FAKULTA ARCHITEKTURY ČVUT V PRAZE

VÝTVARNÉ UMĚNÍ A ARCHITEKTURA

CESTY K SOBĚ

TEZE

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.

V Praze, dne 10. 2. 2022

Veronika Vicherková

Obsah

VÝTVARNÉ UMĚNÍ V ARCHITEKTUŘE 4
ODLUKA ARCHITEKTURY A UMĚNÍ 5
LIKVIDACE UMĚNÍ A JEHO NÁVRAT 5
MONUMENTALITA 6
ZTRACENÝ SMYSL PRO MONUMENTALTU 7
ORGANIZACE 8
MEMORANDUM O POTŘEBÁCH ČESKOSLOVENSKÉHO VÝTVARNICTVÍ 10
ÚNOROVÝ OBRAT 10
SOCIALISTICKÝ RELISMUS 11
PO SORELE 14
PO BRUSELU 16
DOKUMENT DOBY 16
LEGISLATIVA 18
TVŮRČÍ OBROZENÍ 19
GENERAČNÍ VÝMĚNA 20
KONEC REFORMY 24
ČISTKY MEZI VÝTVARNÝMI DÍLY 26
VÝTVARNÁ RADA HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY 27
DOVĚTEK 30
ZDROJE, LITERATURA, PRAMENY 32
PRAMENY 38
TEMATICKÉ INTERNETOVÉ STRÁNKY 39
ABSTRACT 39
KLÍČOVÁ SLOVA – KEY WORDS 39
RESUMÉ 40
ŽIVOTOPIS 41
VÝBĚR PUBLIKACÍ 43

VÝTVARNÉ UMĚNÍ V ARCHITEKTUŘE

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

---

[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.

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. 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 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.

---

[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.

Vývoj architektonické teorie v našem prostředí přibližuje studie Vladimíra Czumala[6], který popisuje odklon architektů z okruhu Devětsilu a Karla Tegieho 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 v našem prostředí inicioval paradoxně Karel Teige - v korespondenční polemice s Le Corbusierem v závěru 20. let., u příležitosti Le Corbusierova bizarního návrhu paláce Mundanea. Le Corbusier podle Teigova názoru podlehl „bludu paláce" [7], vytýkal mu 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. letech aktualizovalo potřebu patosu a monumentálního výrazu, což se pregnantně projevilo třeba v soutěži na palác Centrosojuz v roce 1933, kde v konkurenci 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*[9] 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 v sérii článků v časopisu Werk dochází k názoru, že ačkoliv monumentální úkoly inklinují ke klasicismu, přesto není pro moderní společnost přijatelná eklektická monumentalita historismu. Proto je třeba hledat klasicismus vlastní aktuální době. Odlišný názor pak formuluje Sigfried Giedion, nejenom v okruhu kongresů CIAM. Podle Vladimíra Czumala[10] 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

---

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

[7] Karel Teigem, *Mundaneum*, 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…

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

[10] Viz pozn. 6, s. 89 a dále.

záštitu i pro další *funkce* v architektuře, než pouze pro původně vytyčenou všenaplňující účelnost.[11]

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[12] se v této souvislosti dozvídáme o dotazníku, který Giedion rozeslal jako přípravu IV. kongresu, který se týkal právě konstituované teorie syntézy umění, se kterou Teige ovšem „hluboce nesouhlasil“.[13]

Na Giedionův dotazník upozorňuje Marcela Hanáčková ve své diplomové práci, věnované české účasti na aktivitách CIAM po druhé světové válce.[14] Patrně byl dotazník následně otištěn ve sborníku konference v Bridgewater *A decade of new architecture*[15], a vpodstatě v něm zaznívají témata, která

[11] 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.“

[12] 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.

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

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

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

budou problematiku spojení výtvarného umění s architekturou i v našem prostředí doprovázet následujících padesát let.[16]

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 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, vybudovala Rudolfinum), po němž následovala po polovině 19. století celá řada dalších. Umělecké spolky odrážely proměnu statusu umělce, a jeho vydělení ze struktury uměleckého řemesla. Posláním spolků bylo hospodářské zajištění členů, zprostředkování výtvarných výstav i realizací, a v neposlední řadě kontrola umělecké kvality. Členové spolků byli většinou absolventy akademií, a spojoval je obdobný umělecký názor. 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 a po vzniku demokratického státu založili umělci i svůj odborový svaz, fungující 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 umělce v ohledech práva autorského, při výstavách, v obchodě či sporech, a to i na úrovni mezinárodní. Provozoval vlastní obchodní podnik

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

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

(od roku 1926, 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. 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]

Hospodářská krize znamenala pro umělecký provoz ohrožení, pokles mecenátu i dalších investic, a zesílila snahu o spojení všech umělců v jednotný celek. Během okupace význam odborů samozřejmě vzrostl, stejně jako počet členů. Příslušnost k takové organizaci alespoň částečně zaštiťovala umělce před totálním nasazením.[21] Později se tato skutečnost obratem znovu projevila při restrukturalizaci svazu v 50. letech.

S očekáváním 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 zastávali politické posty (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 peripetiích v následujícím roce[22]. 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.[23] Tento dokument nebyl premiérou, k témuž cíli směřovalo i dřívější Memorandum spolku Mánes[24], , anebo stať Jindřicha Chalupeckého, nazvaná příznačně *Veliká příležitost*..[25] Právě Chalupecký, který ve svých 36 letech

[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.

[21] Tomáš Hylmar, Od Bloku ke Svazu, *Umění LXIV*, 2016, č. 2, s. 179.

[22] Podrobně o tom pojednává citovaný článek Tomáše Hylmara. Tomáš Hylmar, Od Bloku ke Svazu, *Umění LXIV*, 2016, č. 2, s. 171-181.

[23] 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.

[24] *Volné směry XXXV*, 1938–1940, **č.** 1, s. 2.

[25] 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".

byl už známý jako redaktor, kritik a teoretik Skupiny 42, byl tentokrát v roli tajemníka Bloku patrně [26] 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), 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 konečně i ke sjednocení odborové organizace, čímž vznikl Svaz československých výtvarných umělců.[27] Svaz získal rychle značný vliv na celou výtvarnickou obec. Do jeho kompetence připadly všechny ekonomické záležitosti - 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.

