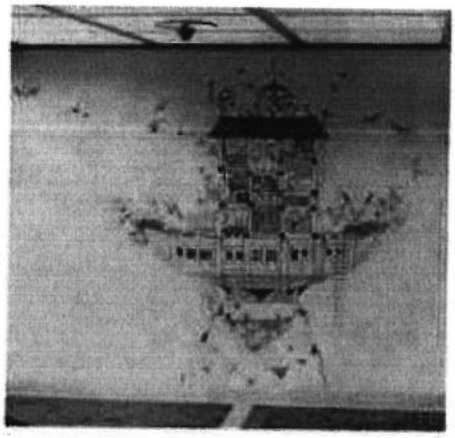
***„Architektem nemůže rozhodně být nikdo, kdo není zároveň stavitelem, sochařem i malířem.“***

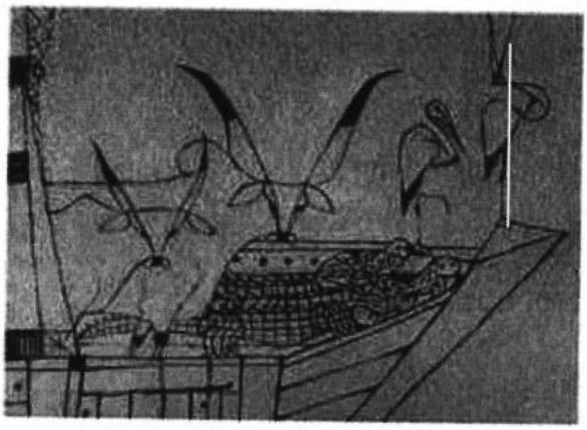
***Le Corbusier***



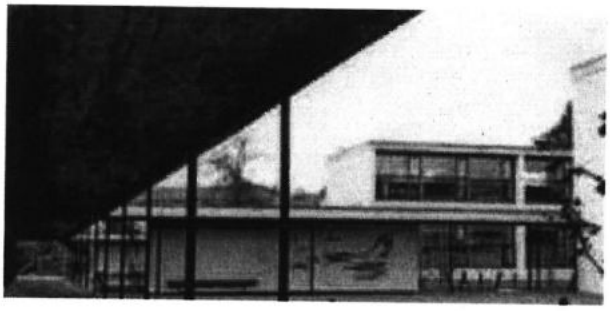


Základní škola v Saalten v Curychu, nástěnné malby představující vzduch, vodu a zemi.
Architekt: Walter Niehus,
malíř: Hans Fischer.

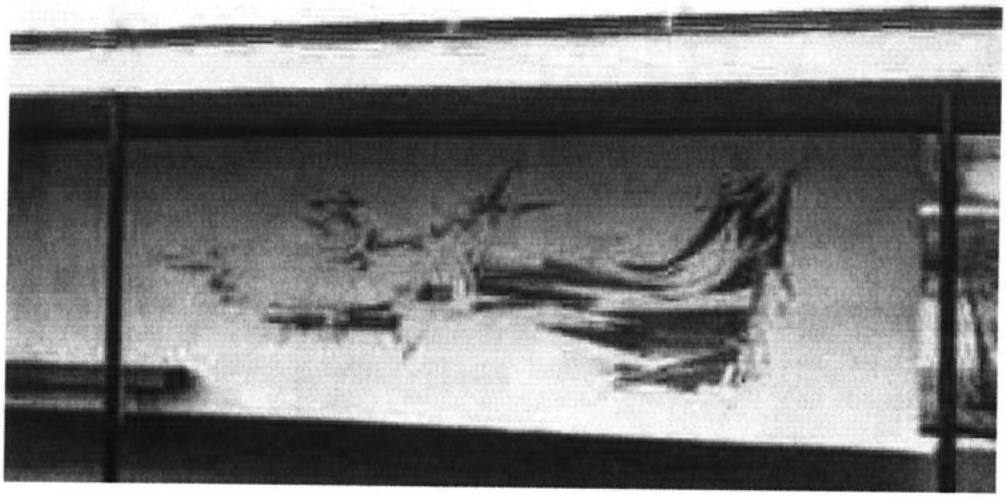


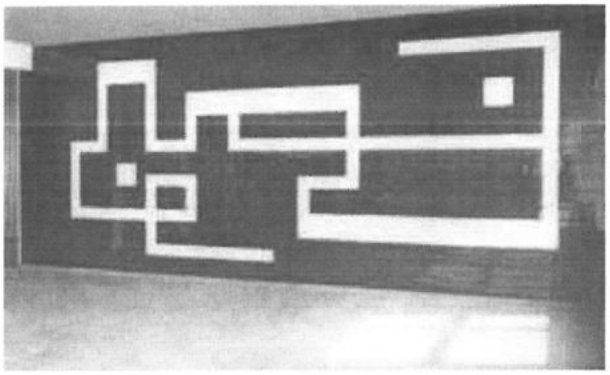


Archa Noemova, malba v základní škole v Konizu ve Švýcarsku.
Autor: Hans Fischer,
architekt: Reinholds Heiz.

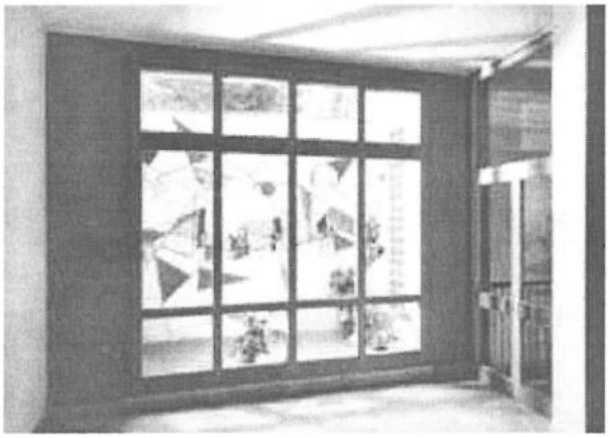


Dole: Let, malba na Wasgenringově škole v Basileji, Švýcarsko.
Autor: Theo Elbe; architekt: Fritz Haller.





Vpravo nahoře: Kachlová mozaika ve vstupní hale základní školy v Reichen, Švýcarsko.
Autor: Charles Hinderlang,
architekt: T. Vadi.



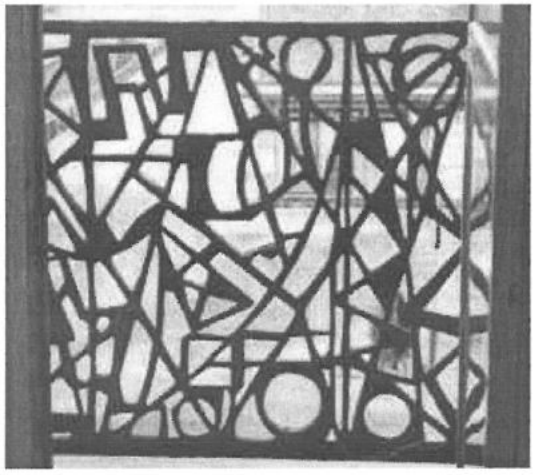
Malby na vstupním průčelí a ve vstupní hale soukromé školy Miláně, Itálie.
Autoři: Carlo Slama a Ibrahim Kodra,
architekt: Carlo Slama

**Hotely, restaurace, obchody a divadla** – Služby umělců jsou nejčastěji vyžadovány pro budovy komerčního charakteru typu obchodů a restaurací; záměrem takového počinu je bezesporu přitáhnout zákazníka. Většinou je zde úkolem vytvořit malířskou výzdobu budovách, které už stojí, a architekti je jen nově přetvářejí. Předkládáme zde několik příkladů děl, vytvořených v nových budovách za spolupráce výtvarníků s architekty. Zvláštní pozornosti zasluhuje hotel Malen ve Stockholmu, kde se na spolupráci s architekty Georgem Valhelyi a Carl-Axlem Ackingem podílelo mnoho malířů, sochařů a dekoratérů.

Divadla sama o sobě podněcují více pokusů o skutečnou syntézu umění. V případě biografu Studio 4 v Curychu využil architekt Werner Frey ke zdůraznění architektonické koncepce širokoúhlé fotomontáže a volnou kompozici, jejíž perspektivní linie mají vyrovnat nerovnoměrnost plánů.

Radikálně jiným způsobem pojal architekt Baumgarten stavbu nové koncertní haly berlínské Hudební konzervatoře. Zde se ryzí architektura snoubí s prací dvou nejlepších současných německých umělců, Hanse Uhlmanna a Theodora Wernera.

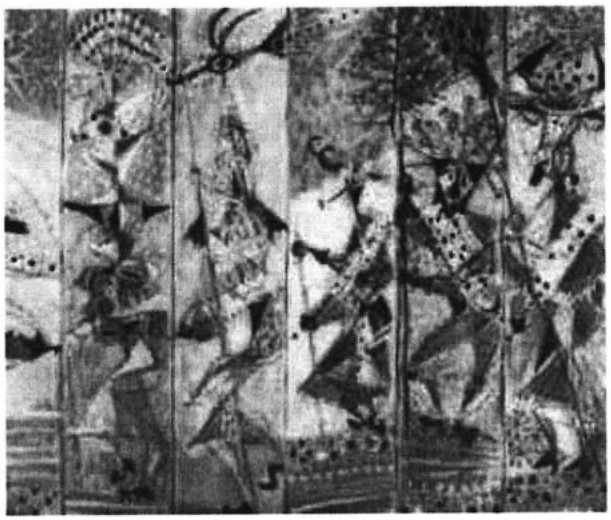
Hotel Malmen ve Stockholmu, Švédsko, 1951.

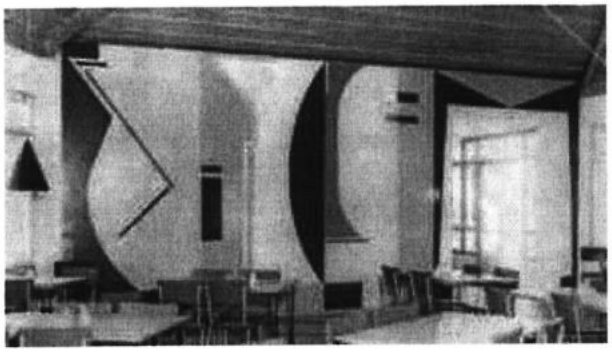


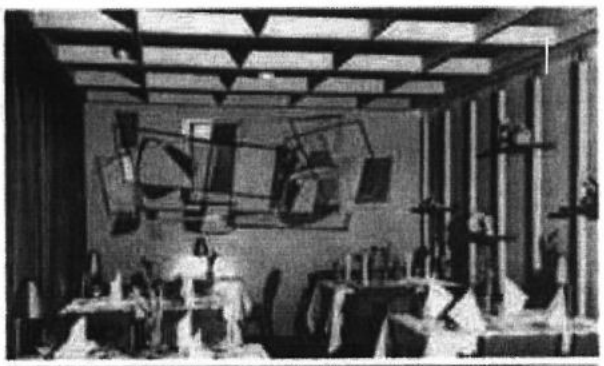
Hotel Malmen ve Stockholmu, Švédsko, 1951. Architekt: Georg Varheliy.
Barevná fasáda, autor: Bengt Arko.
Detail okenní mříže; autor: Palle Pernevi.

Hotel Malmen ve Stockholmu, Švédsko, 1951.
Vlevo: Lóže tanečního sálu, malby: Olle Gill; socha: Sten Ericson.
Vpravo: Nástěnné malby v chotbě, autor: Olle Gill.

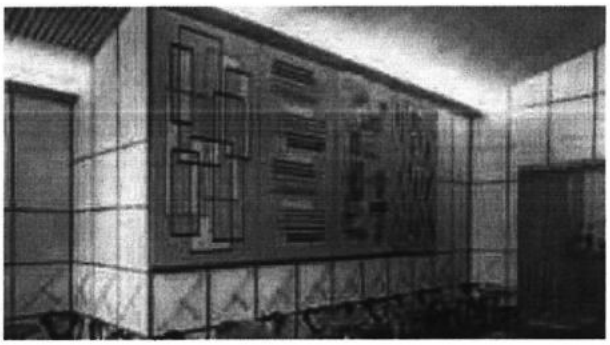
Nástěnné malby, letištní bar v Kolten poblíž Curychu, Švýcarsko.
Architekti: A. a H. Oeschgerovi,
malby: Hans Fischer.

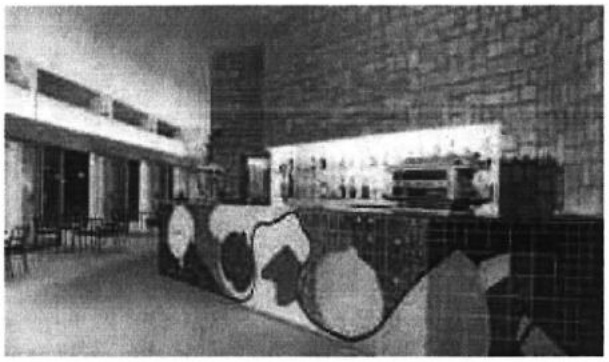




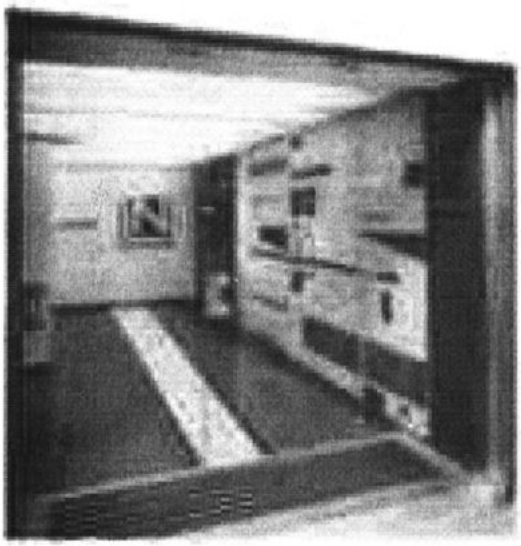


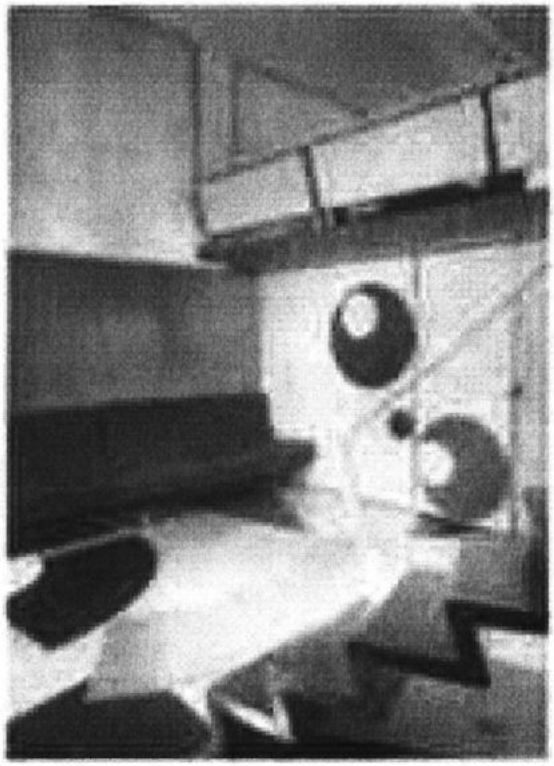
Vlevo : Malby v nemocniční jídelně, Stockholm, Švédsko. Autor: Eric Olson.
Vpravo: Hotel Carlton, Oslo, Norsko. Malba na škrábané omítce.
Autor: Arne Bruland, architekt: Jarle Berg.



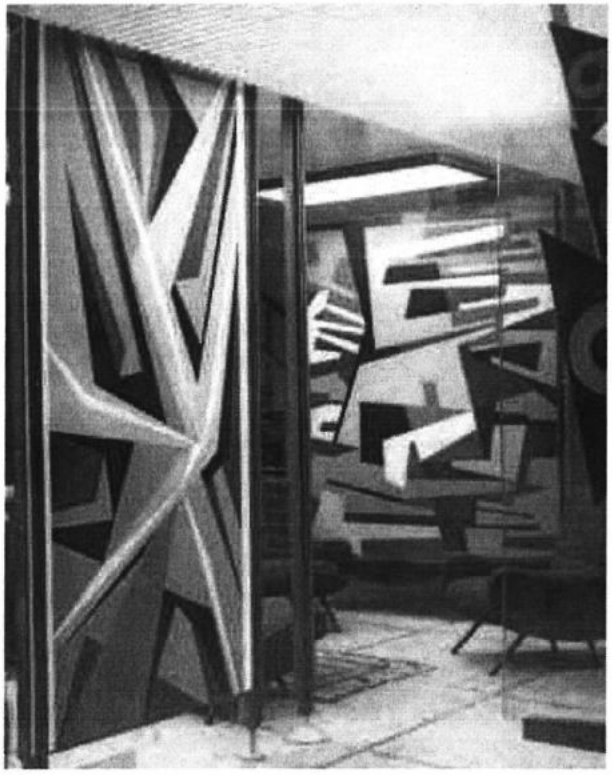


Vlevo:Výmalba baru ve Florencii, Itálie.
Vpravo: Keramický kachlový obklad barového pultu, Rimini, Itálie. Architekti: Melchooire Begga a Giuseppe Vaccaro, výtvarnice: Leda Cattini.





Prezentační prodejna linolea, Milán Itálie. Nástěnné a podlahové kompozice z linolea;
autor, architekt: Marco Zanuso.

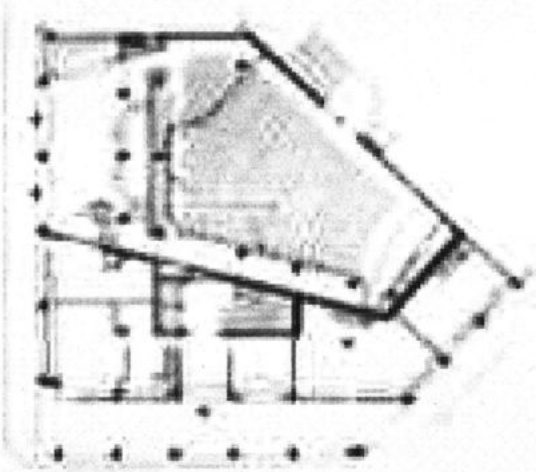


Vlevo: Nástěnné malby v kanceláři společnosti Pirelli-Spasa, Florencie, Itálie. Architekt: G. Bozzato, malíř: Gualtiero Nativi.

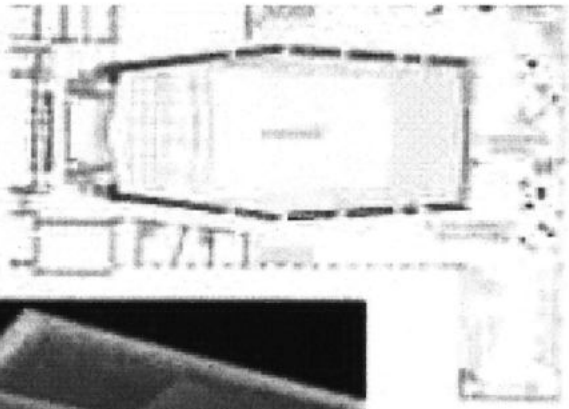
Kamenné podlahové mozaiky v bance v Rotterdamu, Nizozemsko. Architekti: Hendriks a Trapman, mozaiky: Jan Bons.

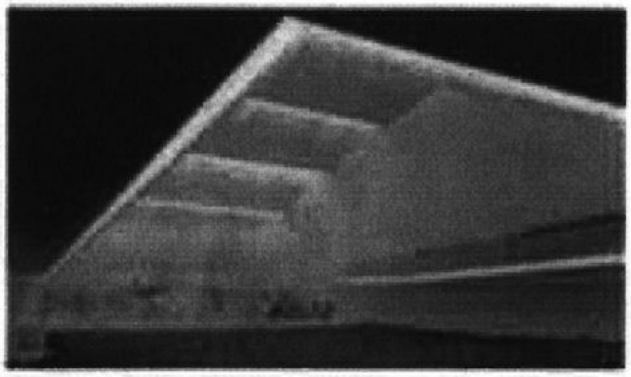
Malby v obchodě s obuví, Londýn. Architekti: Chamberlin, Powell a Bonn
malíř: August Lunn.

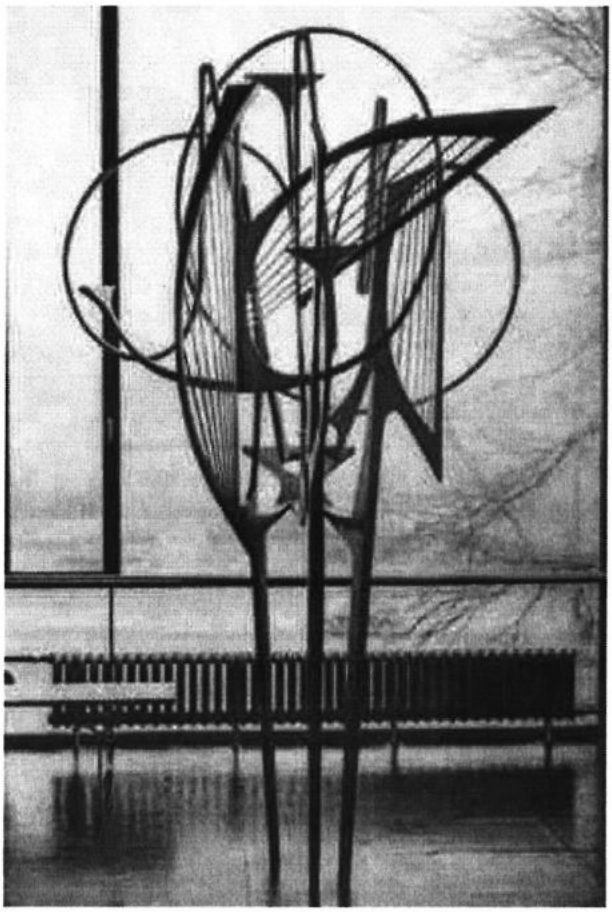
Biograf Studio 4,
Curych, Švýcarsko,1949.



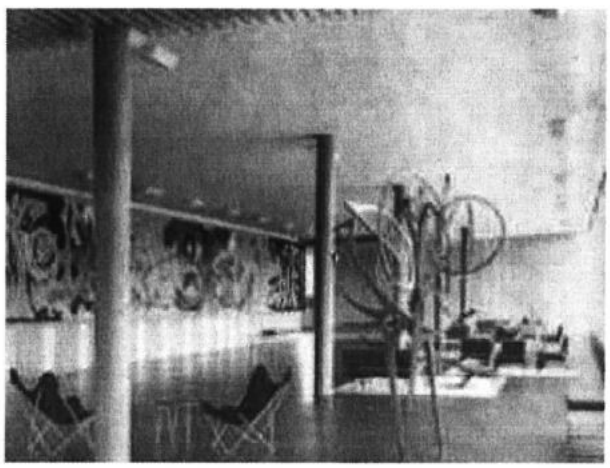
Architektura, fotomontáž a
abstraktní kompozice: Werner Frey







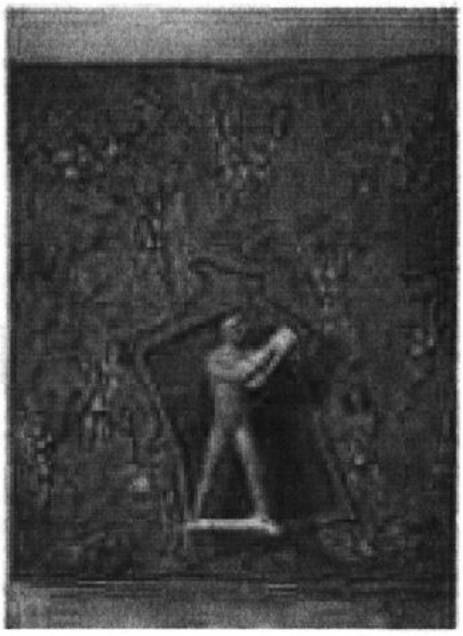
Koncertní síň berlínské konzervatoře, 1954.
Návrh, hala, pohled z exteriéru, foyer.
Plastika ve foyer: Hans Ullmann,
malby: Theodor Werner,
architekt: Paul G. R. Baumgarten.



