

ČESKÉ VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V PRAZE
FAKULTA ARCHITEKTURY
ÚSTAV URBANISMU

VZTAH UMĚNÍ A URBÁNNÍHO PROSTŘEDÍ

Sochy ve veřejném prostoru Prahy po roce 1989

DISERTAČNÍ PRÁCE

Disertant: MgA. Petra Vlachynská

Školitel: doc. Ing. arch. Irena Fialová

Doktorský studijní program: Architektura a urbanismus

Studijní obor: Urbanismus a územní plánování

Praha 2021

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem předloženou doktorskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedených pramenů.

.....

VZTAH UMĚNÍ A URBÁNNÍHO PROSTŘEDÍ

Sochy ve veřejném prostoru Prahy po roce 1989

Anotace

Tématem této disertační práce jsou trvale instalovaná umělecká díla ve veřejném prostoru. Práce je postavena na předpokladu, že sochy, objekty a instalace jsou prostorovými prvky začleněnými do urbánního prostředí. Představují akupunkturní detail, který může významně dotvářet obraz města, přispívat k jeho čitelnosti a identitě. Pokud chceme porozumět dílu ve veřejném prostoru, je nezbytné do svých úvah zahrnout jeho kontext, uvažovat o něm jako o celku díla a místa a zkoumat jej na základě jak uměleckých, tak urbanistických kategorií.

Práce se soustředí na trvalá umělecká díla, jejichž vznik byl iniciován a která byla instalována do veřejného prostoru Prahy oficiální cestou mezi lety 1989–2019. Hlavním znakem těchto tří dekad je absence strategické podpory a kulturní politiky na úrovni města ve vztahu k umění ve veřejném prostoru. Proces vzniku každého díla je jedinečný a závislý výhradně na kompetencích a odbornosti zapojených aktérů. Kvalita procesu a motivace aktérů ovlivňují konečnou podobu díla a jeho umístění.

Cílem této práce je vytvořit ucelený obraz trvalého umění ve veřejném prostoru, které vzniklo v Praze ve sledovaném období. Na základě shromážděných dat popisují základní tendence v produkci a distribuci na území Prahy a hledám vztahy mezi formou a významem uměleckých děl a charakterem lokalit, jejichž prostředí dotváří.

Klíčová slova

Umění ve veřejném prostoru, socha, Praha, veřejný prostor, urbánní prostředí, lokalita
místně specifické umění

THE RELATIONSHIP BETWEEN ART AND URBAN ENVIRONMENT

Sculptures in the Public Space of Prague after 1989

Annotation

The topic of this dissertation is permanent art in public space. The work is based on the assumption that sculptures, objects and installations are spatial elements integrated into the urban environment. They represent an acupunctural detail that can significantly complete the image of the city, contribute to its legibility and identity. For the analysis and evaluation of art in public space, it is necessary to reflect its context and examine it on the basis of both artistic and urban categories.

The work focuses on permanent works of art initiated and installed in the public space of Prague officially between the years 1989 and 2019. The main feature of these three decades is the absence of strategic support and cultural policy of the capital in relation to art in public space. The process of creation of each art work depends exclusively on the competencies and expertise of the actors involved.

The aim of this work is to create a comprehensive scene of permanent art in public space, which originated in Prague in the period under study. Based on the collected data, it describes the basic tendencies in production and distribution in the territory of Prague and looks for relationships between the form and meaning of art works and the character of the localities whose environment they complete.

Key words

Art in public space, sculpture, Prague, public space, urban environment, locality, site specific art.

OBSAH

1 ÚVOD	3
1.1 MOTIVACE K VÝZKUMU	3
1.2 SOUČASNÝ STAV PROBLEMATIKY	4
1.3 TÉMA PRÁCE	5
1.4 CÍLE VÝZKUMU	5
1.5 ZÁKLADNÍ VÝZKUMNÉ OTÁZKY	6
1.6 DEFINICE POJMŮ PRO POTŘEBY PRÁCE	6
1.7 KRITÉRIA VÝBĚRU UMĚLECKÝCH DĚL	11
1.8 METODA PRÁCE	12
2 TEORETICKÁ ČÁST	15
2.1 ZDROJE POZNÁNÍ	15
2.2 DISKURZ O UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU	24
2.3 VZTAH UMĚLECKÉHO DÍLA A MÍSTA	28
2.4 HISTORIE UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU	40
2.4 UMĚNÍ V ČESKÉM VEŘEJNÉM PROSTORU	45
2.6 UMĚNÍ V TEXTECH ARCHITEKTŮ A URBANISTŮ	53
3 KATALOG JAKO NÁSTROJ DOKUMENTACE	59
3.1 MAPOVÁNÍ A SBĚR DAT	59
3.2 STRUKTURA KATALOGU	60
3.3 OBSAH KATALOGOVÉHO LISTU	60
3.4 VZOROVÉ LISTY KATALOGU	68
4 VYHODNOCENÍ A INTRPRETACE DAT	70
4.2 UMĚLECKÁ DÍLA V MĚSTSKÝCH ČÁSTECH	70
4.2 KVANTITATIVNÍ VÝSLEDKY	85
4.3 JLAVNÍ TENDENCE	88

5 PŘÍPADOVÁ STUDIE	98
5.1 ÚVOD	98
5.2 SPOLEČNOST FRANZE KAFKY	99
5.3 PROCES PŘÍPRAVY ZADÁNÍ.....	100
5.4 LOKACE.....	101
5.5 POMNÍK FRANZE KAFKY	104
5.6 VZTAH SOCHY A MÍSTA	104
6 ZÁVĚR	106
6.1 SHRNUTÍ.....	106
6.2 HLAVNÍ POZNATKY	106
6.3 LIMITY PRÁCE	108
6.4 MOŽNOST DALŠÍHO VÝZKUMU A VYUŽITÍ POZNATKŮ	108
7 ZDROJE.....	109
8 SEZNAMY	116

1 ÚVOD

Vztah k veřejnému prostoru je v současnosti jeden z určujících znaků charakteru a kvality společnosti jako celku, její schopnosti se shodnout na společných cílech a hodnotách. Umělecká díla, která instalujeme na veřejná prostranství jsou mediátory vztahu k veřejnému prostoru a ke kultuře.

Umění ve veřejném prostoru je nedílnou součástí prostředí, které společně sdílíme. Sochy, objekty a instalace jsou prostorovými prvky včleněnými do stávající nebo vznikající fyzické struktury města, dotváří hierarchicky uspořádaný systém míst a cest. V komplexním prostředí současného města představují akupunkturní detail, který má vliv na obraz města, přispívá k jeho čitelnosti a identitě.

Umění je formováno sociálním prostředím, kulturními a politickými podmínkami. Otevírá prostor pro práci se symboly, s estetickými významy a pamětí místa. Umělecká díla zprostředkovávají aktuální umělecké tendence široké veřejnosti a pomáhají přijímat proměny vizuálního jazyka umění. Progresivní umělecká díla nabízejí zcela novou interpretaci místa nebo tématu.

Významová i estetická hodnota díla se posiluje nebo oslabuje v závislosti na místě, kde se nachází. Pokud chceme porozumět dílu ve veřejném prostoru a hodnotit ho, je nezbytné do svých úvah zahrnout jeho kontext a uvažovat o něm jako o celku díla a místa a do analýzy a hodnocení uměleckých děl zapojit kategorie a metody oborů, jako jsou architektura a urbanismus.