MEMORANDUM O POTŘEBÁCH ČESKOSLOVENSKÉHO VÝTVARNICTVÍ

Zmíněný dokument *Memorandum* je pro nás zajímavý z více důvodů: svým obsahem, ale také dobou vzniku. Navrhoval opatření pro budoucí zajištění výtvarného provozu ve třech klíčových oblastech: 1) umělecké výchovy, 2) hospodářských opatření 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[28], a v září téhož roku se účastnil předseda Bloku Bohuslav Fuchs spolu s dalšími architekty[29] prvního poválečného kongresu CIAM VI v anglickém Bridgwater. Tématem tohoto kongresu v režii Sigfrieda Giediona byla „monumentalita“ a „syntéza umění“. 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 předúnorové kampaně snažila využít levicově smýšlející kulturní scénu ve svůj prospěch. Postupné prorůstání politického vlivu do kultury (a naopak politická angažovanost kultury), nastolené už předválečnou avantgardou, mělo být po únoru 1948 završeno prosazením 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

---

Je zajímavé, nakolik tento text prolíná s Chalupeckého úvahami z let 1968–1988, publikovanými ex post ve sbírce *Tíha doby.*

[26] Viz pozn. 22.

[27] 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.

[28] Tamtéž.

[29] Bridgewater navštívil také Emanuel Hruška, Jaromír Krejcar, Alfred Neumann, František Kalivoda, Ervin Katona a Oskar Singer.

chopit početné akční výbory, které se agilně ujaly transformace neboli vnitřní *očisty.* [30] Ve velké pluralitě spolkových organizací mezi výtvarníky i mezi architekty, kde bylo nyní prvořadým zájmem konečné sjednocení, se staly vhodnou cestou právě relativně jednotné odborové organizace. Svaz československých výtvarných umělců byl vyhlášen za jedinou hospodářskou a *ideovou* organizaci výtvarníků, přičemž ostatní sdružení (spolky) měla zaniknout.[31] 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.[32]
K rychlejšímu získávání výtvarníků do jednotného svazu měly přispět tzv. úkolové akce (dubna 1948), jejichž plnění se mohl chopit pouze výtvarník-člen 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 ke komunistickému převzetí moci, byla příslušníky předválečné avantgardy, panovala jistou dobu představa o „selektivní kontinuitě" ve směřování kulturního vývoje. Sen o specifické cestě 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.[33]

SOCIALISTICKÝ RELISMUS

Povinnost tvořit v nařízeném stylu uvedla většinu autorů do mimořádných rozpaků. Vyžadovaná doktrína byla natolik vágně formulována, že otevírala pole širokým debatám, spíše, než že by dávala podnět k tvůrčím činům.

Možnost seznámit se zblízka s metodami socialistického realismu se u nás naskytla hned několikrát – kromě bohaté (byť po únoru stále více omezované) kulturní publicistiky v časopisech a sbornících, i na několika „povinných" výstavách. Výstava sovětských národních umělců uspořádaná v průběhu května 1947 na Slovanském ostrově vzbudila spíše údiv, a s pozdviženým obočím ji komentovala většina domácích autorit[34], 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

[30] 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.
[31] 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.
[32] 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.

[33] Jiří Knapík*, V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956.* Praha 2006, s. 39 ad.
[34] viz kapitola o monumentalitě výše.

především do oblasti kulturního využití, ale hlavně všeobjímající úsilí o **vyšší umělecký výraz**.[35] Rovněž ministr školství, věd a umění Zdeněk Nejedlý se vyjádřil s obdivem a vyzvedl „význam sovětského umění v architektuře“.[36]

Při vytyčování *generální linie* dalšího směřování na IX. sjezdu[37] promluvil ministr (informací) Václav Kopecký rovněž i o architektuře[38], 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 Kroha do jediného architektonického časopisu,[39] 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.[40] 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 aspektech srozumitelnosti (možná implikující i jistou míru zjednodušení) tj. i potřeby společenského konsenzu nad obsahem - se 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

[35] Oldřich Starý, Architektura národů SSSR, *Architektura ČSR* VIII, 1949, **č.** 2, s. 68–71.
[36] -li, Výstava architektury národů SSSR. *Lidová* demokracie V, 21. 04. 1949, s. 2; výstava byla otevřena 20. 4. 1949.
[37] 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.
[38] *Protokol IX. řádného sjezdu Komunistické strany Československa: v Praze 25.-29. května 1949*. Praha 1949, s. 381.
[39] Jiří Kroha, Architektura socialistického budování, *Architektura ČSR VIII*, 1949, č. 5–6, s. 129–138.
[40] Tamtéž, volně přetlumočeno.

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 relativně krátce. Beznadějnost této doby nejvýstižněji ilustruje text, který otiskl časopis *Výtvarné umění* roku 1953.
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 školení architektů v oboru „architektonického výtvarnictví“, a kromě toho přináší 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…Mříž Nového kamenného mostu je zcela nezdařilá: srp a snopy jsou vyjádřeny ve zcela špatném stylu „moderny“, která na štěstí již dávno odumřela...“[41]
Jakkoliv byla podobným dekorativním prvkům přisuzována relativně velká váha, vrcholem výtvarníkovy tvorby pro architekturu byla samozřejmě figurální plastika[42]. 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. Podle Muchiny však ani v Sovětském svazu není praxe vždy bezchybná – „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 [Vjačeslav Andrejevič Andrejev (1890–1945)] udělal na hůlčičce, přesně tak jako kdysi děti nosily a oslavovaly betlémskou hvězdu“… „vhodnější řešení 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.“[44]

[41] V. I. Muchina, Monumentálně-dekorativní sochařské řešení v městském celku, *Výtvarné umění III,* 1953, č. 3, s. 274–301, s. 279.
[42] Zůstalo tomu tak po celé období státního socialismu figurální/figurativní dílo bylo podle tabulek vždy placeno výše než design nebo abstrakce.
[43] Ibid., s. 293.
[44] 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

Slavná kritika neekonomických zbytečností v architektuře Nikity S. Chruščova[45] na sjezdu stavbařů SSSR v prosinci roku 1954, znamenala ukončení nešťastného směřování výtvarné i architektonické tvorby. 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 postupná precizace systému organizace kulturního provozu, což mělo napomoci správnému vývoji domácí tvorby.
Na pozadí politických procesů[46] 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, byla započata revize přístupu ke kulturnímu dědictví, včetně rehabilitace meziválečné avantgardy.[47] Neklid na politické scéně se odrážel i ve svazových organizacích, kde v první polovině roku 1952 narůstala “kritika zdola“, proti elitářství svazového vedení, nejasnosti v rozdělování zakázek apod. Paralelně se změnami na nejvyšší úrovni vedení československé kultury nastartoval se i proces přestavby uvnitř tvůrčích svazů pro lepší kontrolovatelnost, politickou i ekonomickou (implementace stranických skupin[48], rozdělení svazu na Svaz malířů, sochařů, grafiků (MSGR), Svaz uměleckoprůmyslových výtvarníků a Svaz architektů, s výhledem na zřízení výběrových svazů a snížení počtu členů).
Po smrti Stalina i Gottwalda nastolený *Nový kurz*[49] přinesl nové podněty: mj. **autorský zákon**, následovaný zřízením **Fondu výtvarných umění**, jehož paralelu známe již z předúnorového období. ČFVU představoval nezbytnou složku nové struktury organizace výtvarníků – výběrového Svazu s prověřeným členstvem, kategorií kandidátů – nadějných a talentovaných tvůrců a 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, tj. i možnost ucházet se o výtvarné zakázky.