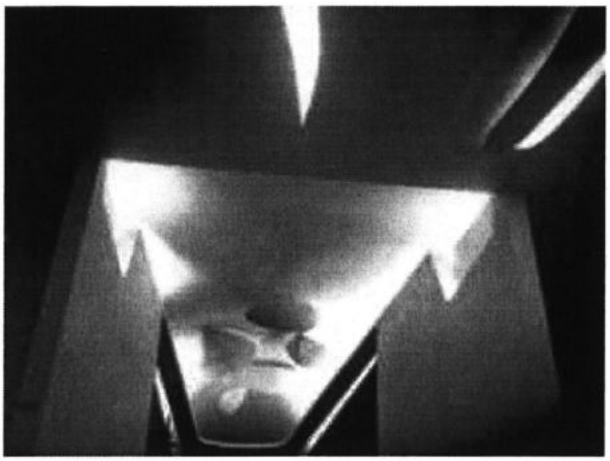
**Výstavy** – Přestože výstavní architektura je speciální architektonickou úlohou a nemůže být srovnávána s architekturou permanentní, zasluhuje z hlediska syntézy umění zvláštní pozornost. Na většině výstav je umění svěřena ústřední role. Architekti a umělci tak mají skvělou příležitost navzájem si porozumět, což jim může usnadnit příští spolupráci i v ostatních oblastech architektury.

Navíc stojí za povšimnutí, že i v zemích, kde je současné umění z architektury vypovězeno, představují právě výstavy jedinou příležitost, kde oficiální autority projevují vůči moderním umělcům jistou shovívavost. Dokladem toho je například výstava Festival of Britain, ale i některé výstavy ve Švýcarsku.

Mimořádné místo mezi výstavami zaujímá milánské trienále, které je nejenom výstavou, ale i periodickým veřejným vystoupením ve prospěch syntézy umění, a zasluhuje proto zvláštní pozornost.

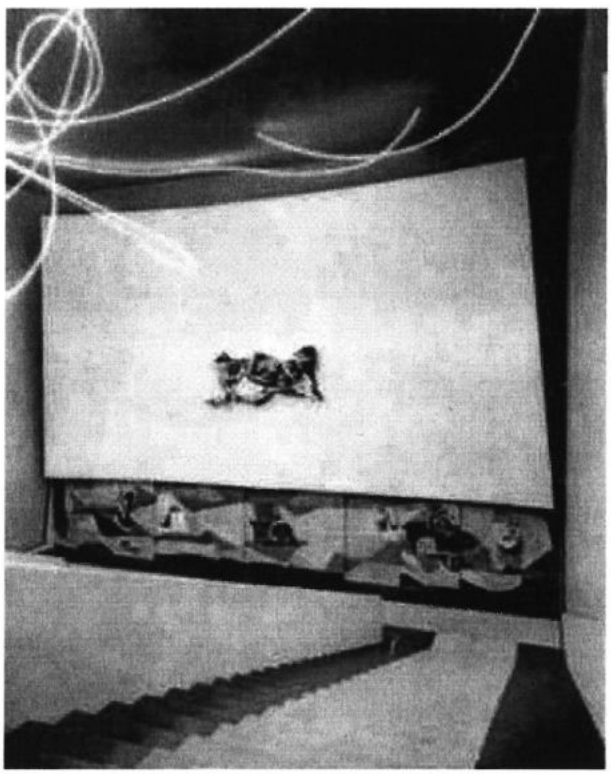


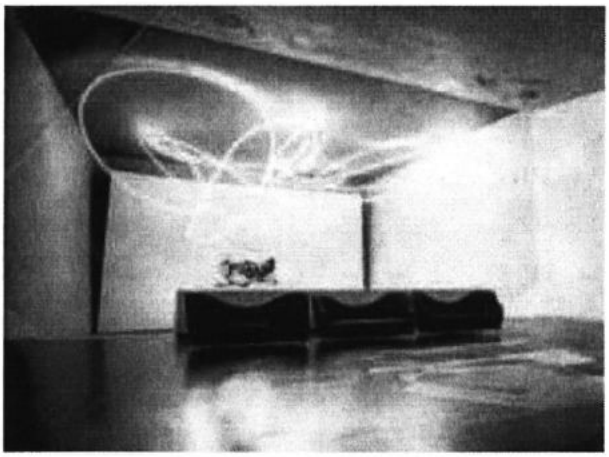
Vstupní hala 9. trienále v Miláně, Itálie, 1951.
Architekti: Luciano Baldessari a Marco Grisotti.
Výtvarníci: nástěnné malby: Adriano de Spilimbergo; design podlahy: Attilio Rossi; nástěnná plastika: C. Capello; nástropní plastika: Umberto Milani.



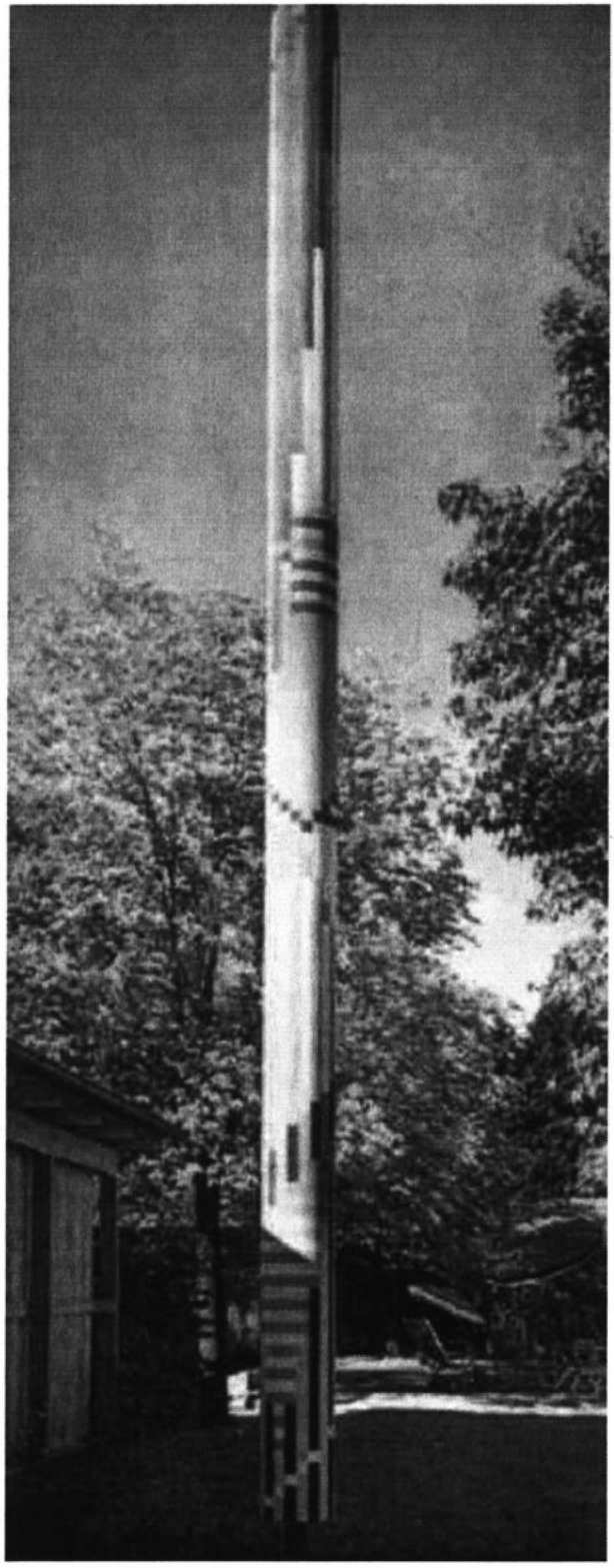
Vlevo: Stropní plastika v hale na 9. trienále v Miláně.
Autor: Umberto Milani.

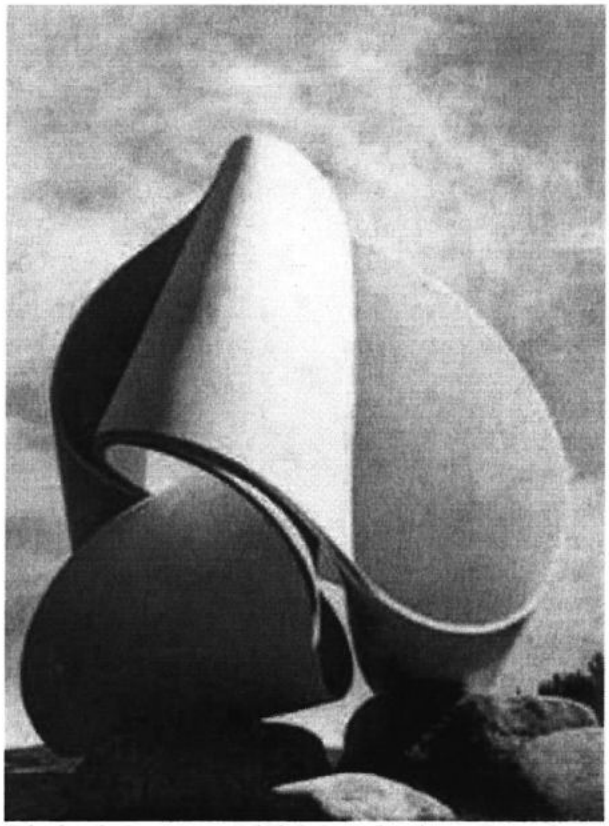
Vpravo: Hala ve 2. patře na 9. trienále v Miláně. Malba: Bruno Cassinari; design podlahy: Mario Radice; abstraktní plastika: Vittorio Tavenari.



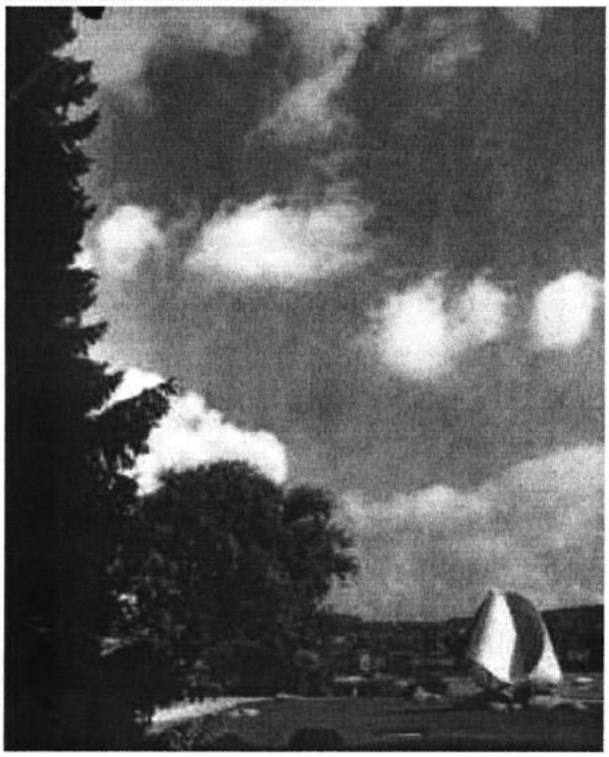


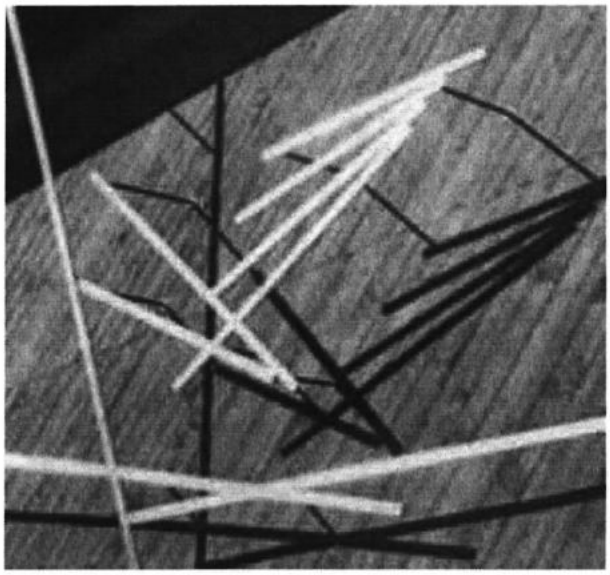
Schodiště a hala ve 2. patře 9. trienále v Miláně.
Světelná plastika: Lucio Fontana;
keramická plastika: Neto Campi;
design podlahy: Mario Radice.

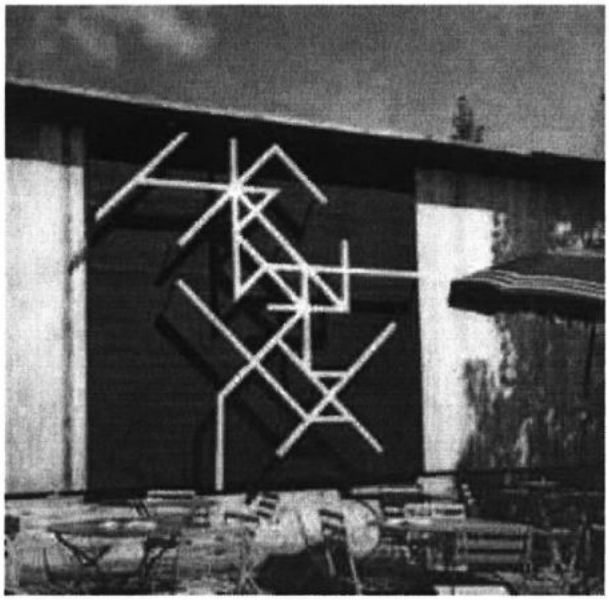




Obchodní a zemědělský veletrh v Curychu, Švýcarsko, 1947.
Vlevo: Malovaná žerď;
vpravo: Plastika Nepřetržitost; autor: Max Bill.
Architekt: Hans Fischer.





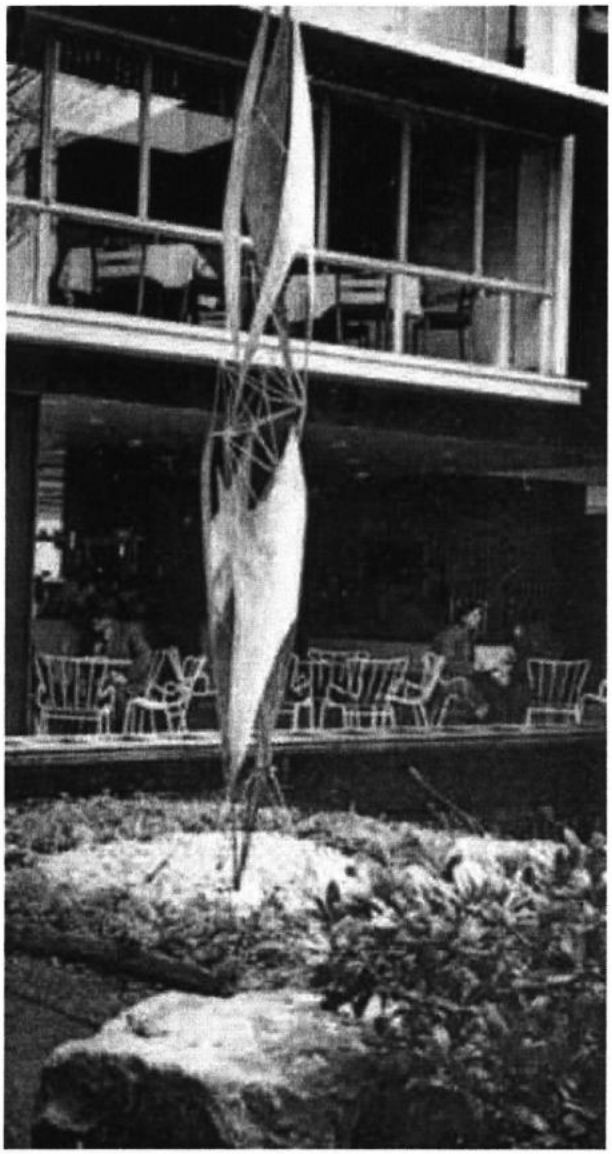


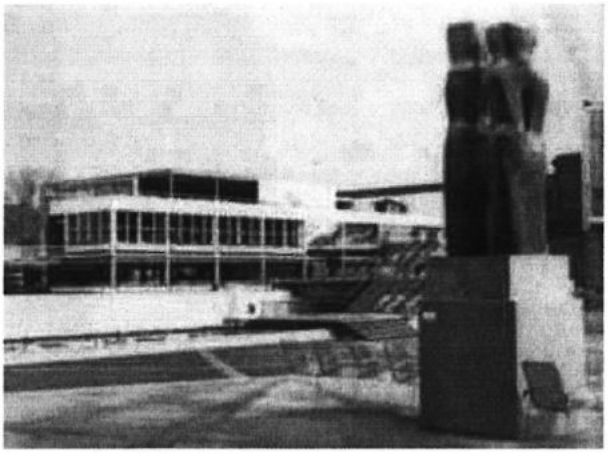
Obchodní a zemědělský veletrh v Curychu, Švýcarsko, 1947. Vlevo: Kovový reliéf na stěně auditoria; vpravo: dřevěný reliéf na pavilonu příslušenství.

Tři nástěnné malby a závěsná keramická plastika na Zemědělském veletrhu v Římě, 1953. Plastika: Cascella; malby: nahoře: Scordia;

Vlevo: Malba Koloběh vody, autor: Corpora Architektura: Vincenzo Monaco, Amadeo Luccichenti, Adalberto Libera.

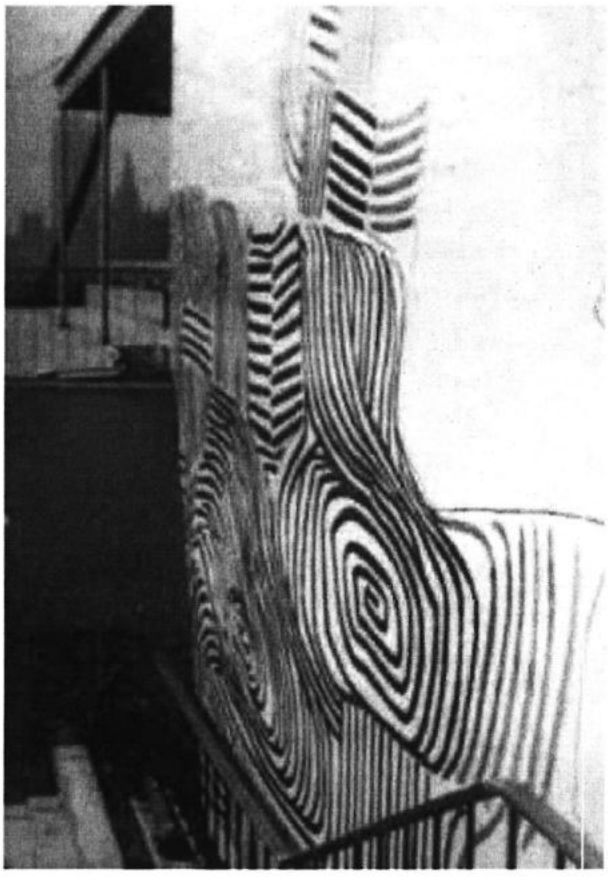
Regatta, restaurace na veletrhu Festival of Britain, Londýn, 1951.





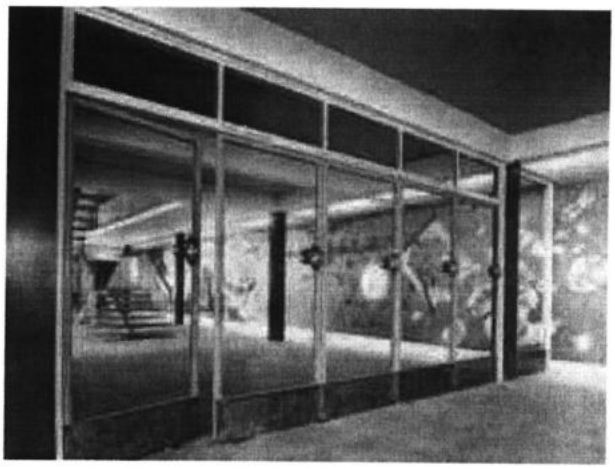
Architektura: Mischa Black a A. Gibson
Vlevo: Stabil v zahradě restaurace; autorka: Linn Chadwick

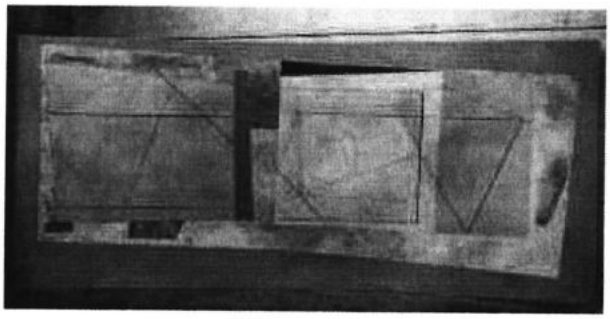
Vpravo: nahoře: volně stojící sousoší, sochařka Barbara Hepworthová; dole: kachlová nástěnná kompozice „Vodopád"; autor: Victor Pasmore



***„Pokud prostředí, jeho nálada a také prostor a proporce v architektuře mají schopnost působit tak hluboce na lidské bytosti, pak v sobě můžeme, a dokonce jsme povinni znovu objevit onu vnímavost, díky níž by i v budoucnu architektura a sochařství nacházely tak hlubokou odezvu, jež vyrostla s Benátkami a vytrvala dodnes. Socha by neměla hrát roli pouhého doplňku architektury; socha je tím, co dokáže zajistit propojení lidského měřítka a citlivosti s větším prostorem a hmotou architektury."***

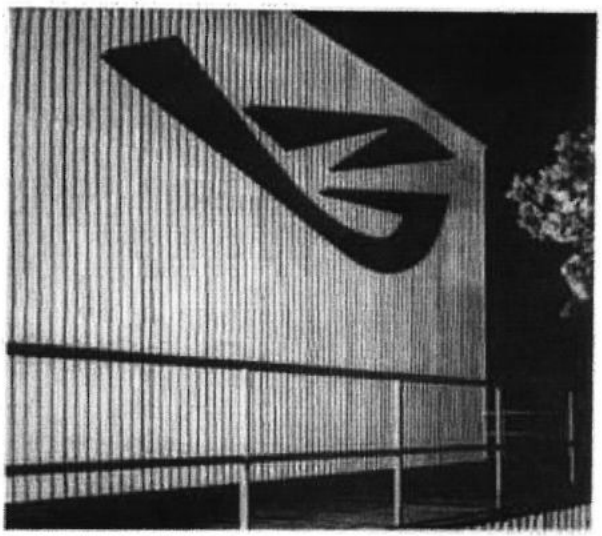
***Barbara Hepworthová***

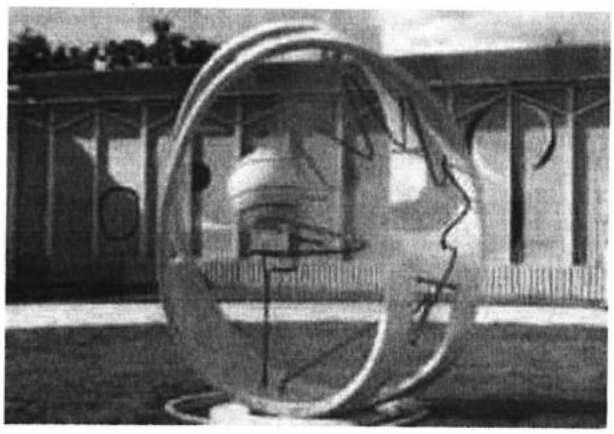




Festival of Britain; nástěnná malba u vstupu; autor: John Tunnard
Ohýbaný panel; autor: Ben Nicolson.

Vpravo: Berlínský pavilon na Německém dopravním veletrhu v Mnichově; architekt: Eduard Ludwig; sochař: H. Uhlmann.





Fontána na Mezinárodním sportovním veletrhu ve Stockholmu, 1950; architekt: Bengt Gate; sochoř: Arne Jones.

Henri Matisse; Růžencová kaple ve Vence.