Kvalita procesu a motivace aktérů ovlivňují konečnou podobu díla a jeho umístění. V souvislosti se začleněním uměleckého díla do urbánního prostředí je tedy na náměstě zvážit i společenské, ekonomické a politické podmínky jeho vzniku. V posledních letech se jako stále aktuálnější jeví otázka publika, veřejnosti, která se s dílem setkává: význam uměleckého díla nakonec vzniká v mysli každého z nás a je podmíněn našimi předchozími zkušenostmi.

1.1 MOTIVACE K VÝZKUMU

Jako sochařka se věnuji dílům do architektury nebo do veřejného prostoru od ukončení studia na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. V ateliéru sochařství Kurta Gebauera, kde jsem šest let studovala, se vždy kladl důraz na práci s veřejným prostorem. Zájem o vztah umění a města ovlivnilo též bakalářské studium na Fakultě architektury ČVUT, které jsem absolvovala před vstupem na UMPRUM.

V souvislosti s vlastní praxí se význam otázek, které si člověk klade, ještě zostřuje a vyvstávají nové. Záhy jsem ale narazila na velmi omezené možnosti české literatury, která

naznačovala sporý zájem o téma vztahu umění a veřejného prostoru, jak ze strany odborné, tak široké veřejnosti.

Doktorské studium na Fakultě architektury, respektive Ústavu urbanismu, bylo logickou volbou, jak proniknout do tématu. Architektonické myšlení je založené na vnímání souvislostí, které jsou pro tvorbu i reflexi umění ve veřejném prostoru nezbytné. Přestože je však můj výzkum veden na Fakultě architektury a usiluje propojit poznatky umění, architektury a urbanismu, včetně jim vlastních terminologií, v zásadě je veden z perspektivy praktikující sochařky, a tedy perspektivy umělecké.

Poznatky tohoto výzkumu jsou určeny architektům i umělcům. Ráda bych, aby umělcům pomohly rozšířit spektrum otázek, které je potřeba si při realizaci nového díla klást. A současně bych byla ráda, aby architekti nevnímali umění ve veřejném prostoru jen jako estetický appendix k architektuře, ale jako příležitost pro plnohodnotnou uměleckou výpověď, která má ambici být nadčasová, a to zejména v případě trvale umístěných děl.

1.2 SOUČASNÝ STAV PROBLEMATIKY

Hlavním rysem období mezi lety 1989 a 2019 je v Praze absence strategického programu, a to jak na úrovni metropole jako celku, tak i jednotlivých městských částí. Vynechání umění ve veřejném prostoru z kulturní politiky má dopady na úroveň veřejných prostranství, kvalitu uměleckých děl i image Prahy jakožto města podporujícího současné umění¹. S absencí podpory úzce souvisí proces pořizování uměleckých děl. Proces vzniku každého uměleckého díla ve zkoumaném období je po všech stránkách jedinečný. Nejsou nastaveny obecné požadavky a kritéria kvality jak pro umělecká díla, tak pro způsob jejich pořízení². Předmětem odborné kritiky a mediálního zájmu bývá často proces pořizování uměleckého díla, ať už se jednalo o soutěž, nebo přímý nákup či dar. V průběhu zjišťování informací o jednotlivých dílech bylo více a více zřejmé, jak důležité jsou aktéři, jejich motivace a kompetence.

České akademické práce na toto téma nejsou početné a jsou vedeny z perspektivy historie umění. Více se soustředí na období před rokem 1989³. Umění ve veřejném prostoru v Praze, které vzniklo po roce 1989, nebylo doposud systematicky zkoumáno žádnou vědeckou publikací a prozatím nebyla zveřejněna databáze mapující toto období⁴. Rovněž

¹ MELKOVÁ, Pavla, Kateřina FREJLACHOVÁ a Jakub HENDRYCH. *Umělecká díla na veřejných prostranstvích: plug-in Manuál tvorby veřejných prostranství hlavního města Prahy*. Praha: Institut plánování a rozvoje hl. m. Prahy, Kancelář veřejného prostoru, 2018, s. 19-20. ISBN 978-80-87931-81-3.

Podrobněji se tématu věnuji v kapitole 2.4 *Umění v českém veřejném prostoru*.

² Tamtéž, s. 47–56.

³ Ze závěrečných prací jsem našla pouze jednu, která by byla zaměřena výhradně na období po roce 1989: SOUŠKOVÁ, Sabina. *Pomníková tvorba v České republice 1989–2012 v kontextu současné sochařské produkce*. [online]. Diplomová práce. Palackého univerzita Olomouc, 2013 [cit. 23. 9. 2015]. Dostupné z: <http://theses.cz/id/p3g6p3/00175565-464503144.pdf>

⁴ Na databázi umění ve veřejném prostoru Prahy ze všech období a zahrnující všechny typy od roku 2017 pracuje GHMP a je zveřejněna na webu *Umění pro město*: <https://umenipromesto.eu/katalog>.

jsem se nesetkala s výzkumem, který by si kladl za cíl analyzovat a hodnotit díla z perspektivy urbanismu.

1.3 TÉMA PRÁCE

Tématem práce je výzkum trvalých uměleckých děl, jejichž vznik byl iniciován a která byla instalována do veřejného prostoru Prahy v průběhu tří dekád mezi lety 1989–2019 a stále jsou jeho součástí. Jedná se o sochy, objekty a instalace, jež vznikly oficiální cestou. Práce je založena na předpokladu, že umění ve veřejném prostoru sdílí významnou část otázek s tvorbou města, architekturou a urbanismem.

Sochy, pomníky a užité umělecké prvky bývají zasazeny do různorodých podmínek ve smyslu struktury zástavby, funkce veřejného prostoru i budov, dopravy a infrastruktury. Konkrétní umístění determinuje pozorovací vzdálenost, přístupnost, míru detailu. Kvalitní díla a promyšlené záměry pracují s kontextem. Při zpětném pohledu vidíme, že urbánní prostředí se stává součástí každého díla, jeho formální i obsahové roviny.

Práce se primárně soustředí na vztah díla a místa a pokouší se jej uchopit na základě jak uměleckých, tak urbanistických kategorií. Podkladem pro práci je zmapování uměleckých děl, jejich lokalizace a dohledání souboru dat ke každému dílu. Tento soubor dat se zaměřuje na popis uměleckých děl a parametry urbánního prostředí. Jsem si vědoma, že proces a sociální podmínky vzniku díla jsou důležité. Práce nemá ambici tuto dimenzi systematicky zpracovávat; v daném rozsahu to nebylo možné. Vzhledem k již zmíněnému faktu jedinečnosti procesu pořízení každého díla, které v Praze vzniklo, jsem vybrala jedno dílo pro případovou studii, abych doložila úzkou souvislost mezi dílem, místem a procesem. Recepce uměleckého díla veřejností a médii, jakkoli se jedná o vysoce aktuální téma s velkým potenciálem, se tato práce nezabývá.

Přístup k problematice z perspektivy díla, místa (urbánního kontextu), procesu a recepce mi v průběhu práce pomáhalo orientovat se v informacích a upřesnit svou práci a strukturovat shromážděná data.

1.4 CÍLE VÝZKUMU

Hlavním cílem této práce je vytvořit ucelený obraz produkce trvalého umění ve veřejném prostoru, které vzniklo v Praze po roce 1989 a v roce 2019 bylo stále součástí veřejných prostranství. Z hlediska současné teorie umění ve veřejném prostoru je místo součástí obsahu díla. V návaznosti na linii místně-specifického uvažování se zaměřuji na urbánní vrstvu místa. Zajímá mne, jaká je souvislost mezi charakterem uměleckého díla a urbánním prostředím. Krajinu uměleckých děl vztahuji k pražské krajině, jejím přírodním podmínkám a zástavbě. Není cílem podrobně analyzovat každé dílo. Práce je vedena tak, aby na základě shromážděných dat bylo možné určit základní parametry produkce a distribuce uměleckých

děl ve vztahu ke konkrétním lokalitám. Domnívám se, že určité sociální i urbánní podmínky generují určité umění.