---

[45] 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]

[46] 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.

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

[48] 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.

[49] *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.

Dlouhé přípravy na realizaci rozdělení svazu (1956) v režii přípravných výborů, odrážely složitou politickou situaci[50]. Vyčlenění samostatného svazu architektů mělo zajistit užší spojení se všemi souvisejícími sektory plánovaného hospodářství, než mohla zajistit příslušnost ke Svazu výtvarných umělců. Výběrovost svazu architektů se měla napříště řídit odborností, nikoliv (pouze) výtvarnou kvalitou 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.
Chystané osamostatnění svazu architektů budilo mezi výtvarníky obavy. Potřebnou intenzivnější spolupráci mělo do budoucna umožnit **povolení vzniku ideových tvůrčích skupin**[51], dojednané r. 1955, které je dokladem/důsledkem dočasného politického uvolnění v letech 1954-1958. Proměnu politické atmosféry odráží i (dříve nemyslitelná) diskuse nad připravovanými stanovami Svazu, i její dílčí dopad na jejich výslednou podobu.[52]

V roce 1956 došlo k faktickému rozdělení Svazu, a současně i k povolení zakládání tvůrčích skupin. Přes jistou liberalizaci zůstaly svazy „převodovou pákou", přenášející do výtvarné práce vliv aktuální kulturní politiky, 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 odraz politického uvolnění tak můžeme chápat tolikrát citovanou účast Československa na světové výstavě Expo v Bruselu. Šťastnou synchronicitou událostí přišlo pozvání na EXPO právě v době dočasného uvolnění, započaté revize socialistického realismu i znovunastoleného důrazu na průmyslovou výrobu i stavebnictví, což dohromady akcelerovalo pohyb směrem k období, které jsme si zvykli nazývat zlatá šedesátá.

Revize socialistického realismu a Chruščovova kritika „ozdobnictví" ani rozdělení Svazu odklon od uplatňování výtvarných umění v architektuře nepřinesly. Namísto historizujícího a klasicizujícího pojetí se znovu aktualizoval modernistický program životního slohu, včetně civilistně laděné poezie všedního dne, a vzhledem k právě řešeným úkolům hledala se i svébytná monumentalita, která sice čerpala z klasických vzorů, ale nezapřela umírněně moderní tendence. Lekce historismu naskytla dobré školení v repertoáru historických forem a způsobů zacházení s dekorací, což se dalo do budoucna kreativně využít.
V souvislosti s rozdělením uměleckých svazů ještě zesílila debata o možnostech spojení výtvarného umění s architekturou, mj. i na stránkách svazového tisku. Například hned první číslo časopisu *Výtvarné umění* v roce 1956 mohlo být celé věnováno nástěnné malbě ve všech

[50] 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.
[51] Dopis Ústředního výboru SČSVU, *Výtvarná práce lll*, 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.
[52] 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. Stanovy byly předem formulovány v součinnosti s MK i politbyrem. Zmiňované úpravy 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 výhradně pro prověřené řádné členy.

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 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 klidněji. Přespřílišný rozlet a liberalizační snahy projevili čeští spisovatelé na svém dlouho plánovaném II. sjezdu na konci dubna 1956[53], což mělo za následek obranný manévr KSČ a zesílení jeho snahy, získat nad děním v zemi 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 z dubnového termínu posunul až na konec října, což však nemělo na jeho zdárný průběh významný dopad.
Ohlášené povolení 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.
XI. sjezd KSČ, pořádaný ještě v průběhu bruselské výstavy v červnu r. 1958, přinesl opět řadu pro budoucnost důležitých rozhodnutí.
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[54] 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**.

DOKUMENT DOBY

Rok 1960 znamenal pro Československo historický milník. „Socialismus byl dobudován"[55], a Československo se pustilo na cestu ke konzumní společnosti. XI. sjezd KSČ vyhlásil pro III. pětiletku všeobecnou mobilizaci výroby a další směřování kultury: *Usnesení ÚV KSČ o dalších úkolech kulturní fronty po Sjezdu socialistické kultury*[56] a dále *Usnesení ÚV KSČ o organizačních a ekonomických otázkách v oblasti výtvarného umění*.[57] „Užší sepětí umění se životem" a „zesílení jeho společenské účinnosti" mělo být dosaženo 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).

---

[53] II. sjezd Svazu čs. spisovatelů na Dobříši - především šlo o vystoupení Jaroslava Seiferta proti cenzuře, a dokonce za propuštění vězněných spisovatelů.
[54] 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.
[55] „socialismus v naší vlasti zvítězil" – proklamace z
[56] *Usnesení a dokumenty ÚV KSČ od XI. sjezdu do celostátní konference 1960*, Praha 1960.
[57] Jk.-hr., Dokument doby, *Výtvarné umění XI*, 1961, č. 2, s. 49-54.

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 vyplynula nutnost „vypracovat taková opatření, která budou dostatečnou zárukou účelnosti a vysoké umělecké úrovně i úměrnosti ceny…"[58] Ustavením **uměleckých komisí**, složených z výtvarníků i ze zástupců stranických i ostatních společenských organizací pracujících, měla být vytvořena záruka, že nákup i zadávání výtvarných děl státními orgány a společenskými organizacemi budou prováděny v souladu s kulturní politikou strany. Nová opatření měla poskytnout dostatečnou záruku účelnosti investic, potírat špatnou součinnost a organizaci práce, které dosud vedly k náhodnosti a živelnosti, ke stagnaci ideové tvorby a prosazování formalismu či individualismu. Kulturní fronta se měla znovu chopit umělecké a společenské odpovědnosti, bylo třeba upustit od zastaralých postupů v uplatňování výtvarného umění v architektuře, které nezřídka vedly k oslabování společenského a estetického účinku i hospodářským škodám. …. Státní projektové ústavy měly napříště 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. Zazněl i požadavek zřízení architektonického vývoje v rámci projektových ústavů, na kterém by se podíleli architekti s ostatními výtvarníky, s možností zkoušet nové metody na experimentálních stavbách[59] , s následným uplatněním prověřených postupů v široké praxi. Otevřela se rovněž možnost provádění výtvarných a architektonických úkolů, které nemohly být vzhledem k svému omezenému rozsahu zařazeny do plánu státních projektových ústavů, a sice prostřednictvím výtvarné služby Českého a slovenského fondu výtvarných umění a, vždy pod supervizí výtvarnických komisí."[60] Předestřené koncepční zásady nakonec skutečně našly i svou legislativní záštitu v první polovině šedesátých let.