*„Zeď není jen prvkem, návrhem, číslem; její nahota může být změněna, aniž by bylo užito ozdoby či dekorace. Může se proměnit v živoucí organismus, jehož struktura není dána jen pouhými rozměry a architektonickou funkcí, ale také tvary a barvami.“*

*Jean Cassou*

**Náboženská architektura** – Nový rozkvět sakrálního umění je jednou z nejdůležitějších událostí, které se od 2. světové války v evropském umění odehrály. Od počátku moderního umění přestala církev hrát v umění své doby jakoukoliv úlohu. Stáhla se do sebe a postupujícímu vývoji uměleckých hnutí 19. a 20. století nevěnovala pozornost. Využívala nadále hybridní umění, naslouchající špatně pochopené minulosti, a od umění své doby byla zcela odříznuta. Ačkoliv se někteří nadaní malíři, jako třeba Maurice Denis, Desvallieres či Rouault, náboženskému umění věnovali již na počátku 20. století, otevřela církev dveře velkým současným umělcům teprve po druhé světové válce.

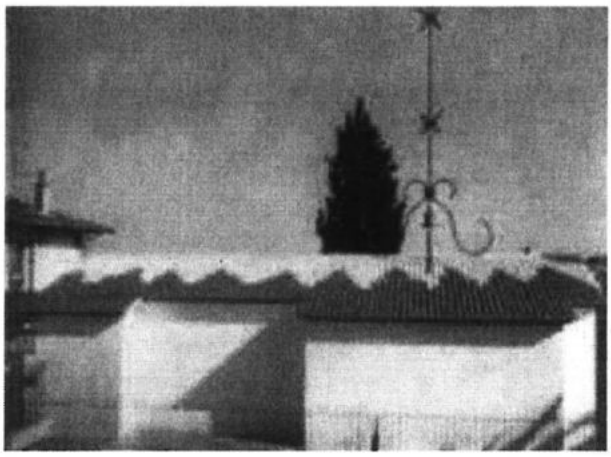
První skutečně moderní sakrální stavba se datuje do roku 1923, kdy v Raincy nedaleko Paříže postavil Auguste Perret první kostelík z betonu a skla. Toto malé mistrovské dílo lehkosti a logiky se stalo na dlouhou dobu vzorem, s jehož ohlasy se můžeme dodnes setkat u současných švýcarských kostelů.

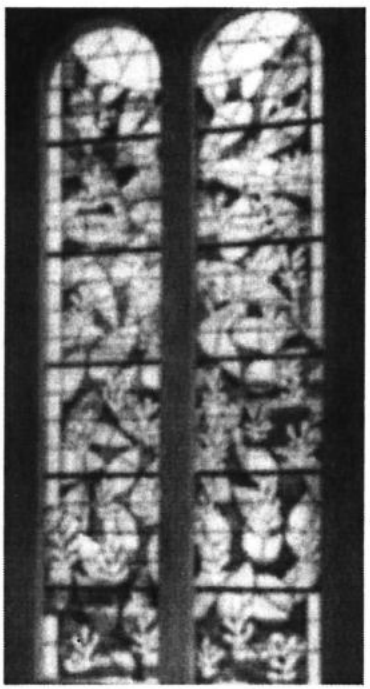
V letech 1925–1939 bylo postaveno několik pozoruhodných moderních kostelů, zejména v Německu stavitelem D. Böhmem a ve Švýcarsku Moserem a H. Baurem. Kupodivu však ani v jednom z těchto kostelů nenajdeme stopy po moderním umění. Jedním z prvních moderních kostelů, kde umění opět jako kdysi hraje důležitou roli, je bazilika Notre-Dame de Trinity v Blois, jejíž stavbu započal P. Rouviére a dokončil Y. M. Frouidevaux. Bylo to však až v Assay, kde poprvé v historii moderního umění mělo více slavných umělců příležitost tvořit pro katolickou církev.

Kostel v Assay byl postaven v roce 1938 v regionálním stylu, který má naneštěstí málo společného s prací umělců. Přes nespornou hodnotu jednotlivých uměleckých děl je celkový dojem nejednotný a nemůže být považován za příklad syntézy umění. Význam tohoto kostela spočívá především v tom, že zde díky úsilí slavného dominikána, otce Couturiera, církev poprvé navázala na zpřetrhanou tradici a povolala do svých služeb uznávané umělce své doby.

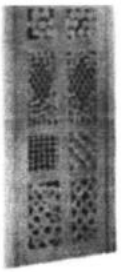
***„Mým hlavním cílem bylo vyvážit v kapli hladinu světla a barvy proti pevné bílé stěně pokryté černými kresbami.“***

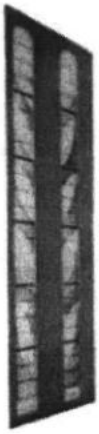
***Henri Matisse***





Růžencová kaple ve Vence, Francie.
Autor: Henri Matisse



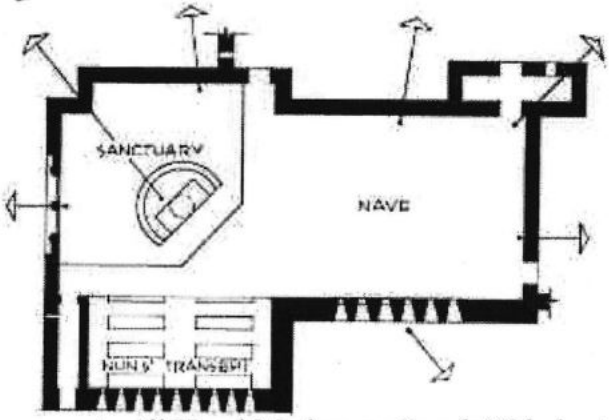


Růžencová kaple ve Vence,
Francie, 1951.

Pohled do sanktuáře.

***„Trvalo to čtyři roky soustředěné a vytrvalé práce a výsledek představuje souhrn celého mého tvůrčího života. Považuji to, přes všechny nedostatky, za své vrcholné dílo.“***

***Henri Matisse***



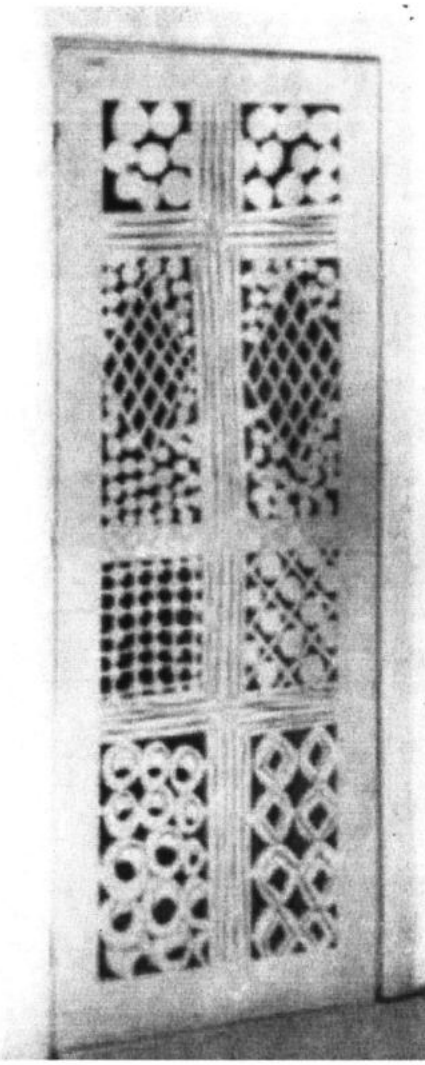

Zcela jiného řádu je Matissův výtvor ve Vence. V Assay byla vnesena umělecká díla rozličného charakteru do již existující tradiční stavby, zatímco kaple ve Vence je celá dílem jediného autora. Architektura, malby, sochy, vitráže, liturgické předměty i roucha – to vše vytvořil Henri Matisse a vše odráží jednotu výrazu i myšlenky.

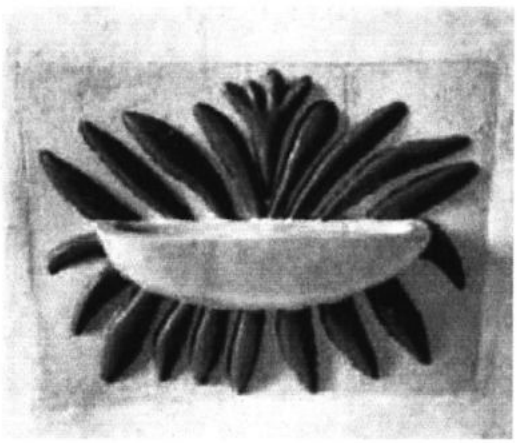
Ve stejnou dobu, kdy Matisse tvořil ve Vence, pracoval Novarina na stavbě kostela Sacre-Coeur v Audincourtu, kam měli být opět přizváni slavní umělci. V Assay je umění pouhým doplňkem architektury, ve Vence je architektura nepodstatná; teprve kostel v Audincourtu je ukázkou skutečné spolupráce architekta s umělci.
Légerova sklobetonová okna patří rozhodně mezi to nejlepší, co bylo v poslední době v Evropě vytvořeno v tomto oboru.

Konečně kaple Notr-Dame du Haute v Ronchamp je pozoruhodná pro své tvarové kvality. Tuto kapli postavil Le Corbusier podle návrhu zcela sochařského, který naznačuje, jakým směrem se by se mohla moderní architektura v budoucnosti vydat.

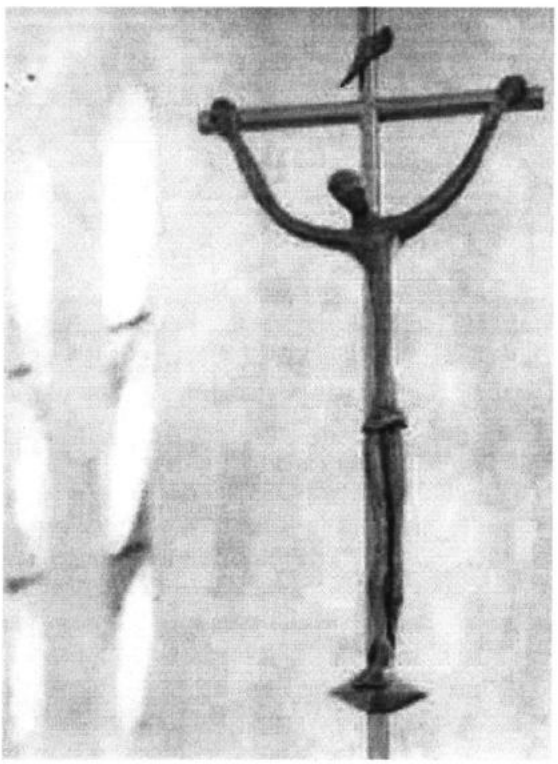
Mimo Francii se lze setkat s dobrými příklady sakrální architektury a umění také v Německu a ve Švýcarsku. V Německu funguje mezi architekty a umělci úspěšná spolupráce, která byla navázána kvůli potřebě rekonstrukce mnoha starých kostelů i kvůli výstavbě nových. Za zmínku stojí kostely svatého Kiliána a svatého Alfonse ve Wartburgu, které vytvořili architekt H. Schadel a malíř G. Meistermann.

Ve Švýcarsku, kde už pár moderních kostelů stojí – přestože nejsou zpravidla příliš zdobené – začíná postupně role umělce získávat na důležitosti. To je patrné i v případě dvou skvělých kostelů postavených Josefem Schutzem ve Solothurn a v Thayngen.



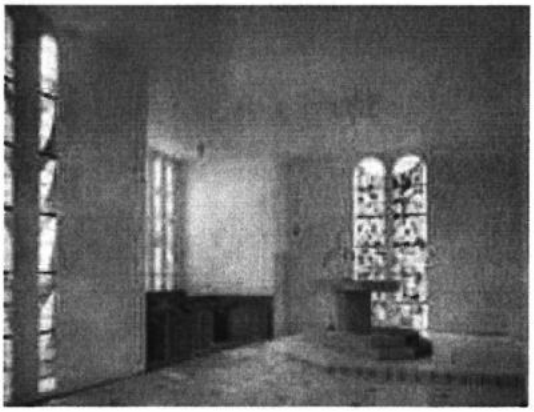


Růžencová kaple ve Vence. Autor: Henri Matisse. Nahoře: pohled do lodi se zobrazením Panny a dítěte a Křížovou cestou z malovaných glazovaných kachlů. Vlevo: kropenka, fajáns. Vpravo: dveře zpovědnice, vyřezávané dřevo.



Krucifix.

Okno za oltářem.

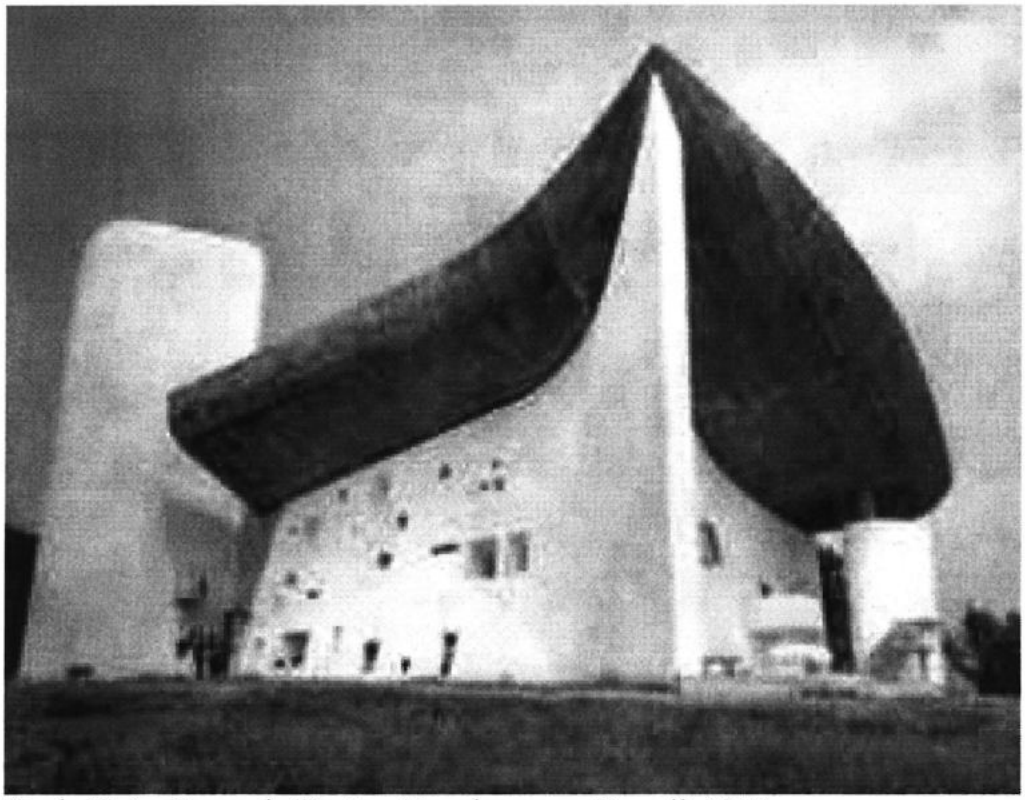


Co se týče Anglie, měli bychom se zmínit o katedrále v Coventry, kde pracoval architekt sir Basil Spence v úzkém spojení se dvěma umělci: Grahamem Shuterlandem, který vytvořil rozměrnou tapiserii pro zadní část kostela a s Johnem Huttonem, který ručně vyřezával skleněné okno o rozměrech 18 krát 13 metrů, jehož dokončení trvalo sedm let.

Ačkoliv bylo v Evropě vztyčeno mnoho válečných pomníků, jen málo je jich nějak zajímavých. Můžeme nicméně zmínit alespoň Légerovy mozaiky v Bastogne v Belgii a obzvláště památník Ardeatinské jeskyně v Římě, kde je dokladem spolupráce mezi umělci a architekty třeba skvělá železná vstupní brána sochaře Mirka.

Bazilika Notre-Dame de la Trinity v Blois, Francie, 1951.
Jedno z vitrážových oken.
Mozaika na klenbě apsidy nad sanktuářem.
Křížová cesta a obrazy ze života Kristova byly vytvořeny přímo z čerstvého betonu.
Architekti: Paul Rouviére a Y. M. Froidevaux.
Sochy: Lambert Rucki
Mozaiky a vitráže: L. Barilled

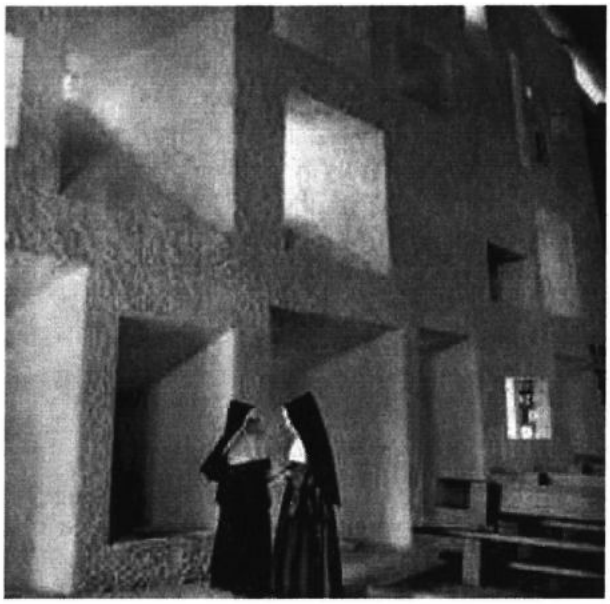
Bazilika Notre-Dame de la Trinity v Blois.
Vlevo dole: Sochařské ztvárnění vstupního průčelí od bratří Martelů.
Vlevo: Pokušení na poušti.
Vpravo dole: Detail sedmého zastavení křížové cesty
Autor: Lambert Rucki



Kaple Notre-Dame du Haute v Ronchamp, ve Francii, 1955.

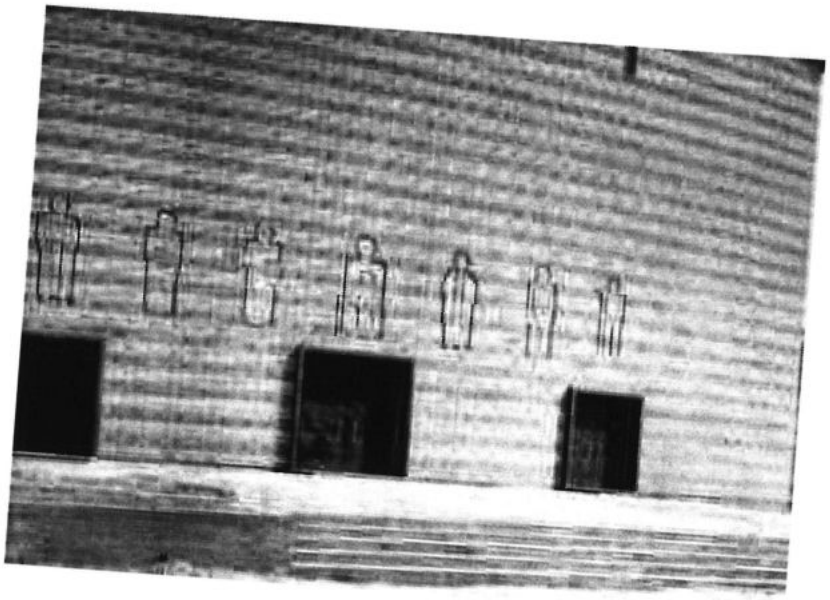
***„Architektura je jedině tam, kde je poetické pohnutí. Architektura je výtvarnou záležitostí."***

***Le Corbusier***

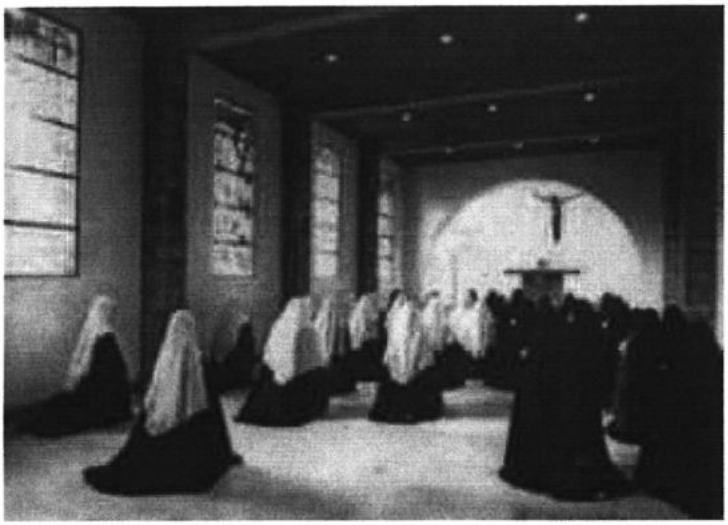


Kaple v Ronchamp. Malba na vstupních dveřích. Vitráže. Autor: Le Corbusier.

Poutní kaple v Ronchamp, autor: Le Corbusier.



Kostel Všech svatých ve Frankfurtu nad Mohanem, Německo, 1954.
Vlevo: Interiér, nahoře vstupní průčelí z tvarovaných cihel.
Architekti: Giefer a Mackler
Sochař: H. Mettel

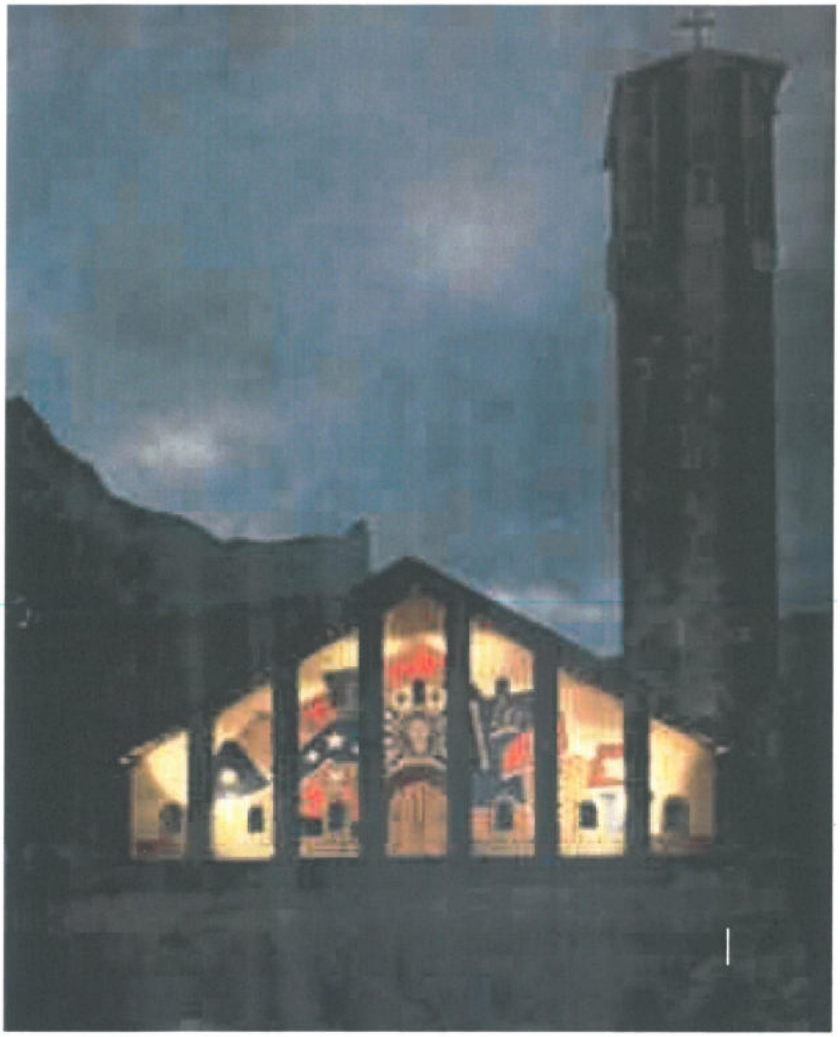


Kaple kláštera dominikánek v Monteils, Francie, 1952.

Interiér, vitrážové okno.
Architekt: Pierre Vago
Vitráže: Signier; krucifix: Dubos

Notre-Dame de Toute Grâce, planina u Assy, Francie, 1950.
Architekt: Maurice Novarina
Umělci: mozaika: Fernand Léger; vitrážové okno s Kristem: Georges Roualt; vitráž se svatým Jiřím: Jean Bazin.