Cíle jsem formulovala následovně:

1. Zmapovat umělecká díla umístěná do veřejného prostoru Prahy mezi lety 1989 – 2019.
2. Popsat dílo a místo pomocí kategorií, které umožní vyhodnotit vztah umění a urbánního prostředí.
3. Vyhodnotit charakteristické typy vztahů mezi uměním ve veřejném prostoru a základními vlastnostmi urbánního prostředí.
4. Na základě případové studie popsat a interpretovat vztahy mezi procesem, dílem a místem.

1.5 ZÁKLADNÍ VÝZKUMNÉ OTÁZKY

Navrhuji čtyři výzkumné otázky. První dvě otázky pracují s výsledky mapování a dohledanými daty. Druhé dvě otázky se zaměřují na případovou studii.

Mapování a katalog:

1. Jaká umělecká díla vznikla v Praze po roce 1989 a v jakém urbanistickém kontextu se nacházejí?
2. Jaká existuje souvislost mezi uměleckými díly a urbánním prostředím?

Případová studie

3. Jak ovlivňuje proces vzniku díla jeho umístění a význam?
4. Jaký existuje vztah mezi sochou a místem?

1.6 DEFINICE POJMŮ PRO POTŘEBY PRÁCE

Umění ve veřejném prostoru

Termín „umění ve veřejném prostoru“ byl uveden do uměleckého a teoretického diskurzu na konci 60. let 20. století. Odkazuje ke dvěma způsobům, jak zapojovat umění do veřejném prostoru. Za prvé se jedná o nové umělecké směry 60. let, jako byly minimalismus, zemní umění a konceptuální umění. Za druhé je používán v oficiálních programech podpory umění ve veřejném prostoru.⁵ Toto dvojí použití naznačuje budoucí paralelní dějiny umělecké praxe ve veřejné sféře.

⁵ RADISIC, Slavica. *Public Art Policy and Legal and Financial Policy Instruments* [online], 2007. Diplomová práce. University of Arts in Belgrad, University Lyon 2, [cit. 23. 9. 2015]. Dostupné z: http://www.academica.rs/academica/Radisic-Slavica_Art-Public-Art_2007.pdf, s. 24.

Z hlediska cílů, uměleckých postupů a použitých médií je pojem umění ve veřejném prostoru rozšířen daleko za hranice tradiční představy sochy na piedestalu. Umění hledá průsečíky se sociálními tématy, pracuje s komunitami, kriticky reflektuje politická témata a společenské normy. Mezi umění ve veřejném prostoru lze zařadit happeningy, performance, street art, komunitní projekty, sociální a politický aktivismus, městský design i architektonické objekty.⁶

Pokud může být umění ve veřejném prostoru cokoli, jak je možné jej definovat? Může být hlavním kritériem umístění na veřejných prostranstvích města a ve veřejných budovách? V kapitole 2.2 *Diskurz o umění ve veřejném prostoru* se věnuji hlavním názorovým pozicím. Pro potřeby práce lze zvolit pragmatickou definici, kterou nabízí Cameron Cartiere v knize *The Practice of Public Art*. Pokud je splněna alespoň jedna ze čtyř následujících podmínek, dílo naplňuje definici umění ve veřejném prostoru: 1. Umění je na místě přístupném nebo viditelném veřejností – *in public*. 2. Umění vyjadřuje zájmy komunity nebo skupiny jednotlivců – *public interest*. 3. Umění je udržováno a užíváno komunitou nebo skupinou jednotlivců – *public place*. 4. Umění je financováno z veřejných zdrojů – *public funded*.⁷ Vidíme, že tato obecná definice je velmi široká; vyjmenovává možnosti participace veřejnosti – jako publikum, prostřednictvím daní nebo investic vlastního času a energie.

Trvalé umění ve veřejném prostoru

Hovoříme-li o „trvalém“ umění, předpokládáme, že jeho přítomnost ve veřejném prostoru bude „dlouhodobá“ a „na dobu neurčitou“. Představu trvalosti spojujeme především s významnými pomníky plně integrovanými do parteru města, které jej mohou kompozičně nebo funkčně významně dotvářet. Mnoho takzvaně trvalých děl má omezené možnosti setrvání na svém místě z důvodu degradace materiálu (dřevo nebo laminát), umístění na ploše určené výhledově pro výstavbu⁸, v důsledku změny politické situace nebo kulturních a estetických preferencí. Trvalost je nejasný termín. Často to znamená, že jen nevíme a nepotřebujeme vědět, kdy bude dílo z veřejného prostranství odstraněno.

Časovost uměleckého díla patří mezi aktuální témata. Umění může trvat několik vteřin, dní či měsíců. Stále oblíbenější jsou několikaměsíční festivaly. Aktuálně se hovoří o možnosti realizací ve střednědobém horizontu (5–15 let), které otevírají prostor i jiným než trvalým materiálům, jako jsou kov, kámen a beton. Odborná debata je dlouhodobě vedena kriticky vůči převládající snaze umisťovat díla trvale. Klademe si otázku, zda jsou trvalá díla schopna reflektovat rychle se měnící společnost a její hodnoty, ekonomické podmínky, technologie a proměny urbánního prostředí. Trvale umístěné dílo je někdy vnímáno jako určitý anachronismus a o to nadšeněji jsou přijímány časově omezené intervence. Tušíme ale, že trvale umístěné umělecké dílo představuje archetyp, který bychom neměli zavrhnout, pokud nechceme naši vystavěnou kulturu o něco podstatného ochudit. Cesta je spíše v

⁶ CARTIERE, Cameron a WILLIS, Shelly (eds.). *The Practice of Public Art*. New York: Routledge, 2008, s. 3. ISBN 978-0-415-96292-6

⁷ Tamtéž, s. 15.

⁸ Například socha *Nepolapitelná* od Michaela Rittsteina umístěná v roce 2001 do parku u Archivu hl. m. Prahy na Praze 10 byla odstraněna v souvislosti s rozšířením budovy o další objekt.

rovnocenném zkoumání potenciálu všech druhů časovostí ve vztahu k záměru a podmínkám jak sociálním, tak urbánním.

Veřejný prostor

Definování veřejného prostoru je problematické a předmětem diskuzí. Dle Petera Marcuse je pro určení charakteru veřejného prostoru důležitý vztah mezi vlastnictvím a jeho využíváním⁹. Hranice mezi soukromým a veřejným se odehrává v míře, s jakou určitou činnost v daném prostoru a jeho využití můžeme sdílet s ostatními lidmi. Veřejný prostor je tedy ten, který je „veřejně využívaným prostorem“. Mezi principy, které definují veřejný prostor patří: 1. rovnost při rozdělení zdrojů; 2. přístupnost; 3. nediskriminující kontrola; 4. estetická kvalita; 5. enviromentální udržitelnost.¹⁰

Z uvedených principů disponuje největší mírou objektivitu princip přístupnosti. Za veřejný prostor je možné považovat i takový, který je v soukromém vlastnictví, ale je permanentně přístupný. Toto vymezení však zahrnuje jak dvorany office a business center, tak místa od veřejně vlastněného prostoru města nerozeznatelná.¹¹ Odlišovat je může míra kontroly a nerovnosti při rozdělení zdrojů, nicméně víme, že veřejný prostor je určitým způsobem kontrolován vždy. Rovnost při rozdělení zdrojů je jedním z aktuálních ohrožení principu veřejného prostoru.