Dalším neméně důležitým aspektem těchto zaváděných změn bylo zaměření na spojení výtvarné práce s **průmyslovou výrobou**. Tento zájem údajně měla vzbudit bruselská výstava, se svým osobitým „bruselským stylem", 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.

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

[59] 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)

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

LEGISLATIVA

Prosazená legislativní opatření měla na skutečnou praxi výtvarné tvorby samozřejmě velký dopad. Přestože Fond výtvarných umění byl (znovu)založen už roku 1954že v průběhu 50. zdaleka nefungoval podle představ, které jeho založení motivovaly. Fond dosud údajně pouze pasivně přijímal a mechanicky rozděloval zakázky, místo aby aktivně vyhledával možnost uplatnění svých „chráněnců“.[61] I proto v oboru výtvarného umění přežívaly pozůstatky staré společnosti, zbytky živelného působení zákona nabídky a poptávky, a to nejen na cenu, ale i na téma a zaměření výtvarného díla.[62] 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.[63]

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 upravovala, že výtvarná díla, určená k prodeji budou napříště posuzována v ohledech umělecké i „ideové“ kvality. Proto byly zřizovány jako součást ČFVU s místní příslušností **výtvarné komise**, sestávající 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. Důležité z hlediska kontroly bylo, že podle nové vyhlášky byl nákup výtvarných děl (vyjma starožitností) možný výhradně od fondů a rovněž jedině jejich prostřednictvím bylo 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)“ [64]

Jelikož se na začátku 60. let stále nedařilo bezchybně naplňovat tyto předpisy, přistoupilo se k další legislativní úpravě: „investice do umění“ vešly přímo do investičních nákladů staveb, aby nebylo třeba vykazovat speciální – a také vypustitelnou – položkou v rozpočtu.

Tak byl – teprve roku 1965 – schválen – i dnes velmi známý a populární zákon 355/1965 Sb.,[65] 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 základě závažnosti a společenského významu staveb a umístění. Pravidla pro komisionální výběr se nezměnila, k dalším úpravám dojde až v průběhu následujících let.

---

[61] Jk.-hr., Dokument doby, *Výtvarné umění XI*, 1961, č. 2, s. 49-54.
[62] Tamtéž.
[63] V*ěstník ministerstva školství a kultury* XIV, 20.05.1958, **č.** 14, s. 167.
[64] Tamtéž.
[65] Karel Neumann, *Kultura: sborník právních předpisů: 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.

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[66] otevírá cestu k dříve nemyslitelné pluralitě. Stimul připuštění neformálních pracovních styků a možnost vzájemné konfrontace a tříbení názorů dokázaly zažehnout netušenou životní sílu. Jedině tak mohlo dojít k postupnému 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 kořeny v meziválečné avantgardě, jejíž představitelé znovu udávají teoretický diskurz: Karel Honzík[67], v oboru designu a průmyslového výtvarnictví Jan Kotík, v otázkách interiérové výbavy Emanuela Kitrichová, ale také všechny spojující Jindřich Chalupecký.

Diversifikace výtvarného výrazu, postupně pronikala z ateliérů i do výstavních síní a teprve odsud i do architektury (naději na uplatnění má takřka výhradně nějakým způsobem již etablovaný a přijímaný výtvarný výraz). V letech 1957-1958 se podařilo uskutečnit hned několik přelomových výstav, např. zmíněnou přehlídku *Zakladatelé moderního českého umění*[68], diskutovanou výstavu expresivní abstrakce Jana Kotíka[69], anebo velkorysou výstavu *Umění mladých výtvarníků* [70], kde se představilo bezmála 500 výtvarníků (!) nastupující generace, [71] která sice nebyla 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

[66] 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.

[67] 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.

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

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

[70] *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.

[71] Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová, *Výstava jako médium*, Praha 2020, s. 260-267, zde 264.

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[72], a v důsledku i k vystoupení výtvarníků do městského plenairu a 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

Společenské oživení 60. let a emancipace tvůrčích skupin s rostoucí nevolí proti politickým zásahům do věcí výtvarníků vyvolalo na počátku 60. let proměnu v organizaci Svazu. Na II. Sjezdu v prosinci 1964[73] se podařilo nečekané „převzetí moci", když delegáti[74] Bloku výtvarnických skupin před volbou představitelů výborů předložili plénu alternativní kandidátní listinu, načež byli v **tajném** hlasování zvoleni do předních funkcí předem neschválení umělci, mnohdy mladší generace, vesměs zástupci tvůrčích skupin (z minulého vedení zůstalo pouze 17 osob z 60).[75] Vedení svazu mělo přímý vliv na programovou práci výtvarníků, a mj. přímo určovalo i převážnou část složení komisí, včetně „komise pro spolupráci s architekty" pod ČFVU, která byla konečným arbitrem většiny výtvarných realizací v architektuře. Např. svědectví Olbrama Zoubka hovoří o tom, jaký měla tato změn pro konkrétní tvorbu, a že teprve v tuto chvíli se mu podařilo získat výtvarné zakázky, zatímco dosud se živil převážně restaurováním. Podle jeho slov ale svobodné období ukončila okupace r. 1968, po níž následovaly restrikce za faktické zrušení „starého svazu". Pak se O. Z. znovu živil jen restaurováním… [76]

Situace výtvarného umění v architektuře se pozvolna proměňovala v souladu s proměnou oficiální kulturní politiky. Tajemník ÚV KSČ Vladimír Koucký (ve funkci od roku 1958) na XII. sjezdu KSČ v prosinci 1962 formuloval jako úkol budoucího vývoje v kultuře i společnosti sice potírání liberalizmu a odstředivých tendencí, ale stejně tak i **odmítání přezíravosti** k **novátorství** a nechuti k **novým odvážným myšlenkám v umělecké práci**. Vyzíval k aktivnímu podílu každého **jednotlivce** na utváření

[72] František Šmejkal, Konfrontace 1960, *Tvář* 1964, č. 2.
[73] 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.
[74] Delegáti byli na sjezd vysíláni z jednotlivých územních poboček svazu v poměrném počtu vzhledem k lidnatosti pobočky.
[75] 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.
[76] Viktor Portel, Rozhovor s Olbramem Zoubkem, 29. 10. 2015, *Paměť národa*, online: https://www.pametnaroda.cz/cs/zoubek-olbram-20151029-0, čerpáno září 2021

socialistické přítomnosti a budoucnosti.[77] 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 (viz 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.[78] I to mělo velký význam pro utváření neformálních vztahů, které stály v základu nejkvalitnějších příkladů výtvarně-architektonických realizací.