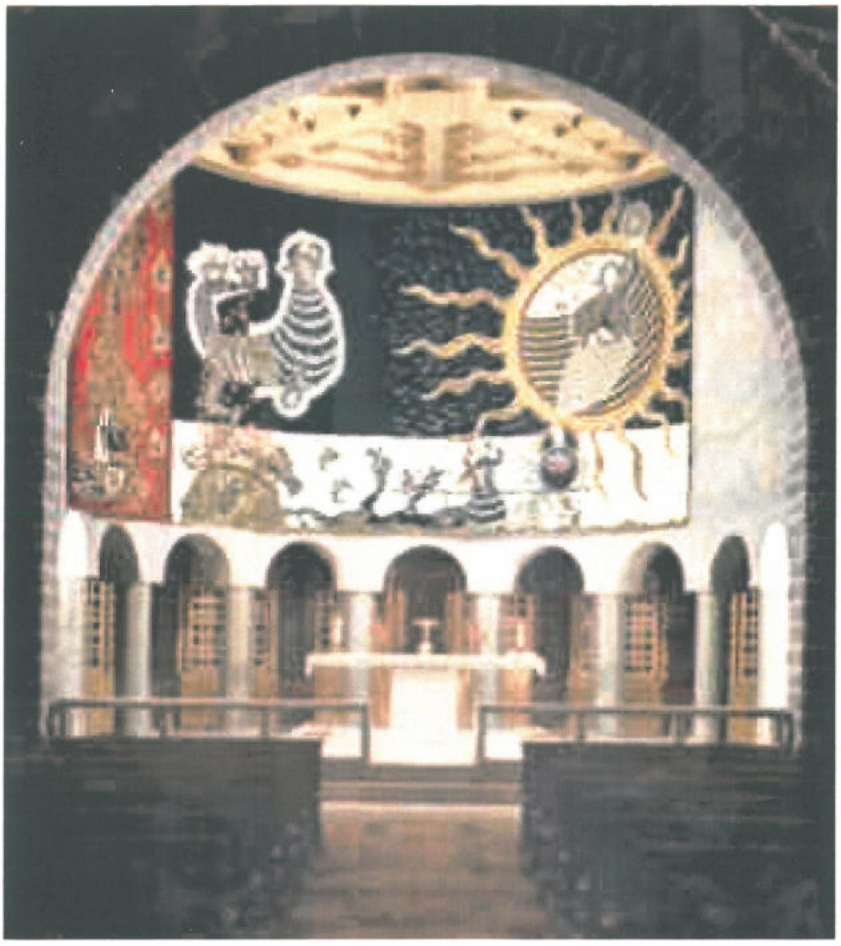
Vlevo: vitráže s Kristem a sv. Jiřím



Mozaika na čelní stěně kostela Notre-Dame de Toute Grâce v Assy, Francie, 1950.
Architekt: Novarina; mozaika: Fernand Léger

***Architektura musí rozpoznat, jakou hodnotu má rozšíření její imaginativní schopnosti pomocí malby a sochy, a také malba a socha musejí rozpoznat, jaké povznesení pro ně představují hranice předepsané architekturou a spojením s ní.“***

***James Johnson Sweeney***

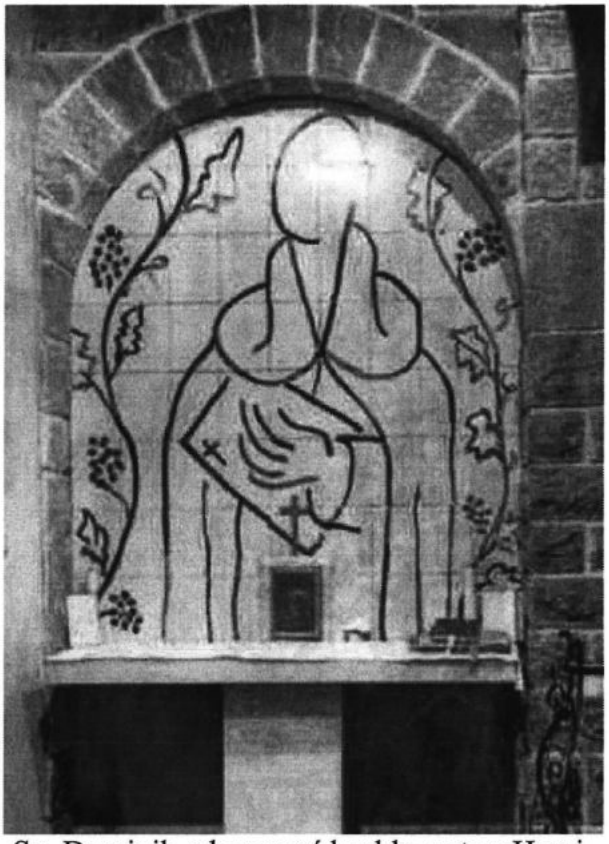


Tapisérie Panna a drak v sanktuáři kostela v Assy; autor: Jean Luçrat .

*„Ale zde je holá stěna a výzva v její čisté kráse. Je zločin dotkout se jí, je zločin se jí nedotknout. Porušit ji? Dát jí venkovanský převlek? Dát jí kůru akademické krásy? Změkčit ji?*
*Jediný chybný krok zničí vše.*
*Zacházet s ní s láskou, to je to, co člověk má.*
*Přikrýt ji.*
*Nechat ji uzrát.*
*Poznat všechny její vlastnosti a míry.*
*Spojit ji s jejím posláním.*
*Jinak ji zkrášlit.*
*Naplnit ji barvami.*
*Nechat ji zardít se radostí.“*

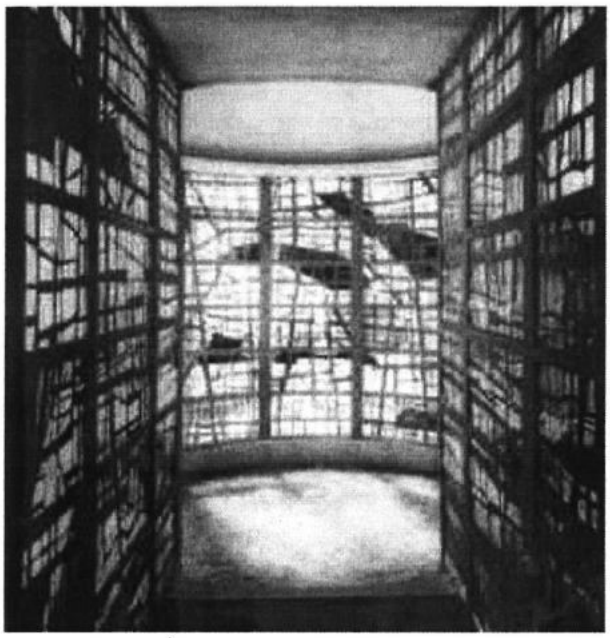
*Michael Seuphor*

Krucifix: Germaine Richier.

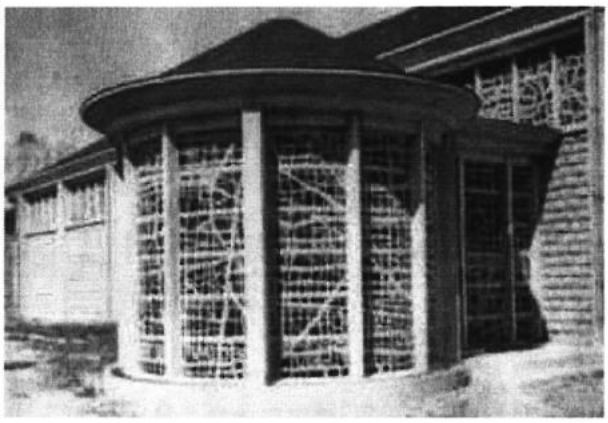


Sv. Dominik, glazované kachle, autor: Henri Matisse.

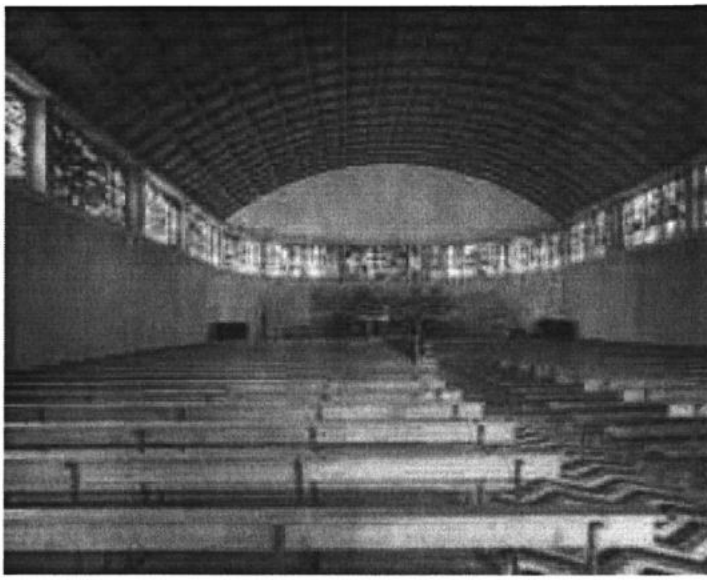
Kostel Notre-Dame de Toute Grâce, planina u Assy, Francie, 1950.



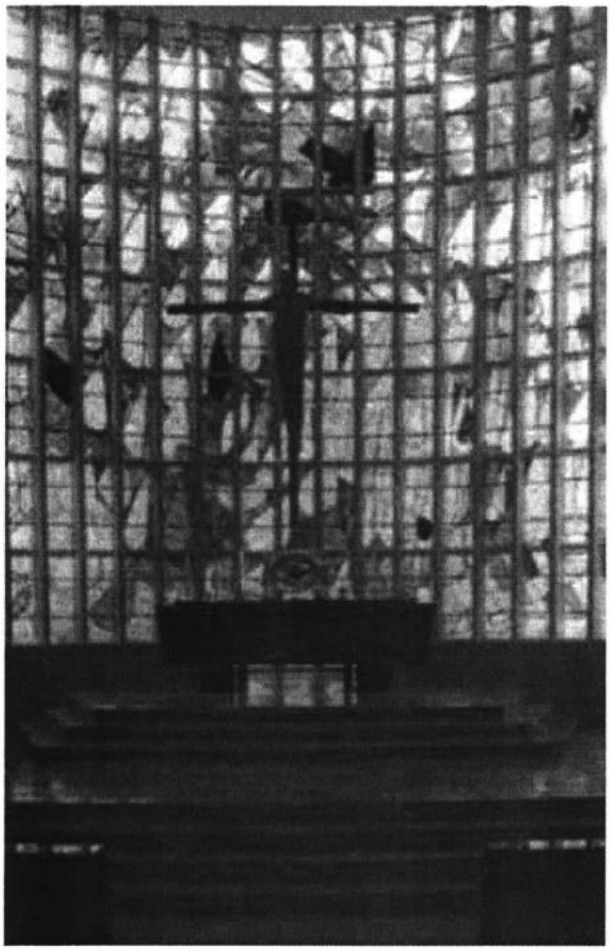
Vitráže v baptisteriu kostela v Assy, pohled z interiéru a z exteriéru.
Návrh: Jean Bazaine, vytvořil: Jean Barillet

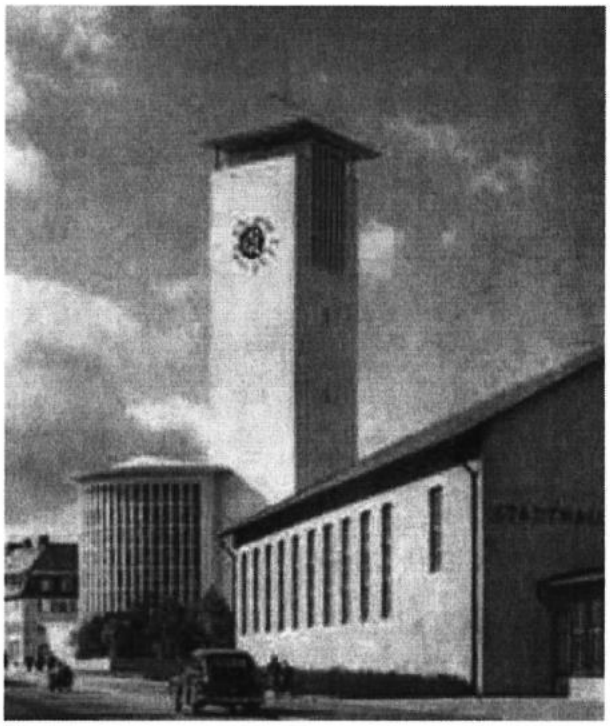


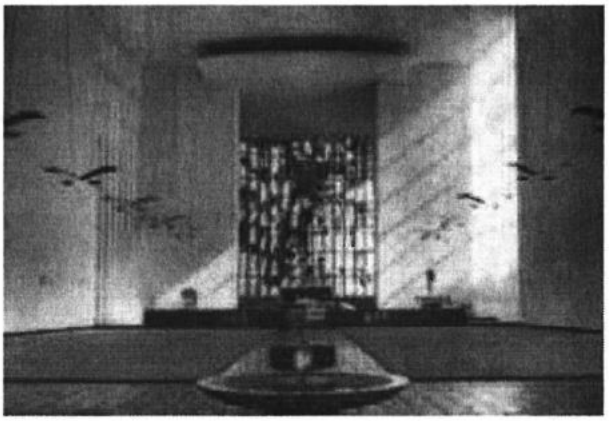
Kostel Sacre-Coeur v Audicourtu, Francie, 1951.
Architekt: Maurice Novarina, umělecký poradce: otec Courturier
Mozaika nad vstupem. Autor: Jean Bazaine



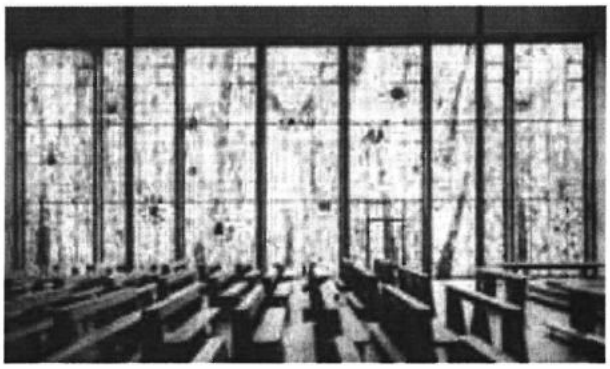
Kostel Sacre-Coeur v Audicourtu, Francie, 1951.
Sklobetonová vitrážová okna Nástroje umučení a tapiserie za oltářem. Návrh: Fernand Léger, vytvořil Jean Barillet.

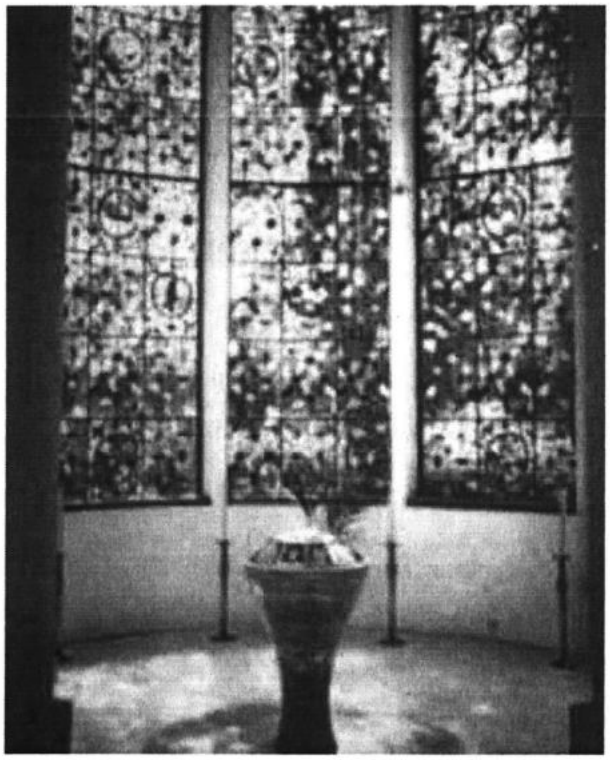




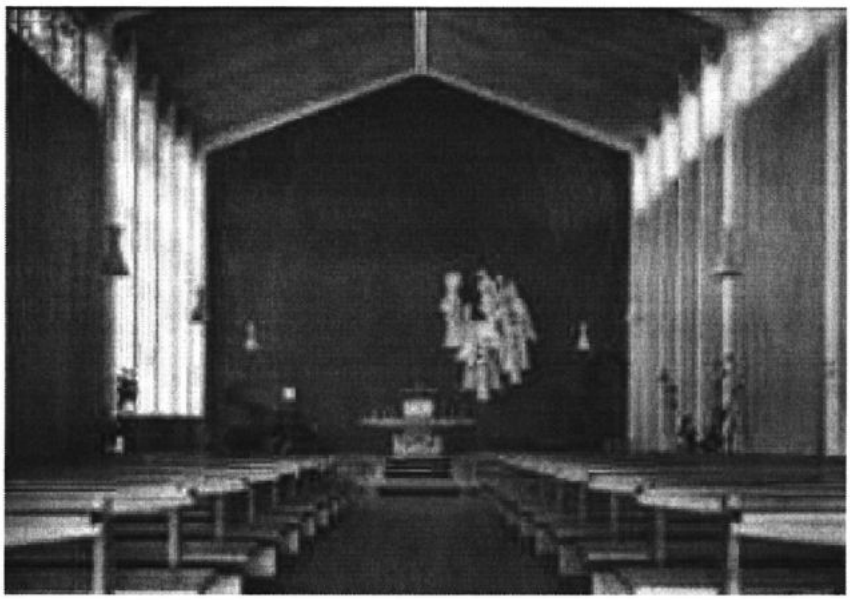


Kostel sv. Kiliána ve Wurtzburku, Německo, 1954. Interiér a exteriér. Interiér s vitrážemi – záběr zblízka. Architekt: Hans Schadel; výtvarník: Georg Miestermann.

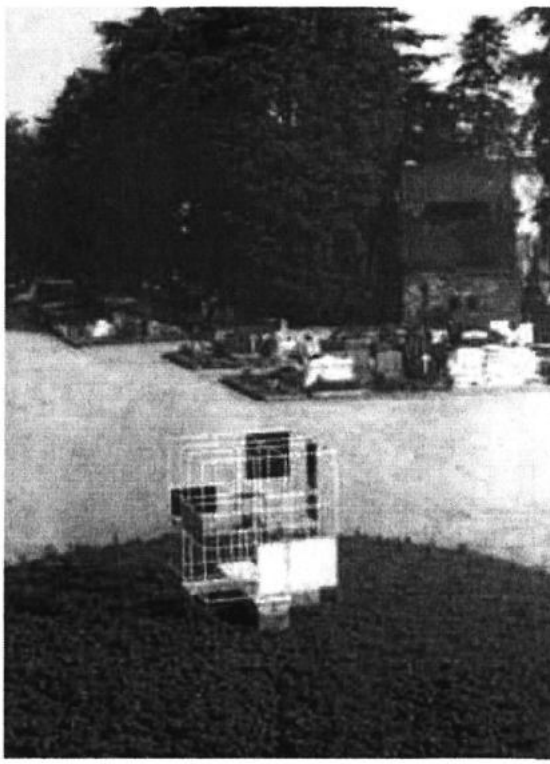




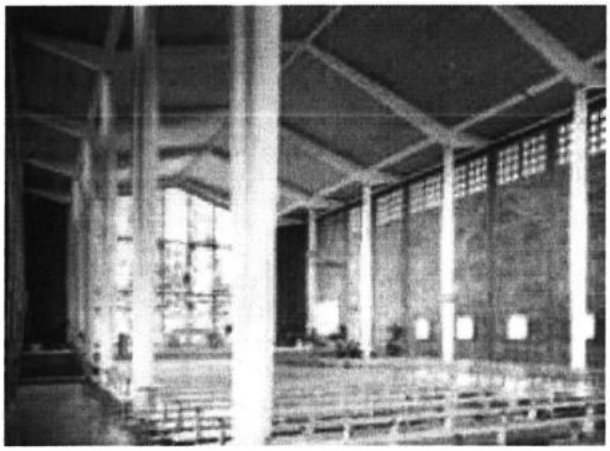
Kostel Panny Marie v Kolíně, Německo, 1953.
Architekt: Dominicus Böhm
Nahoře: vitrážové okno, autor: Heinz Biensfeld (barevná reprodukce na frontispisu)
Vpravo: Vitráž v baptisteriu; autor: Dominicus Böhm



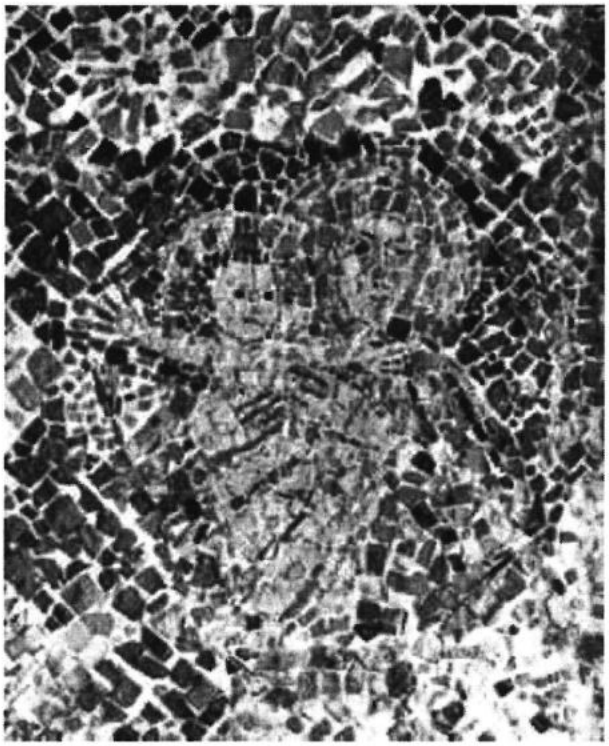
Kostel v Theyngen ve Švýcarsku, 1953.
Plastika Poslední večeře na stěně svatyně. Architekt: Joseph Schutz; sochař: Josef Rickenbacher

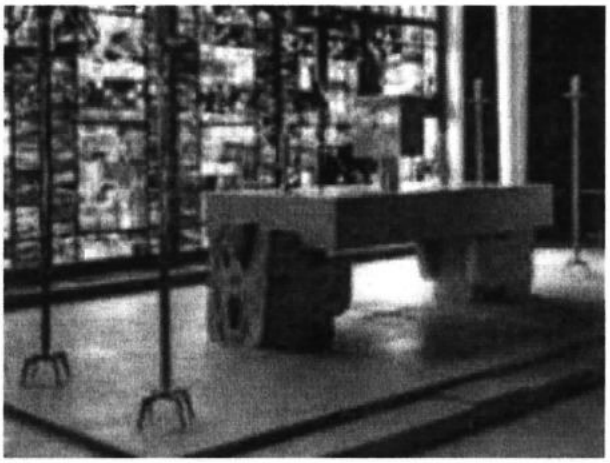


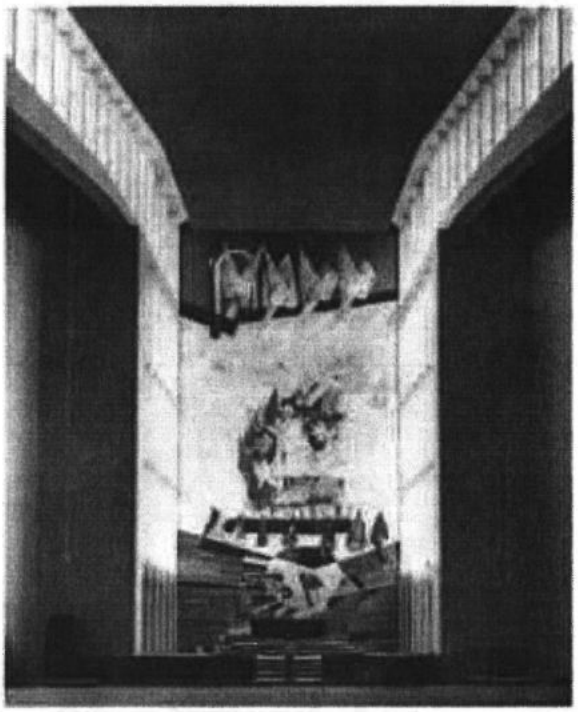
Památník válečných obětí v Miláně, Itálie, 1948.
Architekti: B. Belgioso, E.Peresutti, E. N. Rogers