Zákon České republiky o obcích definuje veřejný prostor následujícím způsobem (viz § 34 Zákona o obcích, 128/2000 Sb.): „*Pojem veřejný je vztahován k definičnímu znaku „přístupný bez omezení“, tedy sloužící obecnému užívání, a to bez ohledu na to, kdo je vlastníkem toho kterého prostoru.*“¹²

Pojem přístupnosti vztahují nejen na fyzickou přístupnost, ale i na vizuální. Za díla ve veřejném prostoru považují i taková díla, která jsou umístěna na fasádě nebo na ohraničeném pozemku; jsou tedy fyzicky nepřístupná, ale zpravidla se záměrně vztahují k dění v prostoru sdíleném. Taková díla mají zpravidla reprezentativní nebo estetickou funkci.

Veřejný prostor lze definovat na základě jeho expozice vnějším podmínkám na vnitřní a venkovní. Pouze venkovní veřejné prostory mohou být přístupné neustále a podílí se na struktuře zástavby města.

⁹ MARCUSE, Peter. Ohrožení veřejné využívaného prostoru v době stagnace měst. In: KRATOCHVÍL, Petr (ed.). *Architektura a veřejný prostor: texty o moderní a současné architektuře IV*. Praha: Zlatý řez, 2012. ISBN 978-80-903826-4-0., s. 50.

¹⁰ Tamtéž, s. 46–47.

¹¹ Např. *Hlava Franze Kafky* od Davida Černého za nákupním centrem Quadrio je na soukromém pozemku stejně jako *Dialog* od Kurta Gebauera v areálu Avenir Office Business Park v Nových Butovicích. Typologicky a funkčně se jedná o zcela odlišná prostranství.

¹² JEHLÍK, Jan. *Rukověť urbanismu: architektura poznávání a navrhování prostředí*. Praha: Ausdruck Books, 2016. ISBN 978-80-260-9558-3. s. 84.

Lokalita/lokální

Pojem lokálního je důležitý v historii místně specifického umění. Spočívá v napojení se na bohatou tradici uvažování o významu místa zejména ze sociologické a fenomenologické perspektivy. Významem lokálního se inspirativním způsobem zabývá Lucy Lippard ve své knize *The Lure of the Local*¹³. Dle Lippard je místo, vymezená část města či krajiny, vnímaná vždy zevnitř. Je to prostor důvěrně známý, propletený s osobní pamětí a známými i neznámými prvky. Důležitá jsou propojení s tím, co místo obklopuje, co jej formovalo, co se zde stalo nebo teprve stane. V životě člověka je místo konkrétně zeměpisně určeno, je prostorové i časové, osobní i politické. Lokalita je tedy místem, které je viděno perspektivou lidí, kteří zde žijí a jsou jím propojeni.¹⁴

Druhý způsob definování lokality je popisný, pragmatický a konkrétní, jelikož byl vytvořen na základě urbanistické analýzy Prahy. Územně analytické podklady (dále jen ÚAP) publikované na stránkách Institutu plánování a rozvoje hlavního města Prahy (dále jen IPR) vztahují pojem místa v kontextu urbanismu k pojmu lokality: „*Lokalita je plochou nebo souborem ploch, vymezená na základě charakteru území, a je ve své podstatě průnikem typu zastavění s přihlédnutím k převažujícím činnostem v území.*“¹⁵

Charakter území je založen na typo-morfologii zástavby, tedy strukturální analýze města¹⁶. ÚAP rozlišuje dle převažujícího charakteru deset typů lokalit města: rostlá, bloková, hybridní, heterogenní, vesnická, struktura zahradního města, modernistická, struktura areálu produkce, struktura areálu vybavenosti, lineární.¹⁷

Podklady pro vymezení lokalit jsou následující: „*Lokalita, vymezená na základě převažujícího charakteru, tvoří základní jednotku strukturální analýzy i plánování. Při vymezení lokalit byla základním vodítkem analýza prostorových vztahů v území, její příslušnost k jednomu z výše uvedených principů prostorového uspořádání. Rozmanitost přírodních podmínek, charakteristické umístění v Pražské kotlině, historický vývoj a postupné rozšiřování hradebního okruhu vedla k pestrosti strukturálních typů, tedy i k různému poměru výskytu principů jádra, města, předměstí a periferie na jednom území.*“¹⁸

Místně specifické umění

Počátky místně specifického umění spadají do 60. let a nejdříve byly orientované na fyzický kontext díla; v konceptuálním zkoumání sochařského média, respektive prostorového umění¹⁹ osciluje mezi prostorem galerie a prostorem města či krajiny.

¹³ LIPPARD, Lucy. *The Lure of the Local*. New York: The New Press, 1997. ISBN 1-56584-248-0.

¹⁴ Tamtéž, s. 7.

¹⁵ Textová část 300 Využití území. *Územně analytické podklady Hlavního města Prahy 2016* [online]. IPR Praha, s. 14. [cit. 23.1. 2021] Dostupné z: <https://uap.iprpraha.cz/textova-cast/5-300-vyuziti-uzemi>

¹⁶ ÚAP definuje tři základní typy lokalit: lokalitu města, parku a krajiny.

¹⁷ Textová část 300 Využití území. *Územně analytické podklady Hlavního města Prahy 2016* [online]. IPR Praha, s. 18. [cit. 23.1. 2021] Dostupné z: <https://uap.iprpraha.cz/textova-cast/5-300-vyuziti-uzemi>

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ FOSTER, Hal et al. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8. s. 494.

Místně specifické umění je častěji dočasné, jelikož reaguje na aktuální podmínky místa. Přispělo k rozvoji média instalace, aktivistického umění a participativních postupů. Jeho obsahová rovina je často kriticky zaměřená a orientuje se na sociální a politickou dimenzi místa²⁰. Místem jsou míněny sociální i fyzické podmínky prostředí, přičemž je kladen důraz na význam diváka, druhů veřejnosti a odlišných perspektiv zapojených pozorovatelů.

„Místní specifická měla pro veřejné umění zvláštní význam, jakmile uznala a integrovala místo jako součást obsahu uměleckého díla.“²¹

Hovoříme-li o současném umění ve veřejném prostoru, je již prakticky nepředstavitelné jej promýšlet bez vztahu a ohledu na kontext, do kterého má být umělecké dílo umístěno. Pojem místně specifický se stal na konci 20. století běžnou součástí strategických programů podpory. Kvůli tomu je nadužíván a jeho význam je v západoevropském umění vyprázdněný.²² Umělci, teoretici i historici umění se v posledních dekádách pokoušejí redefinovat vztah díla a místa. V kapitole 2.3 *Vztah uměleckého díla a místa* představuji v této souvislosti některé z možných směrů uvažování, čímž bych ráda doložila problematické postavení pojmu v rámci umění ve veřejném prostoru.

Proces (pořízení uměleckého díla ve veřejném prostoru)

V práci se často odkazují k procesu pořízení uměleckého díla. Proces zahrnuje veškeré fyzické a mentální aktivity, politické a kulturní podmínky, všechny aktéry a jejich vzájemné vazby, které formovaly vznik uměleckého díla. Proces je vždy individuální. Nicméně jeho základní parametry mohou být na základě domluvy více či méně strukturované. Tyto parametry slouží k udržení postupů, které se v minulosti osvědčily jako efektivní a vedoucí k požadované kvalitě.