Možnost experimentu a „novátorství“[79] měla ve všech oblastech kultury dalekosáhlý dopad. V oblasti architektury a výtvarného umění například v 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.[80]

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,[81] a tentýž formát, už většinou 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*[82] 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.[83] 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

[77] Jiří Knapík a kol., *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967.* Praha 2011, sv. 2, s. 293–294.
[78] Srovnej Alois Micka, *Umění mezi sjezdy*, disertační práce, FF UK Praha, 2019.
[79] Chápané ovšem jako „projev doby“, nikoliv jako „zázračná proměna“ způsobená vyslovením magické formule na stranickém sjezdu.
[80] Např. Jiří Josefík, Nové metody výtvarného zpracování betonu, *Architektura ČSR* XXII, 1963, č. 3, s. 147–148.
[81] Marcel Fišer, *Výtvarná sympozia v šedesátých letech*, disertační práce. Praha Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, 2011.
[82] Věra Librová, Zpráva o sympoziu řešícím centrum využití volného času mládeže v Liberci*, Sociologický časopis III*, 1967, č. 1, s. 95–96.
[83] 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.

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[84]. Jejich společný návrh měl pak formu organických krápníkovitých tvarů, a 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[85] spolu s Rostislavem Šváchou[86] 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 navrhovaných staveb.

Podobně jako sympozia měly povahu experimentální i architektonické soutěže ideového zaměření. I nad tímto úkolem se nejčastěji scházeli architekti s výtvarnými umělci, jejich společné práce odrážejí nejaktuálnější architektonické myšlenky (viz např. ohlas vídeňské avantgardy, Archigramu), i potřebu plastičtějšího výrazu v konfrontaci s převládající praxí a možnostmi stavebnictví. Tendence k sochařskému pojetí se 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“[87], 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*[88] 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.[89]

Experimentální atmosféra 60. let napomáhala poměrně rychlému prosazení i těch nejnovějších výtvarných postupů v rámci architektonického celku, což bylo o to snazší

[84] 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.
[85] *Nad výstavou Praha ve výstavbě, Architektura ČSR XXIV,* 1965, 10, s. 700.
[86] Rostislav Švácha, Ludmila Hájková, Kde budeme žít zítra? *Akce slovo pohyb prostor: experimenty v umění šedesátých let.* Praha 1999, s. 122-.
[87] Giedion sám takovýto termín neužívá, alespoň ne v citovaném textu. Sigfried Giedion, The need for the new monumentality, in Paul Zucker, *New architecture and city Planning*, New York 1944, Sigfried Giedion, *Architecture, You and Me*, Cambridge 1958.
[88] Bohumír Mráz, Výtvarné realizace v naší architektuře, *Výtvarné umění* XIX, 1969, č. 9–10, 422–454,
[89] 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.

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[90], 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[91], např. Jiřího Nováka, nebo Radka Kratiny. Skupina sdružující výtvarníky a architekty[92] vznikla těsně v závěru života Zdeňka Pešánka, který se stal pro autory ikonickou inspirací.[93]

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“[94].
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)[95]. 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.[96] 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 (1964) – 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“.[97]
Namísto kreativity však narůstala těžkopádnost a byrokratická zátěži systému.

[90] Obě tvůrčí linie založili v druhé půli 60. let své pracovní skupiny, které ale v podmínkách normalizace rychle zanikly.
[91] Andrea Sloupová, *Syntéza po syntéze: české kinetické umění 60. let a pozdější tvůrčí postupy jeho protagoniostů*. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2009.
[92] Členem např. Michael Sborwitz.
[93] Dlužno podotknout, že s nástupem normalizace se skupina brzy rozpadla a příležitost k další prezentaci byla velmi ztížena.
[94] Marta Uhrinová, Mějte odvahu – vzkaz jugoslávských architektů, *Československý architekt X,* 25. 10. 1965, č. 20-21,s. 1.
[95] Josef Pechar, *Československá architektura: 1945-1977*, Praha, 1979, s. 49.
[96] Tamtéž, s. 51.
[97] Tamtéž, s. 55.

Jaroslav Pokorný, někdejší příslušník meziválečné avantgardy, nadšený poúnorový organizátor, vzpomínal v roce 1969 u příležitosti výstavy KPÚ Praha nazvané příznačně *Obrana architektů 48—68*: „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 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… 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.“ [98]
Za této situace v československé architektuře se tedy architekti chopili hned první příležitosti, a tak vzniklo již v červnu 1966 Sdružení projektových ateliérů.[99] Karel Prager, jako jedna z vůdčích osobností s velkým managerským nadáním, založil vedle vlastního ateliéru rovněž tvůrčí skupinu Huť[100] - uskupení výtvarníků, architektu a teoretiků, usilujících 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.[101]

KONEC REFORMY

V roce 1968 panoval v tvůrčích svazech velký optimismus. V souvislosti s vyhlášeným akčním programem[102], 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[103], 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.[104]

---

[98] Jaroslav Pokorný, Obrana architektů 48-68, *Architektura ČSR* XXVIII, 1969, s. 106-108.
[99] 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.
[100] Karel Prager, Tvůrčí skupina Huť, *Československý architekt* XV, 25. 3. 1969, č. 6, s 6.
[101] 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.
[102] Jiří Vančura, *Naděje a zklamání: pražské jaro 1968*. Praha 1990, s. 42 a dále.

[103] Jen namátkou stačí připomenout konání kongresu UIA v roce 1967 v Praze, nebo první ročník Pražského quadrienale, abychom zůstali v oboru architektury.
[104] Jan Mervart, *Kultura v karanténě: Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*. Praha 2015.

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 zrodu. Adolf Hoffmeister[105], 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[106]. 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".[107]
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 (reformního) 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

---

[104] 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.
[105] 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.
[106] Jan Mervart, *Kultura v karanténě: Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*. Praha 2015, s. 62, na rozdíl od Slovenska.
[107] [107] 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.

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. Námětově šlo o tři výjevy na téma dobývání vesmíru - v chronologické řadě - od historických představ (Cyrano z Bergeracu a baron Prášil) až po UFONY. [108] 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 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."[109] 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". [110] 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 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 rozsáhlý reliéf-opěrnou stěnu pod budoucím kongresovým

[108] Rozhovor s Adamem Hoffmeistrem, září 2021; Karel Srp et al., *Adolf Hoffmeister (1902-1973)*. Praha 2004, s. 359.
[109] *Výtvarná práce XVII*, 1969, 3-4, s. 10.
[110] Jindřich Chalupecký, *Výtvarná práce XVII*, 1969, 3-4, s. 11.

centrem od Stanislava Kolíbala. Umělecká díla schválená v roce 1966,[111] byla počátku 70. let 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.