Kostel St. Maria, Solothurn, Švýcarsko.
Architekt:Josef Schütz
Mozaiky a vitráže: H. Stocker
Vpravo: detail mozaiky v předsíni chrámu; nahoře: pohled do interiéru; dole: oltář s plastikou, autor: A. Schilling

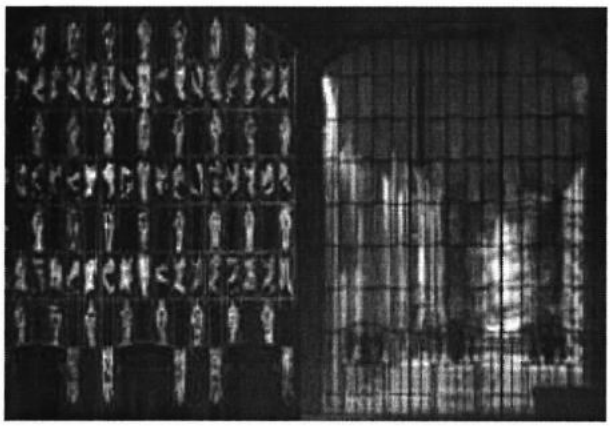




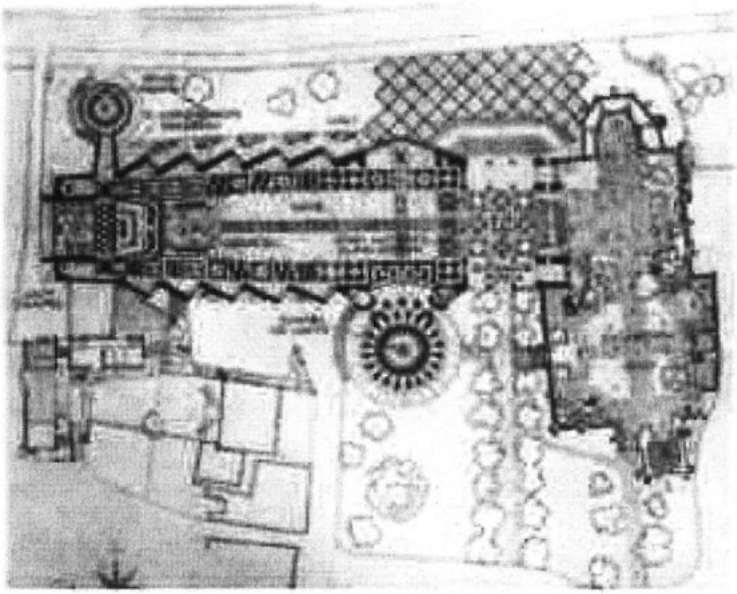


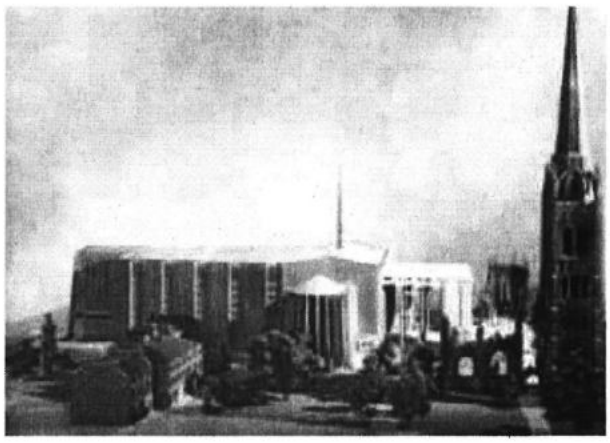
Kostel sv. Alfonse ve Wurtzburgu, Německo, 1954.
Architekt: Hans Schadel; autor nástěnné malby: Georg Miestermann

Kostel v Courfaivre ve Švýcarsku,1954. Architekt: Jeanne Buche; sklobetonové vitráže: Fernand Léger



Katedrála v Coventry, Anglie. Architekt: Sir Basile Spence; Vlevo: Studie a realizace ryté skleněné stěny ( 21,34 m krát 13,72 m); autor: John Hutton; vpravo: model, znázorňující vztah současné katedrály s původní katedrálou, která byla vybombardována. Vpravo nahoře: tapiserie v katedrále; autor: Graham Shuterland





Památník Ardetinská jeskyně v Římě, Itálie, 1951. Architekti: Nello Aprile, Gino Calcaprina, Aldo Cradelli, Giuseppe Perugini. Umělci: vstupní brána: Mirko Basaldella; mramorové sousoší: Francesco Coccia.

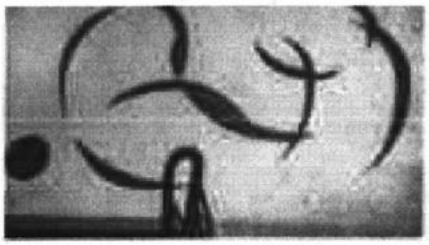
Americký válečný památník v Bastogne v Belgii, 1950. Architekt: George Dedoyard, mozaika: Fernand Léger.

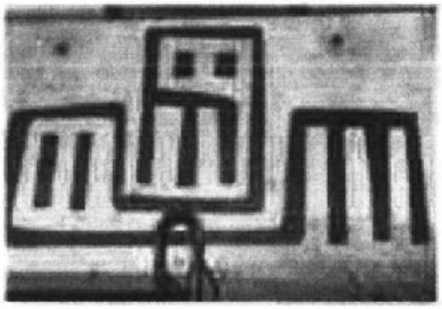
Laková nástěnná malba v hale bytového domu v Paříži, Francie, 1951.
Architekt: Jean Ginsberg, výtvarník: Caziel

***„Až se moderní architektura zbaví prvotního strachu a zdrženlivosti a spojí se s malířstvím či sochařstvím, bude to pro všechny jistě veliké obohacení."***

***Andrew Carnduff Ritchie***

**Bytové domy** – V množství levných obytných domů, které nechaly vystavět různé vlády, najdeme jen několik ojedinělých případů, k jejichž výstavbě byli přizváni i umělci, aby sehráli svou roli; a to především ve Švédsku. Příznačný je příklad bytů ve Finsbury, poblíž Londýna, kde byly nástěnné malby malíře F. Topolského přijaty jedině díky tomu, že je autor věnoval darem, což svědčí o naprostém nedostatku zájmu úřadů, které mají přestavbu na starosti. Naproti tomu v dražších obytných domech, které byly vystavěny soukromou iniciativou, najdeme pár příkladů spolupráce mezi umělci a architekty, a to především ve Francii a v Itálii.



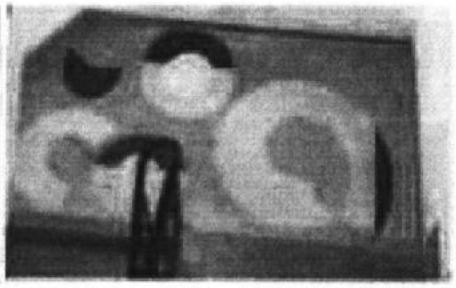


Podesty schodiště, terrazzo.
Nájemní dům ve Vastrtorp.
Autor: Pierre Oloffson

Ve Francii bychom se měli zmínit o bytových domech, které v Paříži vystavěl Jean Ginsberg, který systematicky pracuje ve spojení s malíři a sochaři. To je také případ italského architekta M. Zanusa v Miláně a A . Luccichentiho a V. Monaca v Římě.

Mimořádně důležitý je mistrovský příklad Le Corbusierova kolektivního domu L'Unité d'Habitation v Marseille. Tato stavba je pozoruhodná, protože je celá dílem jediného muže, který je zároveň architektem, sochařem i malířem. Díky těmto mimořádným okolnostem má tato stavba výtvarné kvality, s jakými se v dnešní architektuře jen tak nesetkáme. Je to ojedinělá ukázka skutečné syntézy umění.

Na závěr je také třeba se zmínit o nové skutečnosti v moderním architektuře: použití barvy se již nepovažuje za dekoraci, ale za funkční součást stavby. Dnes už existuje mnoho příkladů interiérů a exteriérů, které vymalovali malíři ve spolupráci s architekty, a to především v bytových domech ve Francii, Švédsku a Itálii.



Podesta schodiště, terrazzo.
Mozaiky ve vstupních vestibulech.
Bytový dům ve Vastertorp.
Autor: K. A. Pehrson

Bytový dům ve Vastertorp poblíž Stockholmu, Švédsko,1950.
architekti:Ancker,Gate a Lindegren
umělci: Lynge-Ahlberg, Pierre Oloffson, Karl Axel Pehrson

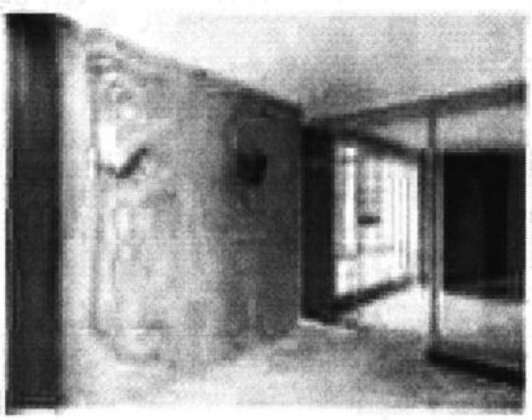
Bytový dům ve Finsbury. Malby: Feliks Topolski; architekti: Skinner, Baily, Lubetkin

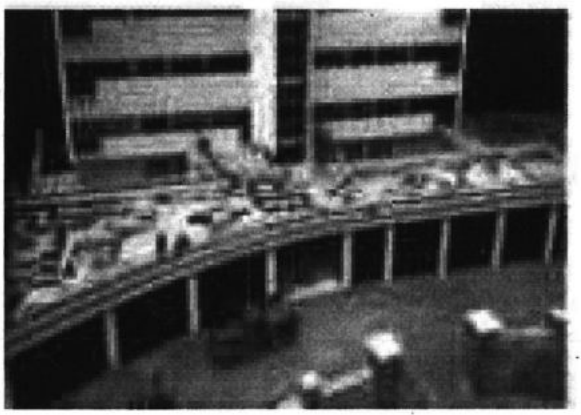
Bytové domy ve Finsbury poblíž Londýna, Anglie.Nástěnné malby ve vstupní hale.
Autor: Feliks Topolski; architekti: Skinner, Baily, Lubetkin

***„Je právě ten správný čas napomoci tomu, aby se ve vizuálním umění zrodil nový život. Když poskytneme stěny veřejných budov pro nástěnné malby, bude to jistě silou, která pohne umělce, aby opustili své ulity a salonní plátna a rozvine jejich talent k vrcholu. Kdyby měl Michelangelo vtěsnat svou vizi do dnešního rámového obrazu, nikdy by mu nepodařilo vytvořit takový zázrak, jakým jeho dílo je.“***

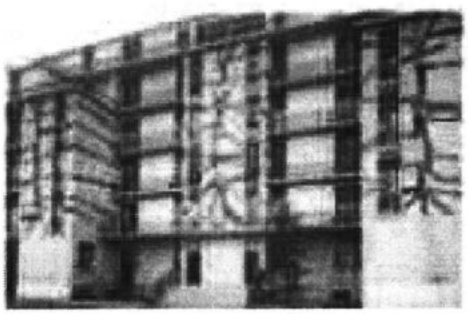
***Feliks Topolski***

Bytový dům v Římě;
Vlevo: reliéfní stěna a svítidla ve vestibulu;
vpravo: kachlová mozaika na terase.
Architekti: Amadeo Luccichenti a Vincenzo Monaco,
Výtvarník: Consagra.

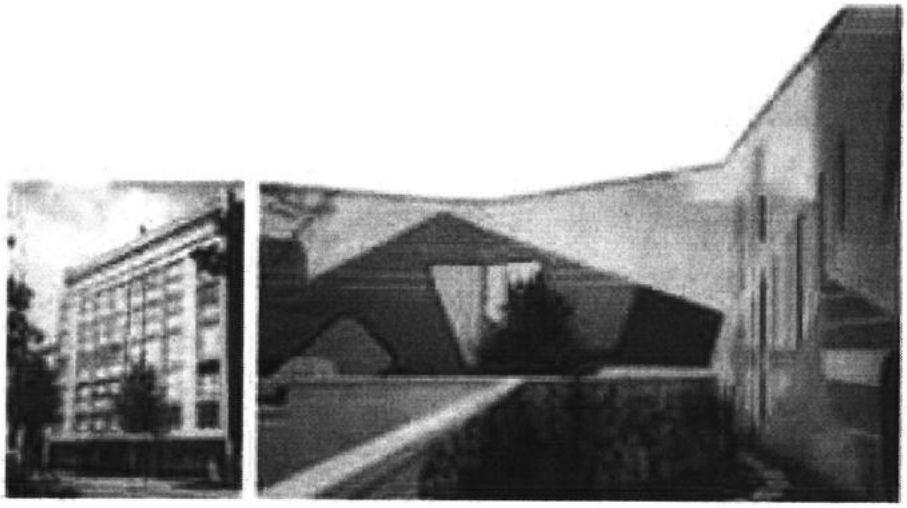




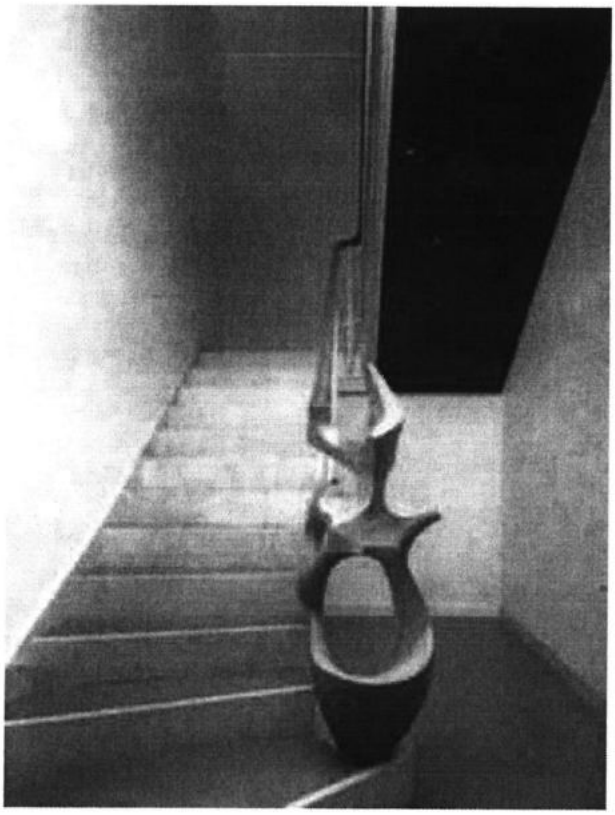
Bytový dům v Miláně, Itálie, 1951.
Architekt: Marco Zanuso
Malíř: Giovanni Dova



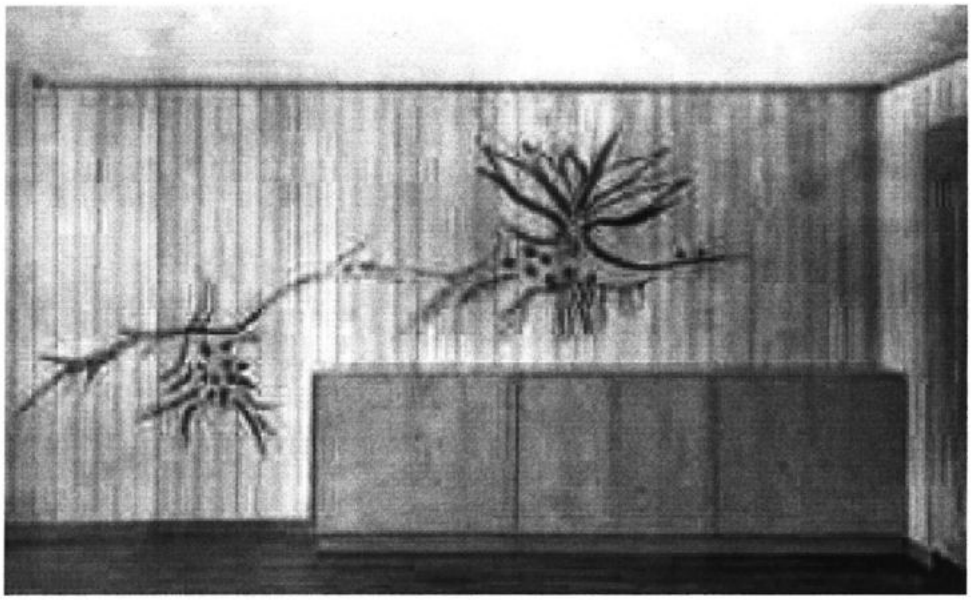
Bytový dům v Paříži, Francie.
Nástěnné malby: W. Arcay
Architekt: Jean Giensberg



Bytový dům v Římě, detail mozaiky v hale. Architekt: Favio Dinelli. Mozaika: Anna Marie Cesarini Storza

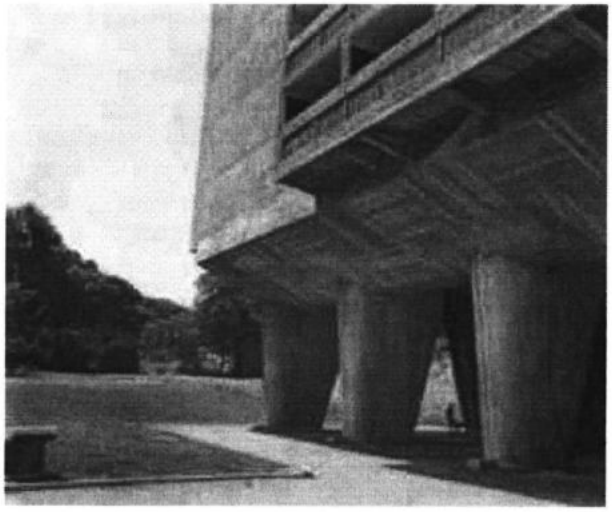


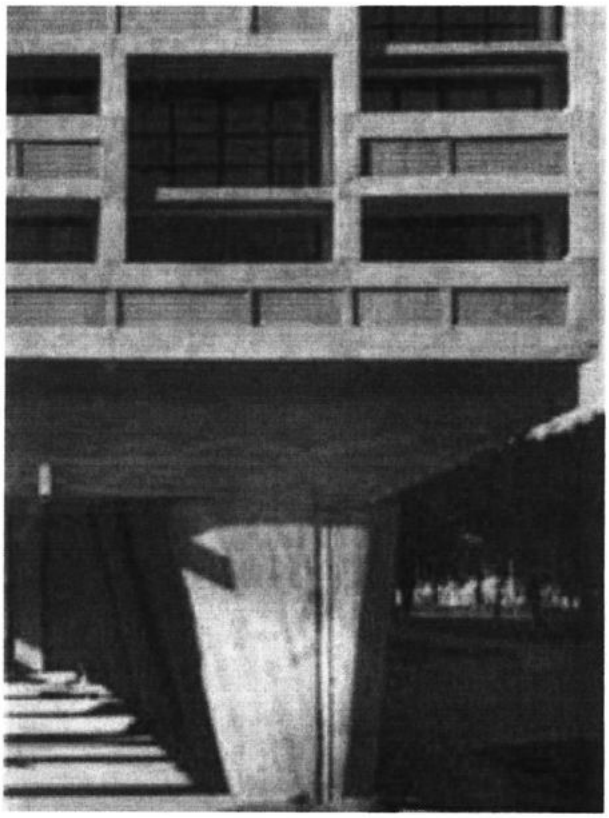
Vlevo: nájemní dům v Miláně, sochařsky ztvárněné schodištní zábradlí; autorka: Antonia Tomasini; architekt: Giulio Minoletti



Ozdobná stěna v domě zdravotních sester v Teifenauspital v Bernu, Švýcarsko, 1948. Architekt: Werner Kerbs, umělec: Serge Brignoni.

Barevná glazovaná keramická socha nad vstupem do bytového domu v Římě, Itálie. Autoři: Andrea a Pietro Cascella.



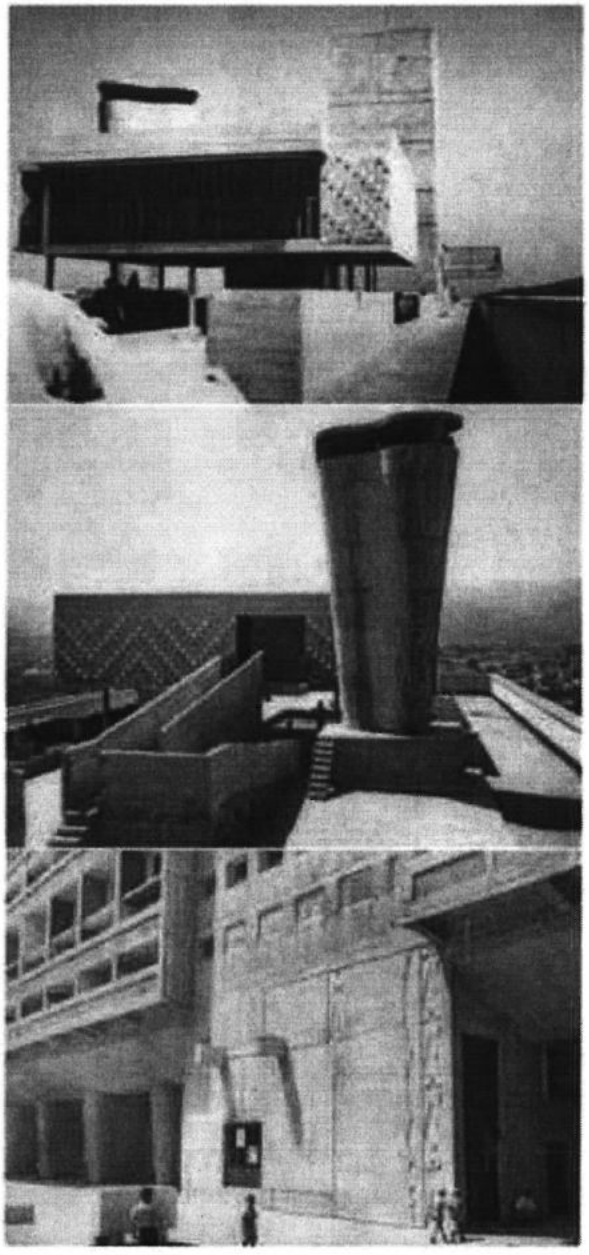


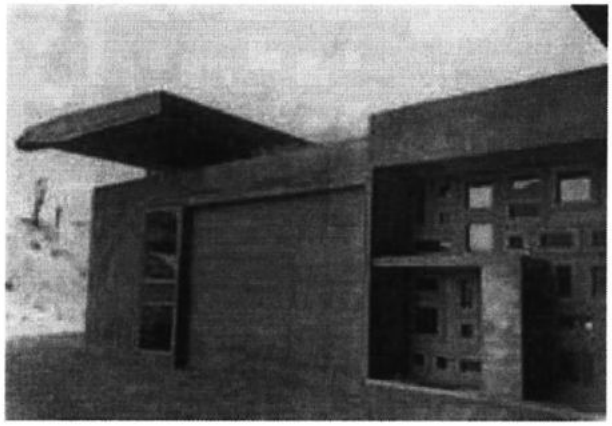
L'Unité d'Habitation v Marseille, Francie.
Architekt: Le Corbusier
Vlevo: Le Corbusier vedle Moduloru, jednoho ze svých betonových reliéfů.