Ve strukturování procesů je důležitá role odborného garanta, institucionálního zázemí, transparentnost dílčích procesů a komunikace mezi složkami města. Proces pořizování uměleckého díla hraje klíčovou roli ve formování obrazu města pomocí uměleckých děl.²³

²⁰ KWON, Miwon. *One place after another*. Cambridge: The MIT Press, 2004. ISBN 978-0-262-11265-9. s. 1.

²¹ „Site specificity had a special relevance for the public art since it acknowledged and integrated the public site as part of the artwork’s content.“ RADISIC, Slavica. *Public Art Policy and Legal and Financial Policy Instruments*. RADISIC, Slavica. *Public Art Policy and Legal and Financial Policy Instruments* [online], 2007. Diplomová práce. University of Arts in Belgrad, University Lyon 2, s. 24. [cit. 23. 9. 2015]. Dostupné z: http://www.academica.rs/academica/Radisic-Slavica_Art-Public-Art_2007.pdf

²² SENIE, Harriet: Responsible Criticism: Evaluating Public Art [online]. In *Sculpture*, December 2003, XX, 10 [cit. 10. 9. 2015]. Dostupné z: <http://www.sculpture.org/documents/scmag03/dec03/senie/senie.shtml>

²³ MELKOVÁ, Pavla, Kateřina FREJLACHOVÁ a Jakub HENDRYCH. *Umělecká díla na veřejných prostranstvích: plug-in Manuál tvorby veřejných prostranství hlavního města Prahy*. Praha: Institut plánování a rozvoje hl. m. Prahy, Kancelář veřejného prostoru, 2018, s. 61. ISBN 978-80-87931-81-3.

1.7 KRITÉRIA VÝBĚRU UMĚLECKÝCH DĚL

V této práci jsem umělecká díla ve veřejném prostoru definovala na základě hlavních vlastností formy (dílo), umístění ve veřejném prostoru (místo) a způsobu vzniku (proces). Musí tedy splňovat následující kritéria:

- Jsou trojrozměrným objektem, umístěným do veřejného prostoru na trvalo nebo na dobu neurčitou. Vylučuji tím ze sledovaného souboru mozaiky, malby, pamětní desky, busty na fasádách a dětská hřiště pro jejich speciální, jasně ohraničenou úpravu míst se sebe-střednou kompozicí.
- Jsou součástí veřejných prostranství. Mohou tedy být i ukotvena na fasádě domu nebo umístěna na oplocených pozemcích tak, že jsou viditelná z veřejného prostoru. Z definice veřejného prostoru vyplývá, že vylučuji díla, umístěná v interiérech veřejných budov, jelikož nemohou být součástí urbánní struktury.
- Byla umístěna do veřejného prostoru na základě oficiálního procesu. Tato práce se nezabývá ilegálními intervencemi a streetartem.

Ve výběru děl překračuji obvyklé vnímání uměleckého díla jako artefaktu, jehož autor je zakotven na profesionální kulturní scéně, a jeho dílo lze proto snadno zařadit a konfrontovat s uměleckou produkcí posledních dekad. Na základě terénního průzkumu jsem zjistila, že mnoho děl bylo vytvořeno autory—amatéry nebo autorství zcela chybí. Jejich forma a vizuální jazyk tomu odpovídá. Jsou často ze dřeva a vyskytují se ve městě i v krajině, převážně v periferním prstenci. Někdy jsou nositeli společensky zásadních významů nebo se nacházejí na důležitých místech. Většina umělců a odborníků je opomíjí jako marginální a nezajímavá, pokud si jich vůbec všimnou. V případě vyloučení takových artefaktů by zmizela významná vrstva informace, kterou se tato práce snaží o vztahu díla a místa pokrýt.

Otázka autorství byla naopak určující v případě sledovaných děl, která mají určitou funkci – jsou součástí městského mobiliáře anebo jiným urbánním, architektonickým, resp. vodním prvkem. Autorství umělce pro mě bylo v tomto případě základním kritériem²⁴.

Zvláštním případem je *Pražský litopunkturní projekt*, v rámci něhož v roce 2005 skupina Marka Pogačnika umístila na převážně historická místa v Praze různé artefakty dle principů geomantie²⁵ za účelem tzv. léčení Prahy, posílení její energie a prosperity. Do sledovaných děl a katalogu je nezařazuji, ale věnuji jim samostatnou část ve vyhodnocení.

Problematika pomníku

V rámci rozšíření hranic toho, co lze považovat za umění, bych ráda podrobněji zdůvodnila vymezení pomníku. Komemorativní funkci lze vyjádřit velmi lapidárně vztyčením kamene – vnesením nové informace do prostoru. Tento druh paměti, vytyčování hranic, symbolického potvrzení a zaznamenání všeho, co lidé považovali za důležité, se objevoval

²⁴ Za určitou hranici, co do mapování ještě zařadit, považuji dřevěný sochařský mobiliář Čestmíra Sušky, u něhož významně převažuje funkce užitá nad významem objektu jakožto uměleckého díla.

²⁵ Geomantie je původně metoda věštění. Geomantie pracuje s modelem Země, která je pokryta sítí siločar. Podobně jako u akupunktury, když správně vpíchneme jehlu do lidského organismu, tak i při vztyčení kamene na správné místě, se může uvolnit tok energie.

v dávné historii²⁶ a je používán doposud. Různou mírou opracované kameny – od surového kamene opatřeného nápisem až po kamenicky a výtvarně řešené stély – se často objevují v okrajových částech Prahy, méně pak v centru. Upamatovávají na události, místa nebo konkrétní osobnosti či skupiny lidí, s určitým společným jmenovatelem.

Tyto kameny pro mě představují základní jednotku pomníku. Někdy jsou symptomem absence podpory, kdy jejich iniciátoři byli nuceni zvolit nejméně nákladné řešení pomníku. V jiných případech šokují vloženou symbolikou ve vztahu k formálnímu řešení objektu a jeho umístění. Odkazují k archetypální potřebě zhmotňovat pomyslnou „orientační mapu“, díky které se lidé vztahují k místu a času a kterou sdílí jako společenství. Tato potřeba je lhostejná k aktuálním uměleckým tendencím a problémům současného umění.

Pomníky nejčastěji odráží kulturní a umělecké povědomí těch aktérů, kteří o jejich vzniku rozhodli. Domnívám se, že systematická podpora umění ve veřejném prostoru by měla mít na paměti nejen problémy umělecké, ale i tyto širší kulturní potřeby společnosti. Umění je může pomáhat artikulovat a kultivovat. Chceme-li, aby primitivní pomníky byly nadány nejen symbolickou funkcí, ale obsahovaly i estetické významy, potřebujeme je začlenit do světa umění a mít na ně tomu odpovídající nároky.

1.8 METODA PRÁCE

Práce zkoumá mezioborový fenomén v reálném světě, mimo laboratorní podmínky. Vzhledem k mezioborové perspektivě nebylo možné se opřít o žádnou známou, již definovanou metodu. Z poznatků, které se postupně vyjevily na základě terénních průzkumů a studia související literatury, vykrytalizoval následující proces zkoumání, který se skládá z několika osvědčených výzkumných metod²⁷.

Metoda práce je rozdělena do čtyř fází, jež se v průběhu práce prolínaly a navzájem ovlivňovaly. První tři fáze se věnují celku Prahy a odpovídají na první dvě výzkumné otázky. Čtvrtá fáze vychází z důsledku absence systémové podpory umění ve veřejném prostoru Prahy a odpovídá na třetí a čtvrtou výzkumnou otázku.