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.[112] Když nebylo vhodné umístění nalezeno, byly obě sochy pro atria bez honoráře vráceny autorům.[113] Sousoší tří postav Olbrama Zoubka ale nakonec v 80. letech své umístění našlo - při návštěvě sochařova ateliéru si jej všimnul architekt Ivan Ruller a požádal autora, aby mu dílo „věnoval“ pro právě realizovanou smuteční síň v Židenicích.[114] Je patrné, 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.[115] Již v následujícím roce se ale začalo řešit jeho přesunutí, a po peripetiích sousoší skončilo v Zoologické zahradě.[116]

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…[117]

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.[118] 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

[111] Archiv HMP, Odbor kultury NVP, i. č. 1566, k. 127, zápisy ze dne 10. 3. 1966, 16. 12. 1966.
[112] AP-548-NVP-Výtvarná rada, karton 1, i. č. 1
[113] Marie Kordovská, *Sochy Miloslava Chlupáče v architektuře,* diplomová práce, VŠUP 2021.
[114] Jana Pokorná, Rozhovor s architektem Ivanem Rullerem, Brno, 2016. nepubl.
[115] Výtvarné návrhy pro Leninovu třídu. *Architektura ČSR* XXVIII, 1969, **2**, s. 109.
[116] Marie Kordovská, *Sochy Miloslava Chlupáče v architektuře,* diplomová práce, VŠUP 2021, s. 25.
[117] AP-548-NVP-Výtvarná rada, karton 1, i. č. 87.
[118] 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-

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.[119] 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, spravující agendu umění v architektuře až do roku 1989.

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.**[120] 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. [121] 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. 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 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.[122]

Za dobu působení výtvarné rady došlo k několika legislativním úpravám, které nadále ovlivnily další vývoj zapojení umění v architektuře. První byla **vyhláška o dokumentaci**

[119] Knapík-Franc, 2011, 956.
[120] Otakara Řebounová, Petra Vokáčová, Archivní pomůcka č. 548 - Výtvarná rada Národního výboru Praha (NAD č.: 2887), 1972 – 1991, Praha 2013
[121] Tamtéž, s. VI
[122] Tamtéž, s. VII

staveb č. 163/1973 Sb. [123], která nově fixovala praxi vymezené částky ve stavebním rozpočtu, **tzv. Hlavu V**. [124]

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.[125]

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**. Vedle proklamované koncepční přípravy jistě bylo cílem 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.*[126] 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 nedostatky těžkopádného systému 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

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

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.“[127]

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**[128], pro dnešní dobu možná podstatnějších, než tehdejší oficiální akce. Obojí je ovšem komplementem, vzájemně se podmiňujícím.

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. Výtvarná díla mizí. Ať už jsou důvody jakékoliv (rekonstrukce objektu, změna uživatele, neúdržba, vandalismus…) výsledek je stejný a příkladů analogického průběhu bychom mohli citovat desítky.

Tváří v tvář „podivnému dědictví“ a vzrůstajícím ztrátám vznikla postupem času[129] 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[130] i místních obyvatel. Přesto se plastika už na své místo po rekonstrukci prostranství vrátit neměla.[131]

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

[127] *Architektura ČSR* XLVI, 1987, č. 6 s. 546.
[128] Tomáš Bitrich a Josef Alan, *Alternativní kultura: příběh české společnosti 1945-1989*, Praha 2001; Marcela Pánková, *Zakázané umění* I a II, V*ýtvarné umění,* Praha, 1995 a 1996.
[129] Přibližně od roku 2005.
[130] Plastika Jiřího Nováka na sídlišti Novodvorská v Praze, *Československý architekt* XVIII, 1972, č. 24, s. 2;
[131] Publikovaný projekt rekonstrukce parteru KC Novodvorská, *praha4.cz*, vyhledáno 12. 6. 2020.

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.[132]

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.[133] Z toho se ale do dnešních dnů dochoval jen zlomek. *Návrat z kosmu* zmizel z očí návštěvníků patrně[134] v roce 1998. Tehdy došlo v souvislosti s privatizací objektu i k jeho částečnému přepláštění 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 veřejných prostorech.[135] Zanikly třeba futuristické montované podhledy s integrovanými osvětlovacími moduly. (nahrazeny nejběžnějšími typovými stropními kazetami z minerální vlny), stejně jako mramorové obložení pilířů a stěn, kamenné podlahy, původní volný i vestavěný nábytek…

„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*, obdoby pražských Vetřelců a volavek.

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.[136]

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

---

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

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

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

[135] 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*.

[136] 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.

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.[137] A o tom, jaký posun jsme v rámci diskuze zaznamenali, svědčí i aktuálně schválený a čerstvě zaváděný pražský program *Umění pro město*[138] a projednávané *Procento na umění,* které v únoru 2020 prošlo poslaneckou sněmovnou.

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 Meyer, 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.

[137] 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.

[138] *Umenipromesto.eu*

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 o 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.

ŽIVOTOPIS

Osobní údaje

Veronika Vicherková

narozena 19. 3. 1981 ve Vlašimi

Kontakt

vervicher@gmail.com
+ 420 607 972 441
Bachova 1590, Praha 4
14900

Pracovní zkušenosti (výběr)i

2016 – dokumentátorka – **Oddělení dokumentačních fondů a knihovny NPÚ ú. o. p. v Praze**

2015 – památkářka - **Oddělení evidence, dokumentace a informací NPÚ ú. o. p. v Praze**

2013 – 2019 - externí spolupráce s **NPÚ ú. o. p. v Praze, Referát evidence a dokumentace nemovitých památek**

od 2013 - spolupráce s **aukční galerií Sýpka**

2006 – 2014 - odborná asistentka a vedení provozu galerie starožitností a umění

2004 – 2010 - spolupráce s nadací **Člověk v tísni**

2004 – stáž v **Muzeu Kampa** – lektorské centrum

2004 – 2006 -lektorka kurzů výtvarné tvorby

2003 – dosud - spolupráce s **Mozaiky.cz** s.r.o. návrhy a realizace v architektuře, restaurování, záchranné intervence

---

Další praxe

2022 – spolupráce na smluvním stavebně-historickém průzkumu Společenského domu v Neratovicích

2020 – spolupráce na smluvním stavebně-historickém průzkumu Nové scény a restaurační budovy Národního divadla (doc. Vorlík, 15113 FA ČVUT)

2017 – spolupráce s ČKAIT na projektu „Stavby století“

2016 – spolupráce na smluvním stavebně-historickém průzkumu horského hotelu a vysílače Ještěd (doc. Vorlík, 15113 FA ČVUT)

2015 – spolupráce s ČKAIT na projektu „150 let SIA“

Vzdělání

2014 – Phd. program - **Ústav pro teorii a dějiny architektury FA ČVUT**

2011 – 2012 **-** stáž na **Kunstgeschichtliches Institut Freier Universität v Berlíně**

2009 – 2014 – magisterský program dějiny umění a architektury

Ústavu pro dějiny umění FF UK

2008 – Fakulta humanitních studií v Praze – humanitní studia (bc.)