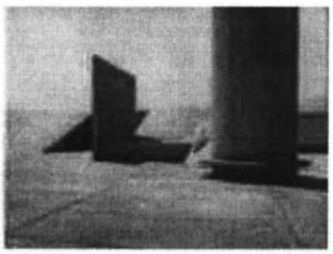
***„Architektura má sledovat jiné cíle než zjevovat konstrukci a naplňovat potřeby... architektura je umění nad všechna ostatní umění, dosahuje stavu platonické vznešenosti, matematického řádu, přemítání, vnímání harmonie, která leží v poměrech dojmů. Takové jsou cíle architektury.“***

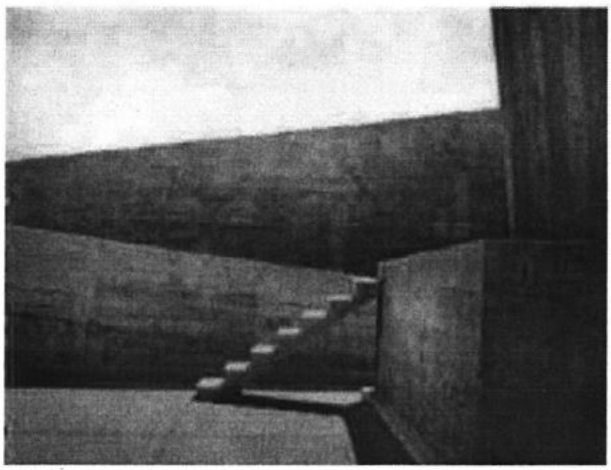
***Le Corbusier***

Střecha Le Corbusierova kolektivního domu v Marseille. Ve volných formách je zde stěží možné určit hranici mezi plastikou a architekturou.



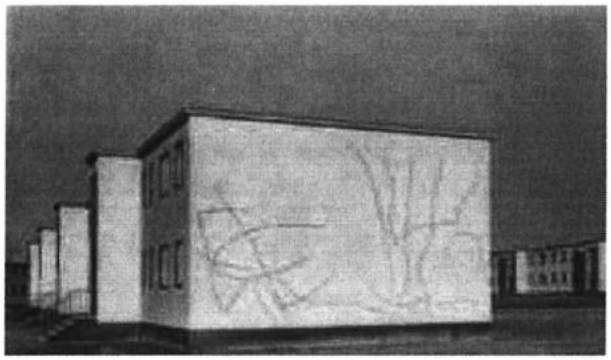






„Architektura je umělá, přesná
a velkolepá hra tvarů ve světle."
*Le Corbusier*

Komunitní centrum v Arsta nedaleko Stockholmu, Švédsko.
Architekti: Erik a Thore Ahlsen



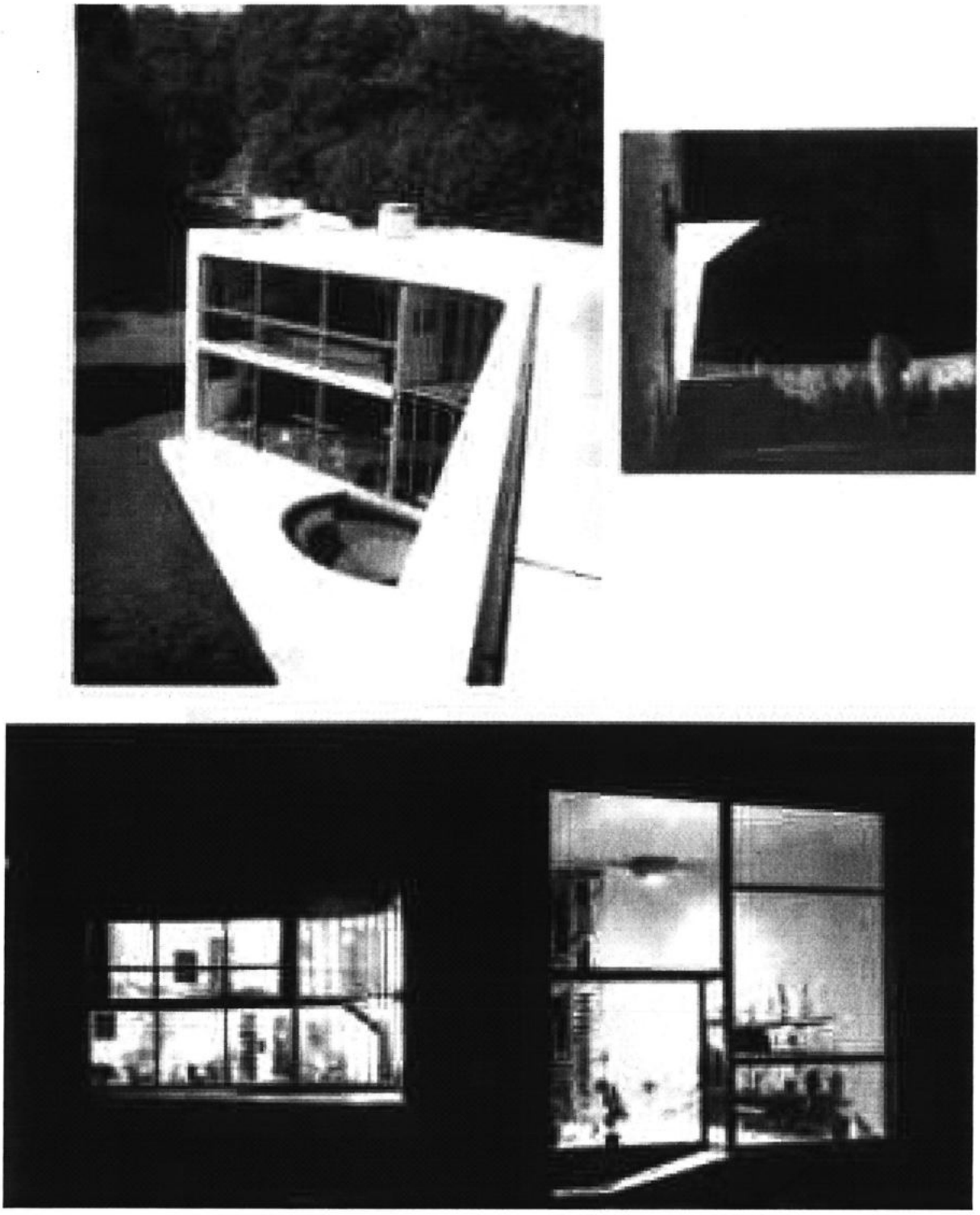
Projekt sociálního bydlení poblíž Berlína, Německo, 1952.
Architekt: Eduard Ludwig; malíř: Theodor Werner

**Soukromé domy -** typ soukromého rezidentního domu je čím dál méně častý. V počtu obydlí, která byla vystavěna od 2. světové války, představují soukromé domy mizivé procento a většinu tvoří vládní zakázky bytových domů. Přes malý počet soukromé výstavby můžeme najít několik zajímavých experimentů, především ve Francii a v Itálii.
Ve Francii se musíme zmínit o domě sochaře Andrého Bloca, kde sám umělec s předsevzetím, že se pokusí dosáhnout nové syntézy umění, vytvořil architektonický návrh, nástěnné malby, venkovní sochy i zařízení domu.

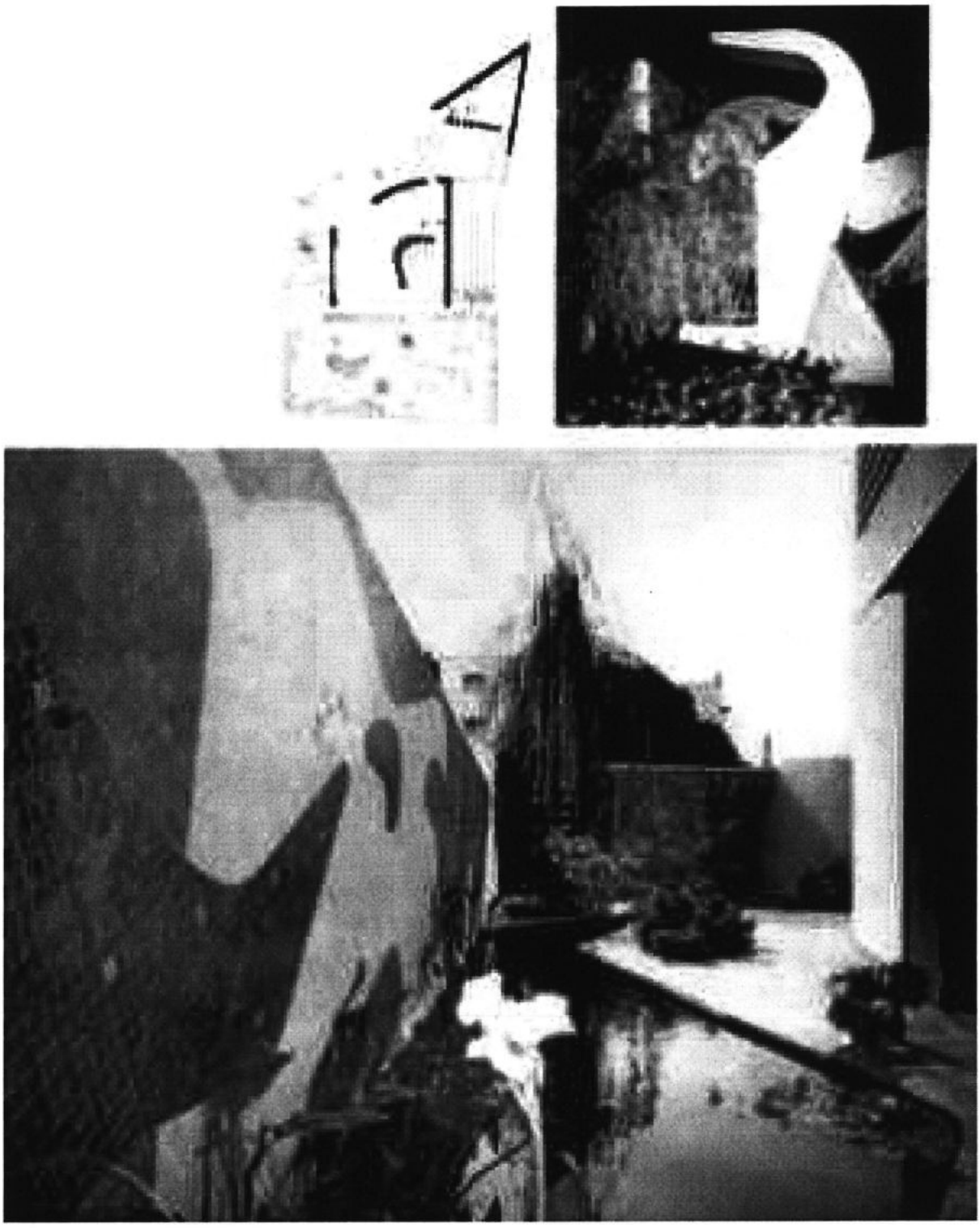
Na Cap Martin vytvořil Le Corbusier sérii nástěnných maleb v domech svých přátel i ve svém vlastním venkovském domě.

Architekt Delaporte měl v několika soukromých domech v Maroku příležitost využít místní keramické kachle pro nástěnné kompozice.
A konečně s několika zajímavými pokusy se můžeme setkat také v Itálii, například přepážka z otočných panelů, které vytvořil malíř Klein spolu s architektem Magiarottim. Toto pojetí nástěnné malby stojí za prozkoumání a otevírá další možnosti pro uplatnění malby v architektuře.

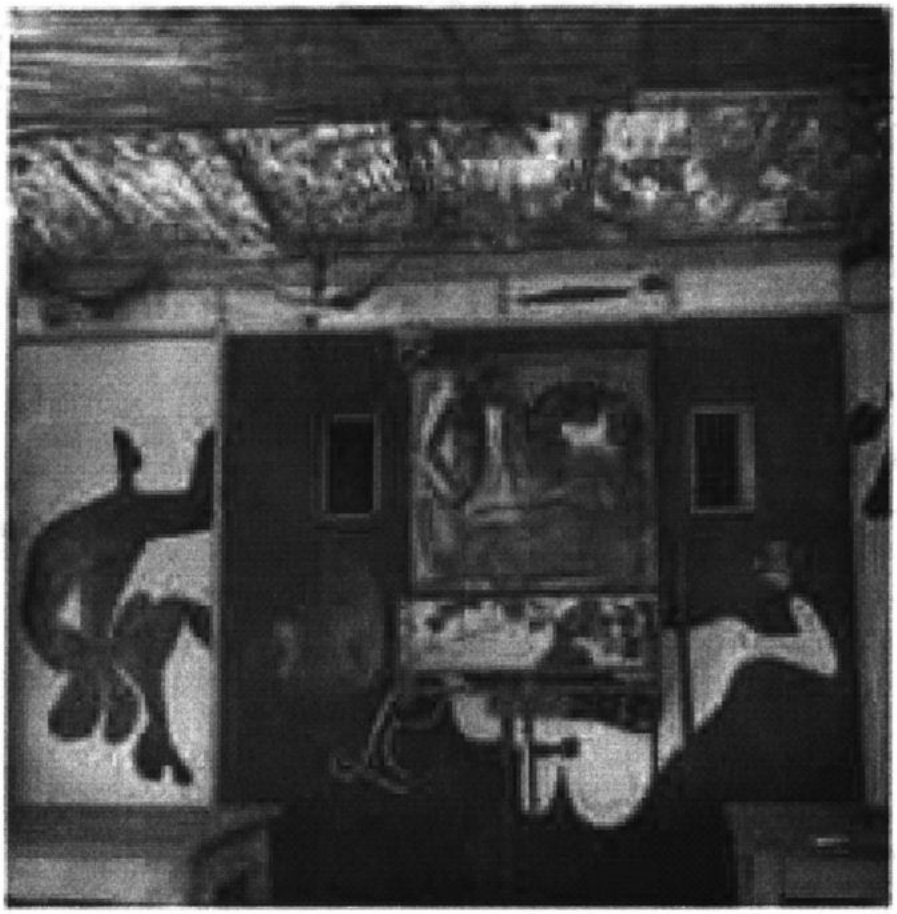
Dům sochaře André Bloca.
Meudon, Francie.

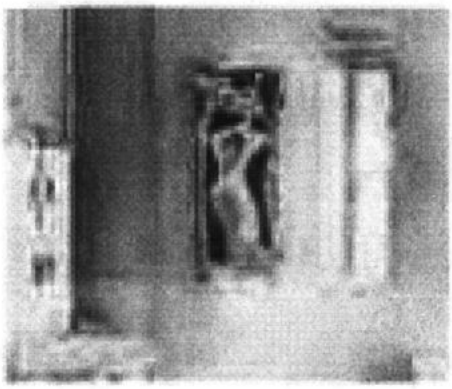


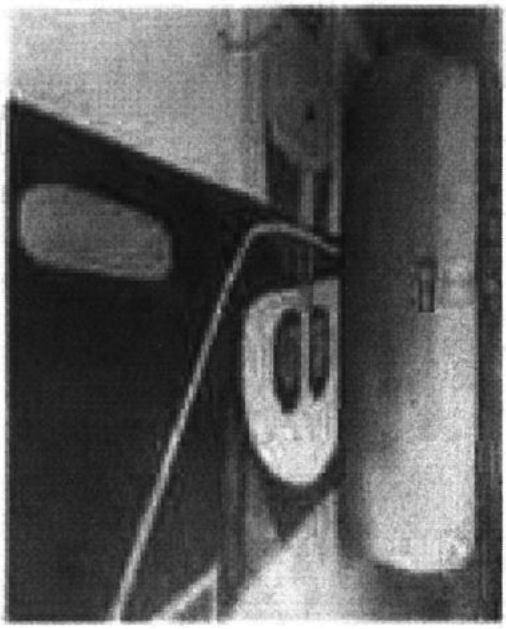
Vila sochaře Andrého Bloca v Meudonu.
Architekturu, nástěnné malby, sochy i zařízení navrhnul André Bloc ve snaze o spojení umění, ve spolupráci s architekty L. Margeret Tallerem, Walterem Münzem a René Mantautem.



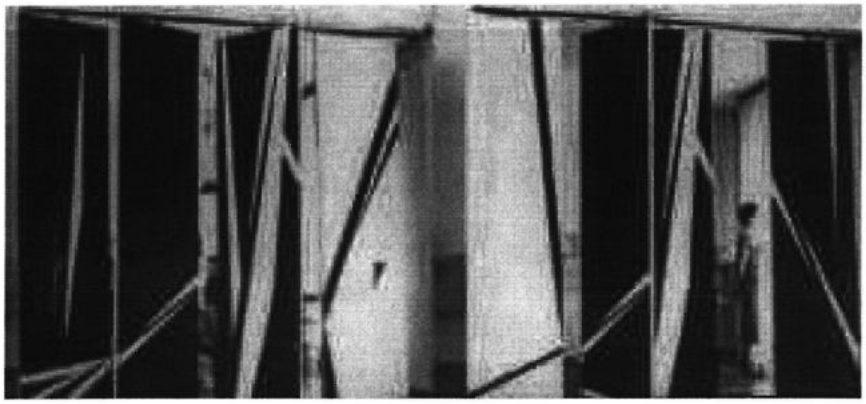
Vila v Rabatu, Maroko, 1953. Kachlová mozaika na zahradní zdi.
Autor, architekt: Edouard Dealporte.



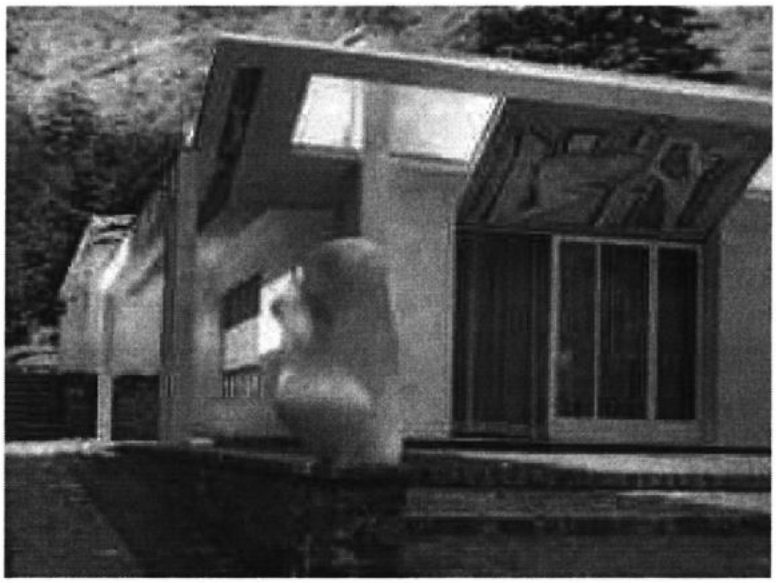




Cabanon na Cap Martin, 1950. Architektura a nástěnné malby: Le Corbusier.

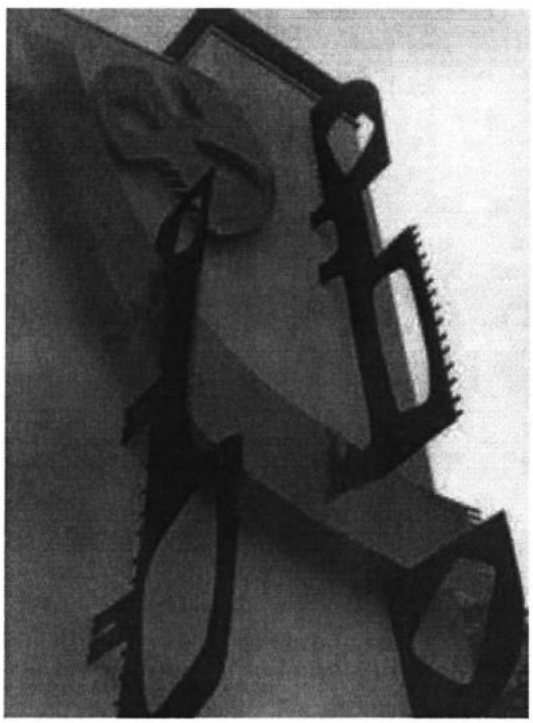


Stěna z otočných panelů, Miláno, Itálie.
Architekt: A. Mangiarotti; malíř: W. Klein



Vlevo:Vila v Como, Itálie.
Architekti: Ico a Luisa Parisi
Umělci: plastika: Francesco Somiani
mramorová mozaika: Mario Radice

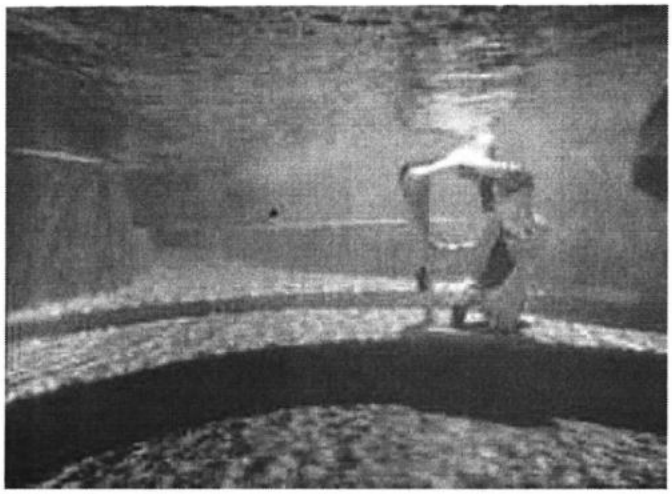
Ocelová plastika na domě v Gotenborgu, Švédsko;
architekt: Erik Friberger;
sochař: Palle Pernevi



***„Pokusil jsem se dát té stěně takový smysl, aby naznačovala další dimenzi prostoru.“***

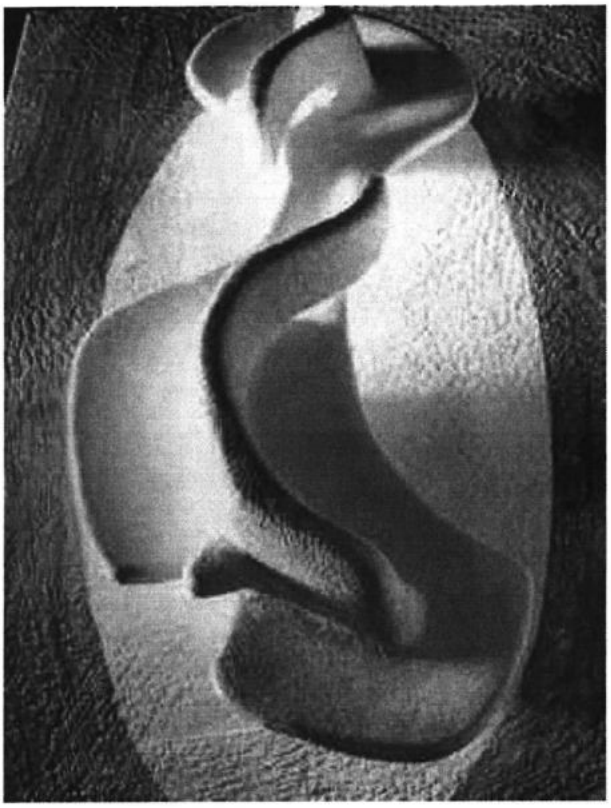
***Lardera***

Vlevo: Nástěnná plastika z oceli a mědi, vila v Legnanu, Itálie. Autor: Lardera

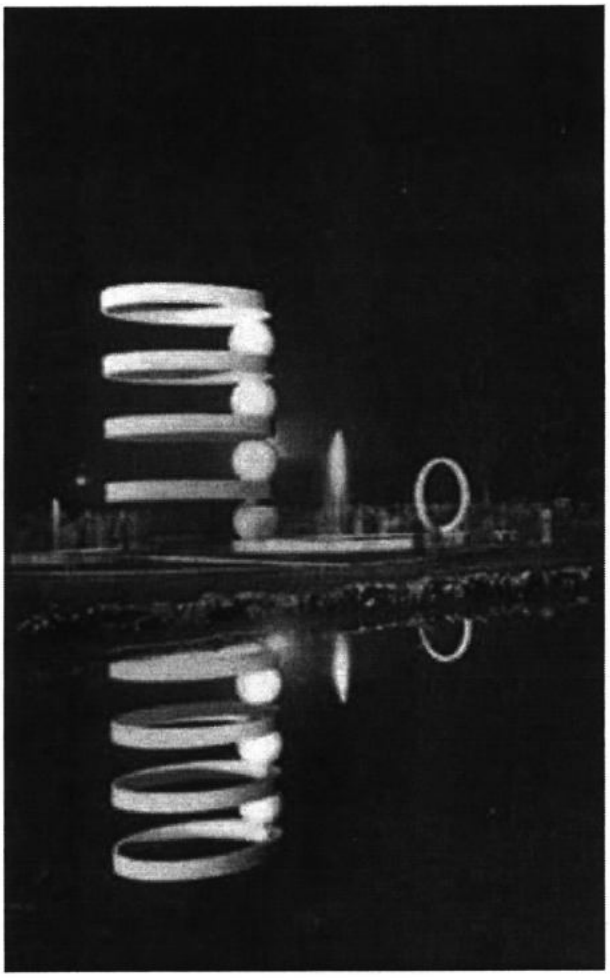


Soukromý bazén v Monze, Itálie.
Abstraktní plastika s keramickou mozikou.
Architekt: Giulio Minoletti;
Sochařka: Antonia Tomasini

Dvorana budovy Kongresu v Curychu ve Švýcarsku. Architekti: M. E. Haefeli, W. M. Moser, R. Steiger. Sochař: Paul Speck.