²⁶ ALBERTI, Leon Battista. *Deset knih o stavitelství*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. s. 246.

²⁷ „Typically, researches who seek to illuminate complex-phenomena in real-life setting may not be able to rely on well-established research designs (strategies) and tactics to address the research questions of interest. In this relatively uncertain context, designing the most effective research protocol is not unlike the challenge architects and other designers face in approaching a novel project, and therefore the need to generate innovative hunches and conjectures will be grater.“

GROAT, Linda N. a David WANG. *Architectural Research Methods*. New Jersey: Wiley, 2013 s. 37. ISBN: 978-0750658515.

1. Explorativní fáze (cíl 1 / otázka 1)

Je založena na strategii terénního průzkumu a sběru dat pomocí různých taktik. Mezi hlavní taktiky patří: průzkum dostupných médií (internet, publikace), institucí (archivy, strategické a analytické dokumenty), mapových podkladů (geoportalpraha.cz). Součástí terénního průzkumu je pořizování fotografické dokumentace. Explorativní část je doplněna o rešerši zdrojů a podobně zaměřených výzkumu.

2. Deskriptivní fáze (cíl 2 / otázka 1)

V této části vyhodnocuji poznatky z terénu a prozatím dostupná data. Strukturuji data na základě výsledků terénního průzkumu a teoretické rešerše. Definuji kategorie, za pomocí kterých popisují umělecká díla a urbánní kontext.

V explorativní a deskriptivní části odpovídám na první výzkumnou otázku práce: Jaká umělecká díla vznikla v Praze po roce 1989 a v jakém urbanistickém kontextu se nachází?

3. Explanatorní fáze (cíl 3 / otázka 2)

V této fázi pracuji s dostupnými daty kvantitativním a kvalitativním způsobem. Kvantitativní vyhodnocení slouží ke shrnutí výsledků v důležitých kategoriích. Cílem kvalitativního vyhodnocení je interpretace hlavních tendencí, souvislostí a korelací v produkci umění a jeho distribuci v lokalitách v rámci Prahy. Pro kvalitativní průzkum v městských částech s vysokým počtem děl a nízkým počtem iniciátorů doplňuji proces o metodu polostrukturovaných rozhovorů.

Kvalitativní vyhodnocení v žádném případě nechce používat kauzálních metod vzhledem ke komplexní podmíněnosti jevů. Jedná se spíše o strukturovaný popis, ve kterém se postupně věnuje pozornost kategoriím, respektive vlastnostem díla a místa a vztahům mezi těmito vlastnostmi. Dotazují se po vztahu lokality a shluku děl s určitými společnými znaky. Pokud je složitost popisu dostatečná, mohou se začít objevovat hodnoty, které představují skok z popisu do „sdělení“. Kvalitativní interpretace tak může poskytnout představu o základních tendencích vztahu umění a města a přístupech společnosti k otázce umění ve veřejném prostoru.

V explanatorní části odpovídám na druhou výzkumnou otázku práce: Jaká existuje souvislost mezi uměleckými díly a urbánním prostředím?

4. Případová studie (cíl 4 / otázka 3 a 4)

Na případu konkrétní sochy – **pomníku Franze Kafky** – dokazují, jak spolu úzce souvisí dílo, místo a proces (definice záměru a příprava realizace) a jak významnou roli mohou hrát jednotliví aktéři. V podrobné rekonstrukci je popsán proces výběru místa pro sochu, jeho urbánní historie, symbolický význam místa a jeho vztah k estetické a obsahové rovině díla.

Pro případovou studii navrhuji operativní otázky jako například:

Kteří aktéři se účastnili vzniku díla?

Jakým způsobem ovlivňovali proces vzniku díla?

Jakou roli v procesu realizace díla hrají architekti?

Jakým způsobem bylo vybráno místo pro zadání soutěže?

Kteří aktéři ovlivnili výběr místa?

Jakým způsobem se zapojila do procesu vzniku uměleckého díla městská část?

V jakém urbanistickém prostředí se dílo nachází?

Jaký je vztah díla a urbanistického prostředí?

Jaká je role a funkce díla?

Jakým způsobem je dílo „místně specifické“?

Jaké je měřítko díla (lokální, městský, státní)?

Vyhodnocením případové studie odpovídám na třetí a čtvrtou výzkumnou otázku: Jak ovlivňuje proces vzniku díla jeho umístění a význam? Jaký existuje vztah mezi sochou a místem?

2 TEORETICKÁ ČÁST

2.1 ZDROJE POZNÁNÍ

Následující literatura představuje nejdůležitější záchytné body informačního pole, ve kterém jsem se v posledních letech pohybovala. Některé ze zdrojů práci přímo ovlivnily, jiné jsem použila v její teoretické části. Těžiště reflexe umění ve veřejném prostoru se v zahraniční literatuře nachází v oborech, jako jsou historie umění, teorie umění a kritika, sociální a kulturní geografie. V menší míře jsou pak četná díla urbanistů nebo architektů. Některá díla zahraniční literatury představují milníky v reflexi a v konceptuálnímu uchopení umění ve veřejném prostoru. Bohužel žádná publikace doposud nebyla kompletně přeložena do českého jazyka.²⁸ Objem zahraniční literatury se zvyšuje v 80. letech. Hlavním impulzem byl nárůst počtu děl v amerických a západoevropských městech, role umění v revitalizačních projektech a propagace umění ve veřejném prostoru ve strategických programech podpory na úrovni měst i států.

Česká literatura a akademické práce o umění ve veřejném prostoru nejsou příliš rozsáhlé. Nejvíce se věnují období mezi roky 1945–1989. Zdroje a inspiraci pro tuto práci dělím v první řadě na české a zahraniční zdroje. Vzhledem k faktu, že jedním z klíčových výstupů této práce je katalog zmapovaných realizací, zahrnuji do stavu poznání i významné databáze a katalogy na internetu. Některé z nich vycházejí z dlouhodobého výzkumu, jiné jsou součástí městských programů. Jejich terminologie a možnosti vyhledávání dle různých parametrů, představovaly inspirační zdroj pro práci s daty a volbu kategorií, které popisují umělecké dílo.

ČESKÉ ZDROJE

Zdroje zahrnují závěrečné akademické práce a literaturu, která se pohybuje na hranici odborné a osvětové literatury, a je tedy určena široké veřejnosti. V případě akademických prací zmiňuji ty, ze kterých jsem přímo čerpala. Jejich výčet jistě není kompletní. U odborné osvětové literatury jsem se pokusila zmínit všechny relevantní zdroje (opomím katalogy festivalů a dočasných akcí ve veřejném prostoru). Umění ve veřejném prostoru je sice tématem řady článků, statí ve sbornících a monografiích umělců. Teoreticky zaměřených ucelených publikací je ale stále velmi málo.

Akademické publikace

Z akademických publikací bych ráda vyzdvihla disertační práci Kateřiny Pavlíčkové (FF UK, 2003)²⁹, která v teoretické části své práce představuje texty urbanismu, historie umění a

²⁸ Dílčí výjimku představuje kniha vydaná při příležitosti třetího ročníku přehlídky Sochy v ulicích, která se koná každé dva roky v letních měsících v Brně a jejímž kurátorem byl v roce 2011 Karel Císař. Součástí katalogu je překlad klíčových textů tří amerických teoretiček umění (Rosalind Krauss, Rosalyn Deutsche, Miwon Kwon).