1999 – maturitní zkouška na Gymnáziu Jana Nerudy v Praze

Rekvalifikace

2009 – 2010 –kurz **Památkové péče NPÚ**

2008 – 2009 – **Rudolfinská akademie**, studijní program pro starožitníky a znalce

---

Jazyková vybavenost

angličtina - slovem i písmem na pokročilé úrovni

němčina - slovem i písmem na pokročilé úrovni

Další aktivity a projekty

- spolupráce s **DOCOMOMO INTERNATIONAL** (International Working Party for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement), členství v DOCOMOMO.cz

- spolupráce s CNK **ICOMOS** – Pracovní skupina pro moderní architekturu

- spolupráce s **Kruh z. s.** - D A – Mezinárodní den architektury

- spolupráce s **Archiweb.cz**

- spolupráce se spolkem **a489**

- členka Domácí rady **Klubu za Starou Prahu**

- členka poradní komise pro poválečnou architekturu **GŘ NPÚ**

- pedagogická činnost v rámci výuky dějin architektury na FA ČVUT

- spolupráce s **Alšovou jihočeskou galerií**

- spolupráce **Studio Axis – vzdělávání ve stavebnictví**

- spolupráce **Archaia Praha o. p. s.**

- projekt ***Kulturáky*** – s **a489** publikace vyjde v letošním roce (2022)

- projekt ***Hmotnost*** – pasportizace, propagace a péče o umělecká díla v kampusu ČVUT (od 2018)

- koncepce výstavy keramičky Heleny Samohelové, Městské divadlo v Kolíně (2021)

- spolupráce na přípravě výstavy arch. Petra Kováře, Templ, Mladá Boleslav (2020)

- *COSA TV* – Barbora Šimonová, Markéta Mráčková, Jan Maštera: dokument ze série Architektura 80. let; Rozhovor VV s Danielovou Fenclovou, Petrem Kovářem, Kurtem Gebauerem a Ivanem Kafkou (2021)

- *Nejdelší galerie* – projekt Davida Šťávy, mapující výtvarnou výzdobu dálnice D1 (2018-2019)

- *Pravoslav Rada 100* – spolupráce na přípravě jubilejní publikace a výstavy keramika P. Rady (2022-2023)

Městské muzeum v Lanškrouně – spolupráce na přípravě výstavy keramika Lubomíra Šillara

VÝBĚR PUBLIKACÍ

VICHERKOVÁ, V. and L. MLYNČEKOVÁ. Hmotnost - čeho si vážíme. In: MLYNČEKOVÁ, L., ed. Hlava 5 / Catch

5. Trenčín: Hlava 5 / Catch 5, 2021.

VICHERKOVÁ, V. Novostavby v historickém prostředí. [Unpublished Lecture] Axis. 2021-06-11.

VICHERKOVÁ, V. Výtvarné umění v architektuře poválečné éry. [Unpublished Lecture] Axis. 2021-02-05.

VICHERKOVÁ, V. Neúspěšná cesta hotelu Intercontinental za památkovou ochranou. Klub za starou Prahu.

2021, 51(1), 27-30. ISSN 1213-4228.

VICHERKOVÁ, V. and P. SMĚTÁK. Poválečná jako nová. In: VORLÍK, P. and T. POLÁČKOVÁ, eds. Architektura

na červeném seznamu / Normální je nebourat. Praha: CTU. Czech Technical University Publishing House,

2020. p. 254-258. ISBN 978-80-01-06759-8.

VICHERKOVÁ, V. Mizející a objevované umění. In: VORLÍK, P. and T. POLÁČKOVÁ, eds. Architektura na

červeném seznamu / Normální je nebourat. Praha: CTU. Czech Technical University Publishing House, 2020.

p. 70-72. ISBN 978-80-01-06759-8.

BRŮHOVÁ, K. and V. VICHERKOVÁ. Nejen odborníci protestují. In: VORLÍK, P. and T. POLÁČKOVÁ, eds.

Architektura na červeném seznamu / Normální je nebourat. Praha: CTU. Czech Technical University

Publishing House, 2020. p. 150-153. ISBN 978-80-01-06759-8.

VORLÍK, P., et al. rozhovory / architektura osmdesátých let. Praha: CTU FA. Department of Theory and

History of Architecture, 2020. ISBN 978-80-01-06778-9.

VORLÍK, P., et al. nepostavená / architektura osmdesátých let. Praha: CTU FA. Department of Theory and

History of Architecture, 2020. ISBN 978-80-01-06734-5.

VORLÍK, P., et al. Stavebně-historický průzkum Nové scény a restaurační budovy Národního divadla.

[Research Report] 2020.

Poválečná architektura 45–89 – kriticky ohrožený druh. [Exhibition Hosting] 2019.

VORLÍK, P., et al. (A)typ / architektura osmdesátých let. Praha: České vysoké učení technické v Praze,

Fakulta architektury, 2019. ISBN 978-80-01-06641-6.

VICHERKOVÁ, V. Respect! Keep or Squeez?. [Unpublished Lecture] CCEA MOBA. 2019-09-13.

MACH, M. and V. VICHERKOVÁ. Hmotnost! umění v kampusu ČVUT. [Unpublished Lecture] FSv CVUT. 2019-

04-17.

VICHERKOVÁ, V. Máj. Klub za starou Prahu. 2019, 2019(3), ISSN 1213-4228.

VICHERKOVÁ, V. Slunce místo uhlí. Zprávy památkové péče. 2019, 2019(02), 50-55. ISSN 1210-5538.

MACH, M., et al. Webová stránka hmotnost.cvut.cz s odborným obsahem - Zmapování výtvarných děl

budovy FSv ČVUT v Praze a kampusu ČVUT. [Electronic Document with Remote Access (www)] Praha: CTU

FCE. AECEF, 2018.

Kulturáky / mezi minulostí, současností a budoucností / Česká Lípa, Milovice, Neratovice. [Workshop

Hosting] 2018.

VICHERKOVÁ, V. The youngest monuments. Post-war architecture and heritage protection in the Czech

Republic. In: Transsylvania nostra. Cluj-Napoca: Transsylvania Nostra Foundation, 2018.

HOFFMANNOVÁ, A. and V. VICHERKOVÁ. Kulturáky. [Unpublished Lecture] Krajská galerie výtvarného umění

ve Zlíně. 2018-10-04.

VICHERKOVÁ, V. and P. KRÁSNÁ. "Brutální Praha": Strahov-Pankrác-Žižkov-Letná. [Unpublished Lecture]

2018-05-15.

VICHERKOVÁ, V., B. FRAGNER, and Š. JANOUŠKOVÁ, eds. ČESKÉ A SLOVENSKÉ STAVBY STOLETÍ. Praha 2:

Informační centrum ČKAIT s.r.o., 2018. Available from: http://www.stavbystoleti.cz/

VICHERKOVÁ, V. Nejmladší památky - Nejde jen o Transgas. Dějiny a současnost. 2018, 40(2), 26-27.

ISSN 0418-5129.

Umění v kontextu veřejného prostoru. [Conference Hosting] 2017.