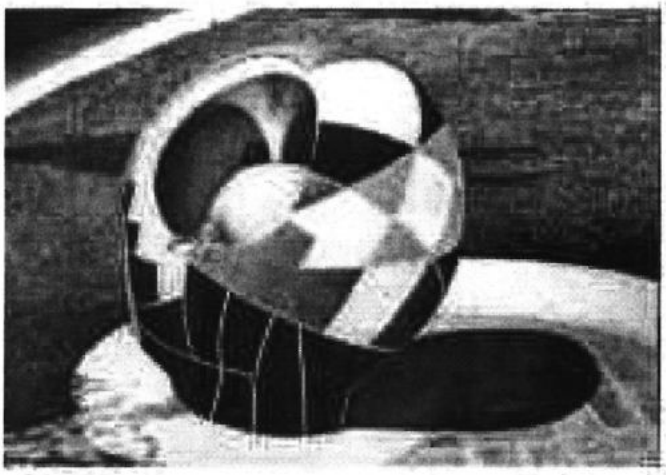
Návrh lavičky pro metro; Sochař: Egon Moller-Nielsen



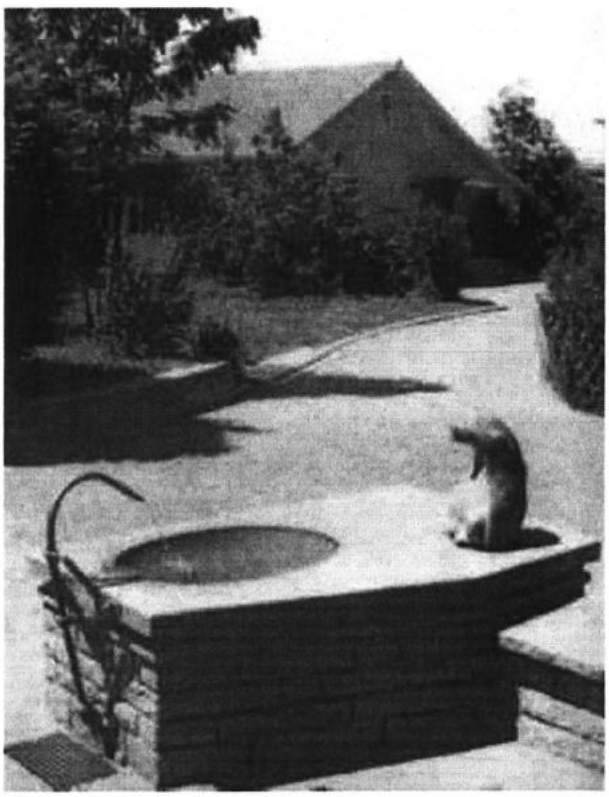
Monumentální fontána, Miláno, Itálie.Architekt: C. Cattaneo;
Sochař: Mario Radice

Zahradní lavička. Sochař: André Bloc.

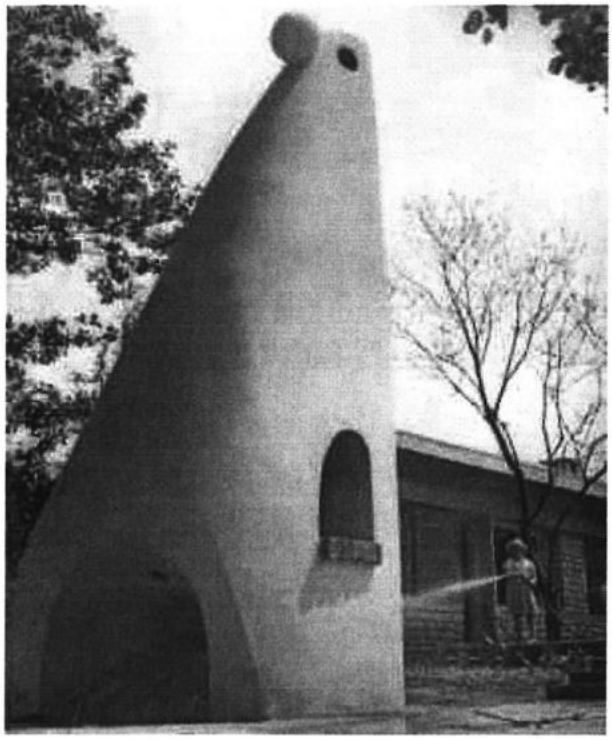
Sochy na hraní. Parky ve Stockholmu, Švédsko.
Sochař: Egon Moller-Nielsen



Socha na hraní, škola v Curychu ve Švýcarsku, 1950. Architekt: C. Trippel; sochař: Arnold d'Altri.

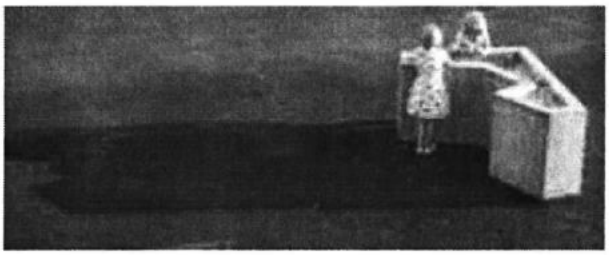


Fontánka ve škole v Curychu, Švýcarsko, 1946.
Architekt: A. H. Steiner; sochař: Uli Schoop



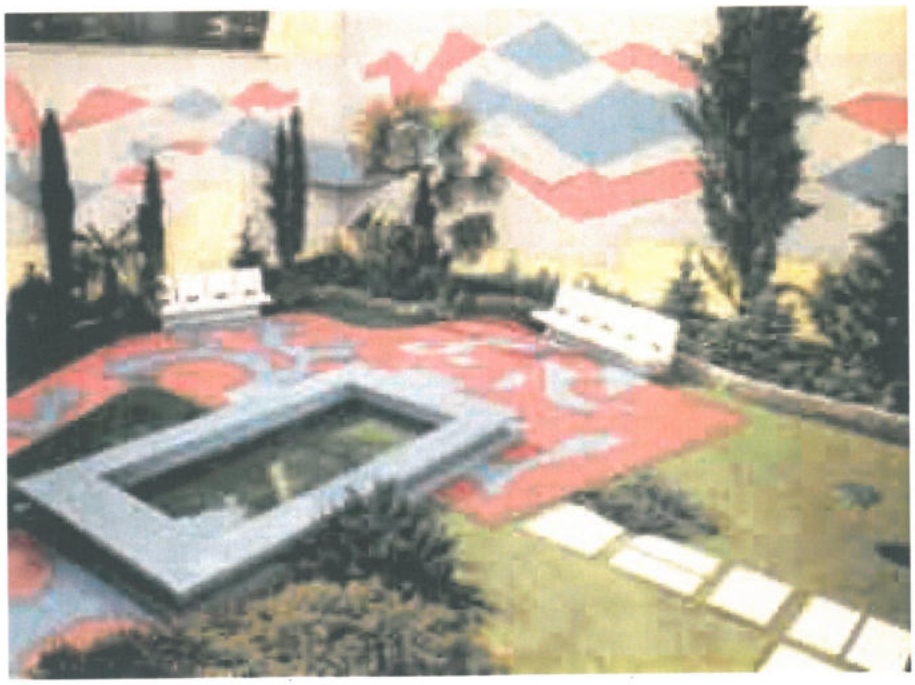
Zahradní krb, soukromá zahrada, Francie.
Sochař: Gillioli

Fontánka základní školy ve Fyn, Dánsko.
Architekt: Arne Jacobsen



Fontánka na novém sídlišti ve Vídni, Rakousko.

Sochař: Maria Biljan-Bilger.

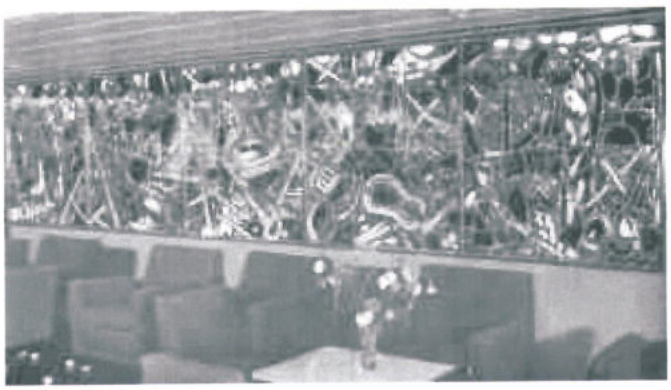


Zahrada bytového domu v Paříži, 1951. Architektura, malby: Jean Ginsberg

*„Nástěnnou malbu považuji za abstraktní umění, za další formu architektury."*

***Fernand Léger***

**Lodě**



Vpravo: Vitráž ve společenském sále turistické třídy italského parníku Christoforo Colombo. Architekt: Giulio Minoletti; výtvarníci: Aldo Carpi a Angelo Tevarotto.

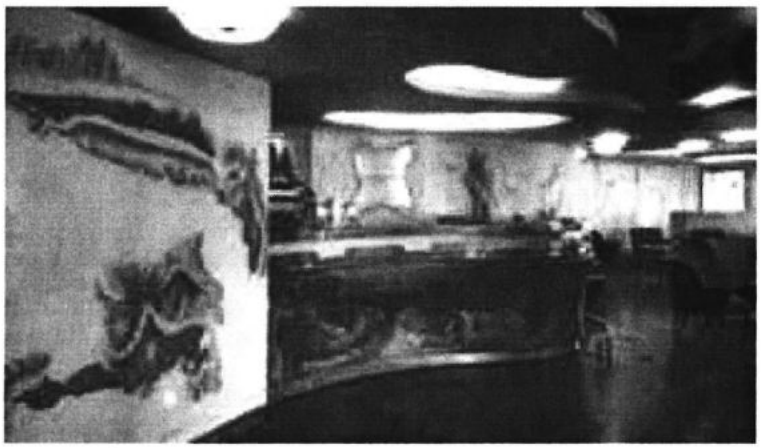
Vlevo: Tapiserie v salonku italského parníku Conte Biancamano. Architekt: Gustavo Pulitzer Výtvarník: Mario Sironi.

Nástěnná malba „Neptunova slavnost" ve společenském sále první třídy italského parníku Andrea Doria. Architekt: Giulio Minoletti, Malíř: Pierre Zuffi

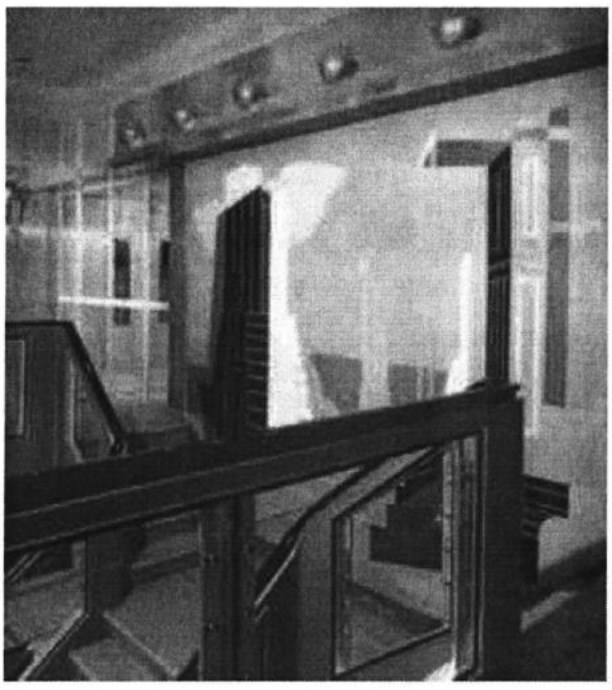
Keramické panely v zimní zahradě parníku Andrea Doria, Autor: Pierre Zuffi

Vlevo: Tapiserie v knihovně italského parníku Andrea Doria. Autor: Michael Rachlis.

Skleněná mozaika v baru druhé třídy italského parníku Andrea Doria. Autor: Lucio Fontana



Vlevo: Nástěnná kompozice z řezaného malovaného linolea, parník Campania Felix společnosti Tirrenia. Architekt: Gustavo Pulitzer, výtvarník: Faggioni



Vpravo: Nástěnné malby v restauračním voze italského vlaku ETR 300.
Architekt: Giulio Minoletti; autotrka maleb: Antonia Tomasini

**Ideální palác**

„Do rukou obrů tří jsem vložil
epos o duších pokorných,
nad brázdou shrbených."

„Palác snů" v Hauterives ve francouzském Drôme si vysnil, navrhnul a vystavěl poštovní doručovatel Ferdinand Cheval, za 10 tisíc dní, 93 tisíc hodin, 33 let úmorné dřiny.

Tento „originální monument" z betonu, kamene, oblázků a mušlí, které nasbíral, přepravil a poskládal muž, jehož jediným „strojem" bylo kolečko.

Není postaven k užívání. Jeho jedinou funkcí je prostě existovat. Je výsledkem čisté potřeby tvořit, ztělesněním bezbřehé fantazie prosté duše, snící o Orientu, o vílách a o slávě. Tento „ideální palác" – směsice architektury, soch, malby, mozaiek a poezie – je vrcholným dílem neuvědomělé syntézy umění.

„To, co zde, poutníče, zříš,
toť dílo rolníka,
jenž bez mistra i bez pomoci
z pouhého prachu
trpělivě slepil
ten palác nevídaný.“

„Hledal jsem, nalezl,
a po čtyřicet let pak kopal,
až ze země jsem vydobyl
ten nevídaný palác vil.“

„Hned u pramene života
jsem nabral svého génia.“

Poděkování

Rádi bychom vyjádřili hlubokou vděčnost všem přátelům, kteeří nám byli nápomocni při vzniku této knihy, především bychom chtěli poděkovat Le Corbusiérovi, který byl tak laskav a napsal pro naši knihu předmluvu, a také André Blocovi, jehož připomínky pro nás byly mimořádně cenné. Stejně tak jsme zavázáni paní Dollie Pierre Charreau za zájem a pochopení, s jakým vypracovala anglický překlad. Náš hluboký dík náleží i následujícím publikacím a jednotlivcům, kteří nám pomohli shromáždit důležitý fotografický materiál z celé Evropy:

L'Architecture d'Aujourd'hui, Art d'Aujourd'hui, Art et Décoration, Nouveau Fémina, The Architectural Review, Forum ( Holland), Arkitekten, Byggekunst, Baukunst und Werkform, Life; The Metropolitan Museum of Art, The Museum of Modern Art; Michel Seuphor, Fernand Léger, Gabriel Loire, Jean Barillet, Edgar Pillet, Paul-Etienne Sarisson, Gio Ponti, Vito Latis, Vitoriano Vigano, Mirko Basaldella, Mario Ridolfi, Giulio Minoletti, Pietro Cascella, Henry Moore, Feliks Topolski, Reg Butler, Marjory Dick, S. Giedion, Alfred Roth, W. M. Moser, B. Zusman, Dominicus Boehm, H. Mettel, Georg Meistermann, Mrs. T. Schlemmer, Gottfried Boehm, Karl Wimmenaur, B. Hendriks, André Schimmerling.

Obrazový materiál

Mario Agosto 216, Albert-Gerard 35, 101, Ancillotti 58, Olle Andersson 103, Aragozzini 139, 140, 141, 171, Architect and Building News34, Architects' Journal131, 146, 147, Architectural Review109, 110, 111, 112, 146, L'Architecture d'Aujourd'hui 198, Art d'Aujourd'hui 30, 31, 129, 200, 201, 206, 211, 212, Jean Barillet 17, 156, F. Barsotti 127, Beringer & Pampaluchi 95, Binder and Moosbrugger 95, Walter Binder 172, Werner Bischof 204, 205, Bischofliches Baumt 169, 173, Carel Blazer 71, Jacques Bony 167, Brassai 5, Breda 217, Max Buchmann 210, P. Burholm 108, Reg Butler 112, 113, A. Cartoni 94, 188, Casali 186, J. Cellard 218, Lucca Chmel 212, Cresta 213, 214, P. Damaz 70, 87, 164, 167, 170, 179, 190, 191, 192, 193, 208, 209, 218, 219, 220, 221, Danesin 40, 41, P. Delbo 31, Robert Doisneau 159, 160, 161, F. Engesser 116, 117, 125, Ralph Erskine 69, FAO 90, 91, Farabola 78, 96, 120, 128, 138, 139, 141, 202, 203, George Flipse 15, Fortunati 96, 97, de Burgh Galwey 110, 111, 112, 146, 176, 177, Gemeente Musea 31, Gnilka 194, Godefroy 35, 101, Haas 169, Finsler Hans 189, K. Harstad 99, Gabriele Hauk 162, Hans Heer 169, Peter Heman 172, Hendriks 93, Henrot 48, Hugo P. Herdeg 95, 142, 143, 144, Hernried 105, 122, 123, 124, 148, Lucien Hervé 52, 72, 103, 160, 190, 199, Yves Hervochon 47, Bertil Höders 109, Inge Holm 123, Houvet 64, Ada Louise Huxtable 68, 79, 171, KNA-Bild 162, Dmitri Kessel 164, Kessler 134, 135, 148, Marc Lacroix 198, Lander 180, Life 164, Max P. Linck 210, Gabriel Loire 65, 66, London Transport 34, John Maltby 109, Maywald 114, 115, Hans Mether 56, Paul Merkle 119, Metropolitan Museum of Art 24, 25, 26, 27, Millar and Harris 146, 147, Mittet 98, 99, Henry Moore 86, 87, 88, 89, Bernhard Moosbrugger 150, 151, 152, 154, 155, 165, 168, 174, 175,

Museum of Modern Art 20, 21, 27, 29, 32, 33, 38, 59, 60, 61, C. Neubert-Horak 187, Nouveau Femina 196, Lennart Olson 108, 182, 183, John R. Pantlin 131, Petitjean 166, Hans L. Pillat 169, 173, Porta 120, Rapho-Guillomette 159, 160, 161, John Rogers 214, 215, Oscar Savio 130, 145, 186, Frau Tutt Schlemmer 28, Hugo Schmolz 170, G. Schuh 57, M. Seuphor 23, Société de la Propriété Artistique des Dessins et Modèles 18, 52, 72, 114, 115, 159, 160, 161, 164, 165, 166, 167, 168, 190, 191, 192, 193, 199, Constance Stuart from Black Star 44, 45, Studio St. Ives 86, 147, Ateljé Sundahl 100, 105, 106, 107, 194, 207, 209, Soichi Sunami 59, Sophie Taeuber-Arp 30. Colin Tait 34, K. Teigen 126, D. Tibislowsky 206, Feliks Topolski 184, 185, Karl U. Helma Tölle 136, Hans Tschirren 118. Mrs. Van Doesburg 20, 21, Cas van Os 131, Varing 54, 55, 98, Vasari 179, 189, J. W. Verhoef 102, Veritable 157, 158, Jan Versnel 92, A. Villani 127, 213, 216, 217, Catherine Viviano Gallery 178, Wainwright 184, Michael Wolginsinger 170, Bertrand Weill 76, 197, Sabine Weiss 187, 197, A. Wolf-Bender 132, 133, Yan 163.

Barevná vyobrazení

L'Architecture d'Aujourd'hui facing 52, Art et Décoration facing 180, 212, Jean Barillet facing 37, P. Damaz frontispiece, Life facing 84, 149, 164. 165, Gabriel Loire facing 4, Mane Printery facing 101.

Citace

_____L'Architecture d'Aujourd'hui, "André Bloc et la Réintegration de la Plastique dans la Vie"56, "Art"26-27, 40-41, "Des Canons, des Munitions? Merci! des Logis" by Le Corbusier28-29, 46, February 195028-29, "Le Corbusier"28-20, 101, facing 148; Art d'Aujourd'hui, September 195437, facing 85, facing 164, 201; Gallimard, "Eupalinos ou l'Architecte" by Paul Valery vi, Pièces sur l'Art5-6; Lund Humphries and Co., "Ben Nicholson"86, Carvings and Drawings146; Magazine of Art, February 194554-56, facing 100; Museum of Modern Art, "H. Matisse"149, 150, Sculpture of the Twentieth Century by A. C. Ritchie30-31; Skira, "Psychologie de l'Art by André Malraux"20-21: University of Illinois Press, Léger by Katharine Kuh facing 53, 56-59, facing 213.

Rejstřík

Numbers in parentheses indicate color plates; italicized numbers indicate illustrations and captions.