²⁹ PAVLÍČKOVÁ, Kateřina, 2003. *Umění ve městě*. Disertační práce. Praha. Univerzita Karlova. Fakulta filosofická.

kritické teorie. Akcentuje mezioborovou perspektivu a představuje klíčovou zahraniční literaturu. Její práce pro mne představovala odrazový můstek do zahraniční literatury. Pavlíčková polemizuje o možnostech, silných a slabých stránkách trvalého a dočasného uměleckého díla a přináší souhrn nejdůležitějších českých realizací od 60. let do 90. let 20. století.

Diplomová práce Sabiny Souškové³⁰ se věnuje vztahu pomníkové tvorby a sochařské produkce mezi lety 1989 a 2012. Podrobně mapuje procesy vzniku pomníků a staví je do kontextu autorovy další tvorby. Pečlivě se věnuje procesu vzniku díla. Všímá si přesahu a hranice mezi uměním a pomníkovou tvorbou, které některá díla ztělesňují. Reflektuje funkci pomníků jak z hlediska nároků společnosti, tak umění.

Disertační práce Jany Kořínkové³¹ osvětluje podmínky pro vznik umění od 50. do 80. let 20. století. Průzkum archivních materiálů přinesl důkazy o dlouhodobé snaze českých umělců a architektů po druhé světové válce o státní podporu umění ve veřejném prostoru. Tu se nakonec podařilo prosadit v polovině 60. let v podobě přijetí principu procenta na umění.

Za pozoruhodnou považuji disertační práci Marie Šťastné³² která se zaměřuje na veřejnou plastiku v Ostravě ve 20. století. Výsledky výzkumu a mapování byly důležitým zdrojem v projektu internetové databáze mapující sochy v Ostravě.

Odborně osvětová literatura

Centrum pro současné umění ve spolupráci s Národní galerií Praha uspořádali v roce 1997 zásadní výstavu *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*. K výstavě s mezinárodním zastoupením byl vydán stejnojmenný katalog³³, jehož první část obsahuje texty teoretiků a historiků umění. Druhá část je věnována vystaveným projektům v podobě prvotní skici/záměru, instalacím, videoartu, mailartu a dalším médiím. Ludvík Hlaváček, ředitel SCSU, klade v úvodním textu otázku, která je do jisté míry platná doposud: „*Proč v České republice doposud nevznikl trend podobný tomu, který v západních zemích zrodil v 60. letech ‚public art‘, a od 80. let se vyvinul v široký proud různorodé umělecké iniciativy v nejrůznějších oblastech sociální aktivity?*“³⁴ Výstava se pokouší podpořit chuť a potřebu umělců vstupovat do veřejného prostoru a vyvolat zájem u institucí a sponzorů. Texty akcentují sociální rozměr umění a aktualizují pojem veřejného prostoru.

³⁰ SOUŠKOVÁ, Sabina. *Pomníková tvorba v České republice 1989–2012 v kontextu současné sochařské produkce* [online]. Diplomová práce. Palackého univerzita Olomouc, 2013 [cit. 23. 9. 2015]. Dostupné z: <http://theses.cz/id/p3g6p3/00175565-464503144.pdf>

³¹ KOŘÍNKOVÁ, Jana. *Výtvarné umění v prostoru brněnských sídlišť* [online]. Disertační práce. Vysoké učení technické v Brně, Fakulta architektury, 2017. [cit. 30.1.2020] Dostupné z: https://www.vutbr.cz/studenti/zav-prace?zp_id=104329&aid_redir=1

³² ŠŤASTNÁ, Marie. *Socha ve městě. Vztah plastiky a architektury v Ostravě ve 20. Století* [online]. Disertační práce. Masarykova universita v Brně. Filosofická fakulta, 2009. [cit. 23.2.2016] Dostupné z: http://is.muni.cz/th/202984/ff_d/00-DIZERTACE-celek_jak_byl_vyti_t_n-1.pdf

³³ PAVLÍČKOVÁ, Kateřina, ed. *Umělecké dílo ve veřejném prostoru: [katalog 4. výroční výstavy Sorosova centra současného umění : 2.10.1997-2.11.1997, Veletržní palác, Praha]*. Praha: Sorosovo centrum současného umění, 1997.

³⁴ Tamtéž, s. 7.

Publikace *V prostoru 2000: Generace 1989–2009*³⁵ vyšla v roce 2009 a soustředí se na mladší a střední generaci umělců aktivních v porevolučních dvou dekádách, se kterými spolupracovala na realizacích v Liberci společnost Spacium. Autorkou této knihy je historička umění a kurátorka Ivona Raimanová, ředitelka Spacia v letech 2000 až 2015, kdy společnost zaniká. Spacium prozatím nemá v jiném městě ekvivalent a zůstává tak mementem výrazné energie, díky které v Liberci a okolí vznikla celá řada kvalitních soch.

V roce 2013 vydává umělec a pedagog Pavel Karous knihu *Vetřelci a volavky*³⁶, katalog mapující normalizační plastiku, a úspěšně tak navazuje na dokument stejného názvu z roku 2008³⁷. Kniha je založena na taxonomickém třídění zmapovaných děl na základě vizuálních znaků. Fotodokumentace je doplněna o texty historiků umění přibližující kontext normalizační doby a kulturní politiky. Dokument, otevřená internetová databáze, samotná kniha, ale především neutuchající entuziasmus hlavního protagonisty Pavla Karouse dané téma propagovat, významně přispěly k obnově zájmu nejen o normalizační umění, ale i umění ve veřejném prostoru obecně, současnou tvorbu a problémy s nimi spjaté. Otevřená internetová databáze pak inspirovala k práci na podobných projektech ve městech, vysokoškolských areálech nebo na základě určité výtvarné formy.

*Manuál Monumentu*³⁸ z roku 2016, editovaný Anežkou Bartlovou, se zaměřuje na aktuální problémy pomníkové tvorby prostřednictvím sdílení zkušeností a znalostí všech dotčených aktérů: umělců, architektů, teoretiků i politiků. Kniha je vydána v době, kdy ve veřejné debatě zaznívají hlasy volající po zavedení principu procenta na umění (systematicky aktivní je v tomto ohledu doposud spolek Skutek) a zároveň se formuje odborná kritika organizace soutěží na nové pomníky. Publikace je určena široké veřejnosti, zejména pak těm, kteří pomníky iniciují.

Databáze a katalogy

Počet databází uměleckých děl ve veřejném prostoru v posledních letech narůstá. Péče o veřejný prostor v českých městech se přirozeně přelévá do zájmu o umělecká díla v něm. Aktivity pramení z občanských iniciativ. Důraz je kladen na normalizační plastiku, jejíž hodnota a význam je znovu objeven a je předmětem akademického zájmu, osvětové činnosti i snahy o záchranu uměleckých děl.

Ráda bych vyzdvihla výzkumný projekt Univerzity Palackého, Fakulty restaurování a VŠCHT Praha, Ústavu chemické technologie památek s názvem *Sochy a města. Morava*³⁹. Projekt je zaměřený na díla která vznikla mezi lety 1950 – 1989. Jeho hlavním cílem je evidence a

³⁵ RAIMANOVÁ, Ivona. *V prostoru 2000: Generace 1989–2009*. Liberec: Spacium o. p. s., 2009. ISBN 978-80-254-5751-1.

³⁶ KAROUS, Pavel a Sabina JANKOVIČOVÁ (ed.). *Vetřelci a volavky: atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968-1989)*. Řevnice: Arbor vitae, 2013. ISBN 978-80-7467-039-8.

³⁷ *Vetřelci a volavky* [televizní dokument]. ČT 24 2. 12. 2008. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10169621461-vetrelci-a-volavky/20856226640/>

³⁸ BARTLOVÁ, Anežka (ed.). *Manuál Monumentu*. Praha: UMPRUM, 2016. ISBN 978-80-87989-04-3.