Czech DOCOMOMO Virtual Exhibition – MOMOVE. [Exhibition Hosting] 2017.

VORLÍK, P., et al. Česká poválečná architektura „pod ochranou a bez“. Zprávy památkové péče. 2017, 77

(4), 456-462. ISSN 1210-5538.

Barevnost/doba. [Conference Hosting] 2017.

VICHERKOVÁ, V. Post-war monument or a building plot?. In: Doconf 2017 - Facing the post-war heritage in

eastern and central Europe. Doconf 2017 - Facing Post-War Urban Heritage in Central and Eastern Europe,

Budapest, 2017-10-06/2017-10-07. Budapest: Budapest University of Technology and Economics, 2017.

Available from: http://epiteszforum.hu/osszenezve-6

VICHERKOVÁ, V. Building or a building plot?. [Unpublished Lecture] Department of Urban Planning and

Design, Faculty of Architecture, Budapest University of Technology and Economics (BME). 2017-10-06.

VICHERKOVÁ, V. Patent na krásu.. [Unpublished Lecture] Ústav prostorového plánování FA ČVUT. 2017-11-

09.

KRÁSNÁ, P., et al. Brutální Praha. [Other Map (not meeting RIV conditions)] 2017.

VICHERKOVÁ, V., A. ŠTĚPÁNKOVÁ, and P. KRÁSNÁ. Brutální neznamená špatný, upozorňuje architektonický

průvodce Prahou. ČT 24. 2017

VICHERKOVÁ, V. The historical Core of Prague - UNESCO protected area and the new Development.

[Unpublished Lecture] Archip. 2017-05-30.

Proč se nám nedaří památkově chránit poválečnou architekturu?. [Workshop Hosting] 2017.

VICHERKOVÁ, V. Transgas, významná památka poválečné architektury. Zprávy památkové péče. 2017, 77

(4), 3-8. ISSN 1210-5538.

VICHERKOVÁ, V. and M. KRACÍK-ŠTORKÁNOVÁ. z dějin českého mozaikářství. Zprávy památkové péče.

2017, 77(3), 13-23. ISSN 1210-5538.

VICHERKOVÁ, V. and M. KRACÍK-ŠTORKÁNOVÁ. Mozaika jako umělecký druh. Zprávy památkové péče. 2017,

77(3), 3-12. ISSN 1210-5538.

BAUEROVÁ, P., M. KRACÍK ŠTORKÁNOVÁ, and V. VICHERKOVÁ. Kamenná mozaika - muzívní technika s

nejdelší tradicí. Zprávy památkové péče. 2017, 77(3), 219-229. ISSN 1210-5538.

BRŮHOVÁ, K., P. VORLÍK, and V. VICHERKOVÁ. Poválečná 45–89: Stavby, projekty, architekti. [Architectual

Exhibition - Group, Invited] 2017-10-02 - 2017-10-30 Ústav teorie a dějin architektury FA ČVUT, Praha.

VICHERKOVÁ, V. Odborná škola učňovská primátora Baxy - Vysoká škola ekonomická. In: Slavné stavby.

Praha: Foibos, 2017.

VICHERKOVÁ, V. Jak si stojíme? Žeň poválečné architektury. Klub za starou Prahu. 2017, 2016(3), 4-8.

ISSN 1213-4228.

VICHERKOVÁ, V. Architektura pro pěší. In: VICHERKOVÁ, V., ed. Poválečná architektura: nové hodnoty?.

Praha, 2016-10-05. Praha: CTU FA. Department of Theory and History of Architecture, 2017. ISBN 978-80-01-06076-6.

VICHERKOVÁ, V., ed. Poválečná architektura: nové hodnoty?. Praha, 2016-10-05. Praha: CTU FA.

Department of Theory and History of Architecture, 2017. ISBN 978-80-01-06076-6. Available from:

https://www.fa.cvut.cz/Cz/Ustavy/15113

VORLÍK, P., et al. Rozšířený stavebně-historický průzkum Horského hotelu a televizního vysílače Ještěd.

[Research Report] Praha: České radiokomunikace, 2016.

VORLÍK, P., et al. DOCOMOMO Virtual Exhibition - Czech modern architecture. [Architectual Exhibition -

Group, Invited] 2016-11-30 - 2016-12-31 Docomomo International, Lisabon.

VICHERKOVÁ, V. Cestování na úrovni. [Unpublished Lecture] FA ČVUT. 2016-04-25.

VICHERKOVÁ, V. Městský veřejný prostor. Stavba. 2016,(4), 10. ISSN 1210-9568.

VICHERKOVÁ, V. Pouť za poznáním. Stavba. 2016,(2), 31-32. ISSN 1210-9568.

Poválečná architektura: nové hodnoty?. [Conference Hosting] 2016.

KRACÍK-ŠTORKÁNOVÁ, m, et al., eds. Opus Musivum - mozaika ve výtvarném umění. Art & Craft MOZAIKA

o.s., 2015. vol. 1. ISBN 9788026090410.

KRACÍK-ŠTORKÁNOVÁ, Magdaléna, et al. OPUS MUSIVUM - mozaika ve výtvarném umění. [Art Exhibition -

Individual] 2015-11-20 - 2016-05-01 Středočeské muzeum v Roztokách u Prahy, Roztoky u Prahy.

VICHERKOVÁ, V. Omnipol - nad budoucností významné památky druhé poloviny dvacátého století visí

otazník. Klub za starou Prahu. 2015, 45(2), 18-21. ISSN 1213-4228.

VICHERKOVÁ, V. Případ ÚTB. In: Proměny hodnoty architektonického díla v čase. Praha: České vysoké učení

technické v Praze, Fakulta architektury, 2015. p. 19-31. ISBN 978-80-01-05891-6.

Proměny hodnoty architektonického díla v čase. Praha: České vysoké učení technické v Praze, Fakulta

architektury, 2015. ISBN 978-80-01-05891-6. Available from:

http://fa.cvut.cz/Cz/VyzkumARozvoj/Publikace/PromenyArchitektonickehoDilaVCase

Proměny hodnoty architektonického díla v čase. [Conference Hosting] 2015.

VICHERKOVÁ, V. Normalizaci navzdory - sedmdesátky v centru.. [Unpublished Lecture] kruh - den

architektury. 2015-10-03.

VICHERKOVÁ, V. Brána Vinohrad. Budovy Centrálního dispečinku tranzitního plynovodu. Klub za starou

Prahu. 2015, 45(2), 10-15. ISSN 1213-4228.

VICHERKOVÁ, V. In memoriam Domu československých dětí i jeho autora. Klub za starou Prahu. 2014,

44(15)(3), 21-24. ISSN 1213-4228.

Generated from https://v3s.cvut.cz; 2022-02-10 13:28; user: Mgr. Veronika Vicherková (vichever)