Abstract art, 39, 56, 59 63, 83, (212-213)

Academicism, nineteenth century, 19
Acking, Carl-Axel, 121
Aeschbacher, Hans, 95
Age of reason, 9
Ahlsen, Erik, 194

Ahlsen, Tore, 194
Aimone, Vittorio, 141
Aix-en-Provence Congress, CIAM, 75
Albers, Joseph, 29
All Saints Church, Frankfort am Main, 162
d'Altri, Arnold, 210
Ancker, Gate and Lindegren, 182
Apartment buildings, 78, 81, ( 180 -181), 181 -194, (212-213)
Aprile, Nello, 179
Arcay, W., 187
Arch of Trajan, Beneventum, 25
Architecture and economics, 14, 16
Architecture, role of art in, 37 -41, 43
Architectural sculpture, 59, 61
Arko, Bengt, 122, 123, 124
Arneberg, Arnstein, 99
Art and architecture, teaching of, 28, 29, 43, 45
Art and society, 9, 11, 13, 14, 19, 21, 33, 35, 36, 69
"The Association for a Synthesis of the Plastic Arts," 76
Assy, France, Church of Our Lady of Grace, 12 -13, 79, 149,
151, 164 -165, (164-165)
Athens Erechtheum, 24
"Aubette," Strasbourg, 20, 21, 23
Baldessari, Luciano, 138 -139
Barillet, Jean, 17, ( 36 -37), 79, 156, 157, 166, 168
Baroque architecture, 3
Baroque art, 27
Bartoli, 68
Basaldella, Mirko see Mirko
Basilicas of the Holy Family, Spain, 70
of Our Lady of the Trinity, France, 149, 156 -158
of St. Apollinare Nuovo, Italy, 25
Bas-reliefs, 28, 71, 72, 83, 105, 108, 190
Bauhaus, 28, 29
Baumgarten, G. R., 121, 134 -136
Baur, H., 149
Bazaine, Jean, 79, 166
Begga, Melchiorre, 127
Belgioso, B., 171
Benches, sculptured, 206 -207
Berg, Jarle, 126
Bergamo Congress, CIAM, 75
Bienfeld, Heinz, color frontispiece, 170
Biljan-Bolger, Maria, 212
Bill, Max, 84, 142, 143
Biot exhibition, 77
"Birdcage" (sculpture), 113
Bittermann, Eleanor, 4
Black, Misha, 81, 146
Bloc, André, 35, 76, 77, 195, 196 -197, 206

Böhm, Dominicus, color frontispiece, 149, 170
Bonnier, Olle, 83
Bons, Jan, 131
Bozzato, G., 128, 129
Braque, Georges, 79
Brick, carved, 162
Brick relief, 105
Bridgewater Congress, CIAM, 73
Brignoni, Serge, 189
Broadcasting House, Cologne, (84-85)
Bruland, Arne, 126
Buche, Jeanne, 174, 175
Burckhardt, Ernst F., 56
Butler, Reg, 104, 110, 112, 113
Cafiero, Vittorio, 81, 90, 91
Cagli, Corrado, 78, 81, 145
Calcaprina, Gino, 179
Calder, Alexander, 38
Calini, Leo, 94
Campi, Neto, 141
Campigli, Massimo, 40, 41
Cappello, C., 138 -139
Cardelli, Aldo, 179
Carpi, Aldo, 213 -217
Cascella, Andrea, 189
Cascella, Pietro, 145, 189
Cassinari, Bruno, 140 -141
Casson, Sir Hugh, 86
Cossou, Jean, 27, (148-149)
Castellazzi, Massimo, 94
Cathedrals Chartres, 25, 64
    Coventry, 155, 176 -177
    see also Churches
Catholic Church and modern art, 69, 79, 149
Cattaneo, C., 206
Cattini, Leda, 127
Caziel, (180-181)
Ceiling sculpture, 138 -140
Ceramics mosaic, 103
    panels, 215
    sculpture, 145
    tile, 127
    wall relief, 138 -139
Cézanne, Paul, 21
Chadwick, Lynn, 81, 146
Chamberlin, Powell and Bonn, 131
Chapels of the Dominican Convent, Monteils, 163
    of Notre Dame du Haut, Ronchamp, 151, 159 -161
    of the Rosary, Vence, (148-149), 149, 150 -155

Chermayeff, Serge, 61
Cheval, Ferdinand, 218 -221
"Christ the Judge" (glass in concrete), 65
Church, first modern, 149
Church and modern art, 13, 69, 79, 149 -177
Churches All Saints, 162
Cathedral of Chartres, 25, 64
Courfaivre, 174 -175
Coventry Cathedral, 155, 176, 177
of the Fourteen Saints, 27
of Our Lady of Consolation, Hyres, France, 66
Our Lady of Grace, Assy, France, 12 -13, 79, 149, 151, 164 -165, (164-165)
of the Sacred Heart, Audincourt, 151, 166 -168
St. Alphons, Wurzburg, 152, 173
St. Kilian, Wurzburg, 152, 169
St. Leopold's, Luneville, (36-37)
of St. Mary the Queen, Cologne, color frontispiece, 170
St. Mary's, Solothurn, 155, 172
St. Trophime, Arles, 26
Thayngen, Switzerland, 155, 170
see also Basilicas and Chapels
Civilization and art, 9, 11
Coccia, Francesco, 179
CIAM, 35, 72, 73, 75
Color in abstract painting, 56
in architecture, 31, 45 -49, 51 -53, (52-53), (84-85), 183
principles of, 48 -49
psychological value of, 49, 51
Color plates Chapel of the Rosary and Henri Matisse, (148-149)
Color scheme for a hospital, (52-53)
Concrete stained glass, St. Leopold's Church, (36-37)
Concrete stained glass, St. Yves, (4-5)
Garden, apartment house, Paris, (212-213)
Mosaic, Church of Our Lady of Grace, (164-165)
Murals in printery, Tours, France, (100-101)
Painting, lacquer, on column, (180-181)
Stained glass in Broadcasting House, Cologne, (84-85)
Tapestry, "The Virgin and the Dragon," Church of Our Lady of Grace, (164-165)
"Column" (sculpture), 59
Community Centers, Sweden, 100, 194
Concrete molded, 84
sculptured qualities of, 71

Concrete stained glass, (4-5), 17, (36-37), 65, 66 -67, 84, 92, 93, 151, 166, 168, 174, 175 see also Stained glass
Condoy, 48

Consagra, Pietro, 186
"Constructivist" movement, 31, 59
"Continuity" (sculpture), 142 -143
Conventions Building, Zurich, 204 -205
Corpora, Antonio, 145
Courfaivre, Switzerland, church at, 174 -175
Couturier, Father Pierre, 79, 150, 166, 167
Coventry Cathedral, 155, 176 -177
Crematorium, Oslo, 155
Crucifixes, 155, 163, 165
Cubist architecture, 71
Cunliffe, Mitzi Solomon, 81
"The Cycle of Water" (mural), 145
Dedoyard, George, 180
De Geus, 71
De Laak, 71
Delanglade, Frederic, 48
Delaporte, Edouard, 195, 198
"Dematerialization" in architecture, 25
Democracy and art, 11
Denis, Maurice, 149
Denmark, the arts in, 83
Dermee, 27
Descartes, 9
"De Stijl" movement, 31, 33, 46, 83
Desvallieres, Georges, 149
Dinelli, Fabio, 188
Doesburg, Theo van, 21, 31
Doge's Palace, Venice, 26
Dominguez, Oscar, 48
Dova, Giovanni, 186
Dubos, 163
Dudock, William Marinus, 31
Easel painting, 45, 52 -53, 62
Easton and Robertson, 110
Eble, Theo, 119
Economics, influence on architecture, 14, 16, 71
Elements of Mural Painting, 49
Elenbaas, Valdemar H., 15
England, the arts in, 81
Ericson, Sten, 124
Ernst, Max, 56, 57
Erskine, Ralph, 69
Esthetics, 7
Exhibitions, 137 -148 Agricultural Fair, Rome, 145
Agricultural and Trade Fair, Zurich, 142 -144
"Espace," Biot, 76 -77
Festival of Britain, 81, 137, 146 -147
German Transport, Munich, 148
International Exposition, Barcelona, 32

Paris Exposition, 38
Trienalle of Milan, 47, 58, 77, 81, 137 -141
Exposition Hall, Turin, 68
Facades, 122, 123, 162
Factories Cardboard, Ostenfors, Sweden, 69
"Green Factory," St. Die, France, 103
Hydrolic Center, Vasteras, Sweden, 103
Printery, Tours, France, 35, (100-101), 101
by Zehrfuss, Tours, 79
Fadigati, V., 94
Faggioni, 217
F.A.O. Headquarters, U.N., 85, 90, 91, 81
Fasani, Antoine, 49, 51
Fernandez, 48
Fietz, Hermann, 95
Figurative art, emotional content of, 59
Finland, arts in, 83
Fiorentino, Mario, 179
Fireplace, private garden, 210 -211
Fischer, Hans, 84, 104, 116, 117, 118, 125
Fischer, Rondi, 124
Fischli, Hans, 142, 144
Floor designs, 100, 138 -141
Florence Stadium, Italy, 70
"Flying Journey" (mural), 119
Fontano, Lucio, 141, 216
Fountains Conventions Building, Zurich, 204
holy water, 153
international Sports' Fair, Stockholm, 148
Mercury, 38
monumental, Milan, 206
play, Vienna, 212
school, Fyn, Denmark, 212
France, the arts in, 79
Frescoes Oslo crematorium, 54, 55
Oslo Town Hall, 98
University of Padua, 41
Frey, Werner, 121, 132 -133
Friberger, Erik, 201
Fricker, F., 96
Frieze, railway station, Rome, 85, 94
Froidevauz, Y.M., 149, 157
Fryklund, Sven Erik, 107
"Functionalism," 7, 22, 25, 27, 29, 36 -37, 75, 89
Fylking, Eric, 100
Gabo, Naum, 31, 59
Galla Placidia mausoleum, 25
Gardens, 202 -212, (212-213)
Gate, Bengt, 148
Gaudi, 70, 71

Germany, the arts in, 84
Gibson, Alexander, 81, 146
Giedion, Sigfried, 29, 73
Giefer, 162
Gilioli, Emile, 79, 210 -211
Gill, Olle, 124
Gilbert, (52-53)
Ginsberg, Jean, 181, (180-181), 187, (212-213)
Glass, carved, 155, 176, 177
Gorin, Jean, (84-85)
Gothic art, 25
Governments and art, 13 -14, 81, 83, 84, 104, 137
Graffito, 102 see also Sgraffito
Greek art, 25
Grisotti, Marcello, 138 -139
Gropius, Walter, 29, 33, 75
"Groupe Espace," 35, 73, 76 -77
Gueguen, Pierre, 37, 56
"Guernica," 38
Guevrekian, Gabriel, 60
Haefeli, Max E., 95, 204 -205
Haller, Fritz, 119
"The Harp" (sculpture), 95
Hartung, Karl, 84
Heiz, Reinhold, 118
Hendriks, B., 83, 93
Hendriks and Trapman, 131
Henry, Maurice, 48
Hepworth, Barbara, 81, 104, 110, 146
Herold, J., 48
High schools see Schools and Colleges
Hinderlang, Charles, 119
Holland, the arts in, 83
Hoff, Oscar, 54
Horta, Victor, 27
Hospital, St. Lô, France, color scheme for, (52-53)
Hotels, 121, 122, 124, 126
Houses see Apartment Houses and Private Houses
Hunziker, Max, 95
Hutton, John, 155, 176 -177
"The Ideal Palace," 218 -221
"Immaterialization," 25
Individualism and art, 11, 27
International Congress of Modern Architects (CIAM), 35, 72, 73, 75
"International Review of Esthetics," 27
International Sports' Fair, Stockholm, 148
International Union of Architects (U.I.A.), 72
Italy, the arts in, 81
Jacobsen, Arne, 212
Jean, Marcel, 48

Jeanneret, Pierre, 28
Jones, Arne, 83, 105, 148
Klein, W., 195, 200 -201
K. L. M., ticket office, Rome, 130
Kodra, Ibrahim, 120
Kolbe, Georg, 32
Krebs, Werner, 189
Krohg, Per, 98
"La Joie de Vivre" (sculpture), 60
Lacquer painting on column, (180-181)
Lambert, Maurice, 83
Lardera, Berto, 201
La Rochelle, Drieu, 35, 101, (100-101)
League of Nations, project for, 29
Le Corbusier, vii -xii, 27 -29, 33, 51, (52-53), 72 -76, 79,
103 chapel, 151, 159 -161
houses, 28, 181, 190 -193
murals, 18 -19, 52, 72, 114 -115, 195, 199
Léger, Fernand, 45, 47, 48, 52, (52-53), 56 -59, 79, (212-213)
mosaics, 8 -9, 155, 164, (164-165), 180
stained glass, 151, 168, 174 -175
"Le Modular" (bas-relief), 190
L'Esprit Nouveau, 27
Libera, Adalbert, 145
Light and sculpture, 61
Liljefurs, Anders, 107
Lindqvist, Ake E., 105, 108, 109
Linoleum showroom, Milan, 128
Lipschitz, Jacques, 60, 79
Lisbon Congress, U.I.A., 75
Lobo, Baltasar, 48
Lohse, Richard P., 144
Loire, Gabriel, (4-5), 65, 66, 79
Luccichenti, Amedeo, 145, 181, 186
Ludwig, Eduard, 148, 194
Lunn, Augustus, 131
Lurçat, Jean, 79, (164-165)
Lynge-Ahlberg, 182
Machines and architecture, 14, 16, 29
Mackler, 162
Malevitch, (36-37)
Mallet-Stevens, Robert, 60
Malraux, André, 21
Manessier, Alfred, 79
Mangiarotti, Angelo, 195, 200 -201
Manuel, 48
Mardall, Cyril S., 108, 109
Marklund, Bror, 100
Mass production, influence of, 7, 71
Materialism, 9, 11, 33

Matisse, Henri, 79, (148-149), 149 -155
Mechanization Takes Command, 73
Meill, Armin, 96 -97
Meistermann, Georg, 84, (84-85), 152, 169, 173
Mersier, (52-53)
Mettel, H., 162
Meyer, A., 29
Milani, Umberto, 138 -140
Middle Ages, 11, 59
Mies van der Rohe, Ludwig, 32, 33
Minoletti, Giulio, 188, 202 -203, 213 -217
"The Miraculous Fishing" (mosaic), 93
Mirko, 81, 85, 91, 155, 178 -179
Modern architecture ovolution of, 3, 5, 7, 19, 21 -22
fundamental elements of, 39
pioneers of, 27, 31
Modern art and the church, 69, 79, 149 -152, 155
Moller-Nielsen, Egon, 83, 107, 206 -209
Monaco, Vincenzo, 145, 181, 186
Mondrian, Piet, 31, 51
Montaut, Rene, 196 -197
Montuori, Eugenio, 94
Monumental fountain, Milan, 206
Moore, Henry, 61, 83, 85, 86 -89
Mosaics, 15, 25, 81, 83, 93, 103, 216 American War
Memorial, 8 -9, 180
in apartment houses, 182, 183, 186
in churches, 157, 164, (164-165), 167, 172
floors, 96 -97, 100, 131
in private houses, 198, 200, 202 -203
in schools, 104, 106 -107, 119
Moser, Werner Max, 95, 149, 204 -205
Movie theater, "Studio 4," 132 -133
Mumford, Lewis, 36, (100-101)
Münz, Walter, 196 -197
Mural painting, 22, 25, 43, 45, 49, 51 -53, 55
Murals, 23, 44 -45, 48, 72, 84, 126, 189, 214, 217 in
apartment houses, 181, 184 -185, 187
in bars, 56 -57, 125, 127
in churches, 150 -153, 173
in commercial buildings, 35, (100-101), 101, 102, 124
-131, 134 -135
in exhibitions, 47, 138 -141, 145 -147
in private houses, 18, 19, 52, 195, 199 -201
in public buildings, 34, 83, 85, 86, 96, 98 -100
in schools, 28, 40, 104, 108 -109, 114 -120
Museum of Modern Art, New York, 37
Nativi, Gualtiero, 127, 128 -129
Ndebele tribe, Transvaal, mural, 44 -45
Nelson, Paul, (52-53)

Neoplasticism, 31
"Neptune's Feast" (mural), 214
Nervi, Pier Luigi, 68, 70
Neumann, Balthasar, 27
Nicholson, Ben, 81, 83, 86, 147
Niehus, Walter, 116 -117
Nielsen and Spruit, 93
"Noah's Ark" (mural), 118
Notre Dame du Haut, Chapel of, Ronchamp, 151, 159 -161
Novarina, Maurice, 79, 151, 164, (164-165), 166 -168
Norway, the arts in, 83
Oeschger, A. and H., 125
Olofsson, Pierre, 83, 103, 182 -183
Olson, Eric H., 83, 108, 126
"The Oracle" (sculpture), 110 -112, 113
Our Lady of Consolation, Church of, Hyres, 66
Our Lady of Grace, Church of, Assy, 12 -13, 149 -151, 164 -165, (164-165)
Ozenfant, Amedee, 27, 43, 55
Palace, Doge's, Venice, 26
Parisi, Ico and Luisa, 200
Parthenon, 46
Pasmore, Victor, 34, 81, 146
Patronage, 11, 81
Penthouses, 28, 103
Pehrson, Karl Axel, 83, 108, 182, 183
Peressutti, Enrico, 171
Pernevi, Palle, 83, 122, 201
Perret, Auguste, 149
Perugini, Guiseppe, 179
Pevsner, Nikolaus, 31
Photomontage in theater, 132 -133
Picasso, Pablo, 38
Pillet, Edgar, 35, (100-101), 101
Pintonella, A., 93
Pirelli-Sapsa, 128 -129
"Plan libre," xi
Play fountain, Vienna, 212
Play sculptures, 208 -210
Plenary Hall, F.A.O. Headquarters, 91
Pole, decorated, 142
Polychromy, ix, xi, 25, 29, 79, see also Color
Ponti, Gio, 40 -41
Portico of the Maidens, 24
Poulson, Magnus, 99
Primary schools, see Schools and Colleges
Private houses, 28, 29, 30, 31, 60, 195 -201
Printery, Tours, 35, 101, (100-101)
Provelenghios, Aris, 79
Public buildings, 13, 14, 85 -100 community center,

Sweden, 100, 194
Conventions Building, Zurich, 204 -205
Exposition Hall, Turin, 68
F.A.O. Headquarters, Rome, 90, 91
Post Office, Ostersund, Sweden, 100
Provinciehuis, Arnheim, Holland, 15
railway station, Rome, 85, 94
Swiss Center, Milan, 85, 96 -97
Time/Life office building, London, 81, 85, 86 -89
Town Hall, Oslo, 83, 85, 98 -99
University Hospital, Zurich, 95
Youth Center, Huizen, Holland, 93
Pulitzer, Gustavo, 213, 217
"Purists," 27
Rachlis, Michael, 216
Radice, Mario, 140 -141, 200, 216
Railing, window, Hotel Malmen, 122
Railroad station, Rome, frieze in, 85, 94
"Reclining Figure" (sculpture), 61
Reinforced concrete, see Concrete
Regatta Restaurant, 81, 146 -147
Reliefs, 138 -139, 144
Religious architecture, 11, 63, 149 -177
"Remember the days of your youth" (stained glass) 92 –93
Renaissance, 5, 7, 27, 43, 59, 62
Richier, Germaine, 79, 165
Rickenbacher, Josef, 170
Rietveld, Gerrit T., 31
Ritchie, Andrew Carnduff, ( 180 -181)
Rodin sculptures, photographs of, 187
Rogers, Ernesto N., 171
Rodhe, Lennart, 83, 100, 108, 109
Rolfsen, Alf, 54, 155
Romanesque art, 25
Ronchamp, France, Chapel at, 151, 159 -161
Rosenauer, Michael, 86
Rosenberg, Eugene, 108 -109
Rosenberg Gallery, Leonce, Paris, 31
Rossander, Armand, 100
Rossi, Attilio, 138 -139
Roth, Alfred, 51
Rouault, Georges, 12 -13, 79, 149, 164
Rouviere, Paul, 149, 157
Rovers, A., 102
Rowntree, Kenneth, 108 -109
Rucki, Lambert, 66, 79, 157, 158
Runefelt, Allen, 124
"Sacred Heart" (mosaic), 167
Sacred Heart, Church of the, Audincourt, France, 151, 166 -168
"St. Dominic," Assy (glazed tile), 165

"St. Dominic," Vence (mural), 150, 152
Salvioni, Alberto, 96 -97
Sar, Helge Zimdal, 107
Scala dei Giganti, 26
Schadel, Hans, 152, 169, 173
Schilling, Albert, 172
Schlemmer, Oskar, 28
Schneider, P.F., ( 84 -85)
Schools and Colleges, 28 -29, 40 -41, 71, 104 -120, 210
    Bauhaus, Weimer, 28 -29
    elementary school, Vallingby, Sweden, 104 -107
    Hatfield Technical College, England, 110 -113
    high schools Blackberg, Sweden, 108
        Bromma, Sweden, 108 -109
    primary schools Koniz, Switzerland, 118
        Riehen, Switzerland, 119
        Saatien, Switzerland, 116 -117
        Vaxjo, Sweden, 105
    private school, Milan, Italy, 120
    Stevanage, Herts, England, 108 -109
    technical school, Amsterdam, 71
    University of Padua, 40 -41
    University of Paris, 114 -115
    Wasgenring School, Basel, Switzerland, 119
Schoop, Uli, 210
Schrőder, T., 31
Schutz, Josef, 95, 155, 170, 172
Scordia, 145
Screen, carved glass, 155, 176 -177
Sculpture, 60, 95, 124, 130, 135 -136, 179, 188 189, 201 -203
    architectural, 22, 25, 59, 61, 84, 89
    in churches, 66, 157 -158, 170
    in exhibitions, 138 -146, 148
    play, 208 -210
    in schools, 110 -113, 210
    see also Bas-reliefs, Reliefs and Mosaics
Sebillote, ( 52 -53)
Sert, José Luis, 35, 39
Seuphor, Michel, ( 164 -165)
Sforza, Anna Maria Cesarini, 188
Sgraffito, 5, 83, see also Graffito
Ships, modern art in, 81, 213 -217
Singier, 79, 163
Sironi, Mario, 213
Sive, 79
Ski-lift station, 9th Triennale of Milan, 58
Skinner, Baily and Lubetkin, 185
Slama, Carlo, 120
Social responsibility of the artist, 33, 35, 36
Soland, Noldi, 96

Somaini, Francesco, 200
Sorensen, Henrik, 99
"Space-color," 46 -47
"Space-form," 46 -47
Specialization in art, 19, 33
Speck, Paul, 204 -205
Spence, Sir Basil, 155, 176 -177
Spilimbergo, Adriano di, 139
Stabile, Regatta Restaurant, 146
Stained glass, 29, ( 84 -85), 95, 213 in churches, color
frontispiece, 12, 13, 64, 76, 77, 150, 154, 157, 161, 164, 169, 170, 172
renaissance of, 62 -63, 66 -67, 84
see also Concrete stained glass
"Stained glass slab," 67
Staircases, 26, 27
Stair landings, terrazzo, 183
Stair rail, sculptured, 188
Stally, 79
Standardization, 7
Steiger, R., 95, 204 -205
Steiner, A. H., 210
Stone screen, Time/Life building, 86 -87
Stores and modern art, 121, 128, 131
Storstein, Aage, 98
Subway bench, project for, 206 -207
Sutherland, Graham, 155, 176 -177
Sweden, the arts in, 83
Sweeney, James Johnson, 37 -39, ( 164 -165)
Swimming pool, Monz, Italy, 202 -203
Surrealists, mural by, 48
Swiss Center, Milan, 85, 96 -97
Swiss Pavilion, University of Paris, 114 -115
Switzerland, the arts in, 84
Tallet, L. Margaret, 196 -197
Tapestries, 155, ( 164 -165), 168, 176, 177, 213, 216
Taueber-Arp, Sophie, 23, 30
Temple of Horus, Edfu, 24
Tevarotto, Angelo, 213 -217
Tavernari, Vittorio, 140 -141
Technical schools see Schools and Colleges
Tennant, Trevor, 104, 110
Terrazzo stair landings, 183
Thayngen, Switzerland, church at, 155, 170
Theaters and modern art, 121, 132 -136
Tile composition ( Le Corbusier), 103
Tile, glazed ( Matisse), 165
Time/Life office building, 81, 85, 86 -89
Tomasini, Antonia, 188, 202 -203, 217
"The Tools of the Passion" (stained glass), 168

Topolski, Feliks, 181, 184 -185
Tot, Amerigo, 85, 94
Town-planning, see Urbanism
Trippel, C., 210
Tunnard, John, 81, 147
Uhlmann, Hans, 121, 134 -136, 148
U.I.A. (International Union of Architects), 72, 75
United States, the arts in, 16, 69, 71
University of Padua, 40 -41
University of Paris, 114 -115
Uppling, Erik, 100
Urbanism, xi, xii, 7, 72, 73, 75
Vaccaro, Guiseppe, 127
Vadi, T., 119
Vago, Pierre, 163
Valery, Paul, vi, 5, 7
Van der Velde, Henry, 31
Van Eesteren, C., 31
Van Embden, S.J., 102
Van Eyck, A., 75
Varhelyi, Georg, 121 -124
Vence, Chapel of the Rosary, ( 148 -149), 150 -155
Vers une Architecture, 27
"Vertical Forms" (wall sculpture), 110
"Virgin and Child" (mural), 150, 153
"The Virgin and the Dragon" (tapestry), ( 164 -165)
"Visual acoustic," ix, xi
"Visual environment," 35
Vitellozi, A., 93
Vivarelli, Carlo, 144
Volonte, 73
Wasgenring School, Basel, 119
Weimar Bauhaus, 28, 29
"The Waterfall" (mural), 146
Weidell, H., 95
Werner, Theodor, 84, 121, 134 -135, 194
Wood column, 90
Wood mold, 71
World War II, influence on the arts, 69, 149
Wright, Frank Lloyd, 31
Yorke, F. R. S., 108 -109
Youth Center, Huizen, Holland, 93
Zanuso, Marco, 78, 81, 128, 181, 186
Zavanella, Renzo, 58
Zehrfuss, B. H., 35, 79, ( 100 -101), 101
Zuffi, Pierre, 214 –215

Literatura k překladu:
P.Damaz, Art In European Architecture – Synthése des artes, New York 1956
http://www.questia.com/library/book/art-in-european-architecture-synthese-des-arts-by-paul-damaz.jsp (internetový publikační portál)
F. Haas, Architektura 20. století, Praha 1978
W. Henkmann,K.Lotter, Estetický slovník, Praha 1995
R.Huyghe, Encyklopedie Larousse: Umění nové doby, Praha 1974
Le Corbussiér, Kdysi a potom, Praha 2003
O architektúre, Bratislava 1966
O. Novotný, O architektuře, Praha 1959
B. Syrový, Architektura - svědectví dob, Praha, 1987
Encyklopedie architektury, Praha
http://www.archiweb.cz/ (specializovaný portál pro architekturu)

Slovníky:
Baleka, Anglicko-český slovník výtvarného umění, Voznice 2003
J. Franěk, Anglicko-český slovník bytové výstavby, Praha 1984
J. Fronek, Anglicko-český/ Česko-anglický slovník, Praha 1998
M. Hanák, Anglicko-český architektonický a stavební slovník, Plzeň 1998

http://www.slovnik.cz/
http://slovnik.seznam.cz/