³⁹ *Socha a města* [database online]. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <https://sochyamesta.cz/zaznamy>

dokumentace děl a stanovení postupů pro dlouhodobou preventivní péči, restaurování a ochranu. Spektrum výstupů je široké. Pro vědeckou obec se jedná zejména o metodiku restaurování různých typů uměleckých děl a publikační činnost. Veřejnosti je přístupná uživatelsky přehledná, ale vědecky zaměřená databáze, kde nalezneme vedle fotodokumentace základní údaje o díle a autorovi, okolnosti vzniku, jeho stav i citace. V roce 2020 byl rovněž vydána publikace – katalog s doprovodnými texty.⁴⁰

Centrum pro dějiny sochařství Horažďovice je občanské sdružení, které se na odborné úrovni zabývá českým moderním sochařstvím. Centrum vzniklo z iniciativy Marcela Fišera, ředitele Galerie výtvarného umění v Chebu. Internetový archiv na stránkách Centra zahrnuje vznikem časově neomezenou a systematicky vedenou databázi umění ve veřejném prostoru v České republice.⁴¹ Pravděpodobně se jedná o jeden z nejrozšířenějších archivů. Vyhledávat lze pomocí autora, lokace a roku vzniku. Výběr lze specifikovat za pomoci klíčových slov a slov z doprovodného textu. Centrum rovněž vydalo několik knih dokumentujících sochařská díla ve veřejném prostoru a architektuře v několika českých městech.

Odborně a zároveň uživatelsky velmi vstřícně je vedená databáze soch v Ostravě.⁴² Realizátoři projektu jsou Antikvariát a klub Fiducia, okrašlovací spolek Za Ostravu krásnou a historik Jakub Ivánek. Webová stránka umožňuje vyhledávat dle umístění v interiéru a exteriéru, díla stávající, zaniklá i přemístěná. Dále je možné vyhledávat dle standardních parametrů – autora, datace, typu umění a čtvrtí. Díky šířce záběru, atraktivní grafice a intuitivnímu užívání ji lze srovnat s nejlepšími databázemi evropských měst. V tomto případě však iniciativa vyšla z kulturní veřejnosti, zajistila si podporu města Ostravy a Ministerstva kultury a může být vzorem pro další česká města.

V posledních letech lze nárůst zájmu o umění a veřejný prostor obecně doložit vznikem menších lokálních projektů, které jsou navázané na činnost a aktivity občanského sdružení nebo obecně prospěšné organizace.

Mezi takové lokální databáze patří například *Křížky a Vetřelci – Katalog drobného umění na území Plzně*,⁴³ jež je jedním z projektů *Portálu pro veřejný prostor.plzne.cz*. Portál byl vytvořen v rámci projektu Plzeň – Evropské hlavní město kultury 2015 a je spravován spolkem Pěstuj prostor, z. s. Mezi další projekty patří cyklomapa Plzně, mapa vizuálního smogu a řada dalších.

Obdobou je spolek v Jablonci nad Nisou *PLAC (Platform for Landscape, Architecture and Culture)*, který usiluje o kultivaci veřejného prostoru města a krajiny, ochranu přírody

⁴⁰ KŘENKOVÁ, Zuzana, Vladislava ŘÍHOVÁ a Michaela ČADILOVÁ (eds.). *Sochy a města – Morava: výtvarné umění ve veřejném prostoru: 1945–1989*. Litomyšl: Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, 2020.

⁴¹ Databáze prací, autorů a sochařských souborů ve veřejném prostoru 19. až 21. století v České republice. *Informační portál, věnovaný modernímu a současnému sochařství v České republice* [database online].

Centrum pro dějiny sochařství Horažďovice. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <http://www.socharstvi.info/archiv/>

⁴² *Databáze uměleckých děl v architektuře a veřejném prostoru města Ostravy* [database online]. [cit.

15.1.2021] Dostupné z: <http://ostravskesochy.cz/>

⁴³ *Křížky a vetřelci. Katalog drobného umění na území Plzně. Portál pro veřejný prostor.plzne.cz* [online databáze]. Pěstuj prostor, z. s. . [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <https://krizkyavetrelci.plzne.cz/>

a ochranu veřejného zájmu. Spolek organizuje přednášky, workshopy a další aktivity. Prosazuje koncepční přístup k architektuře a urbanismu a mimo jiné vydává i knihy. Publikace *O Jablku*⁴⁴ je katalogem uměleckých děl v Jablonci nad Nisou a okolí.

Veřejně prospěšná organizace *Kuprospěchu* se primárně zaměřuje na organizaci kulturních, sociálních a environmentálních projektů v Chomutově a okolí. Vedle toho systematicky mapuje nástěnné umění 50.–80. let 20. století na veřejných budovách v Ústeckém kraji v *Projektu Mozaiky*⁴⁵. Impulsem pro dokumentaci děl bylo často necitlivé zateplování budov, při které byla ničena hodnotná umělecká díla. Právě umění mozaiky (společně s tapisérií) bylo před rokem 1989 v Československu na vysoké úrovni a v současnosti je opomíjené.

Platforma *Hmotnost*⁴⁶ je aktivitou studentů a doktorandů Fakulty architektury a Fakulty stavební ČVUT. Cílem bylo opět upozornit na kvalitní umělecká díla v areálu vysokých škol v Dejvicích, jejich zanedbaný stav a vyvolat debatu o kvalitě veřejných prostranství, potažmo systematickém a kurátorském přístupu k realizaci nových uměleckých děl.

V roce 2017 byla vydána publikace *Univerzita a umění*⁴⁷, která se věnuje dílům v areálu i interiérech Vysoké školy báňské v Ostravě. Na jejím vzniku se podíleli historici umění Marie Šťastná, Jakub Ivánek a Eva Špačková. Zdokumentovaná díla zasazují do historických souvislostí vzniku celého areálu, napojením na město a architektonicko-urbanistickým řešením.

V krajině České republiky, členité a malebné, je možné narazit nejen na náboženská díla a barokní sochy. České umění 20. a 21. století má bohatou tradici vztahu ke krajině a k přírodě. Na performativní formy, dočasné instalace, trvale umístěné sochy i naučné stezky se zaměřuje katalog *Průvodce: Současná umělecká díla v krajině*⁴⁸ na kterém spolupracovali sochařka, geolog a historička umění. Praha je významně prostoupena krajinou. V publikaci je tedy možné dohledat i díla, která jsou předmětem této práce.

Pražské databáze

Praha doposud nemá reprezentativní a ucelenou databázi uměleckých děl. Nej kvalitnější je *Katalog veřejné plastiky*⁴⁹ na stránkách nového programu podpory umění ve veřejném

⁴⁴ CHUČHLÍK, Jakub a Pavel KAROUS. *O jablku a dalších: průvodce po výtvarném umění 60. až 80. let 20. století ve veřejném prostoru Jablonce nad Nisou*. Jablonec nad Nisou: Vladimírové nakladatelství, 2014. Plac. ISBN 978-80-905961-0-8.

⁴⁵ Projekt Mozaiky. *Ku prospěchu* [online databáze]. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <https://www.projektmozaiky.cz/>

⁴⁶ Výtvarné umění v dejvicím kampusu. *Hmotnost* [online databáze]. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <http://hmotnost.cvut.cz/>

⁴⁷ ŠPAČKOVÁ, Eva, Marie ŠŤASTNÁ a Jakub IVÁNEK. *Univerzita a umění: umělecká díla ve veřejném prostoru Vysoké školy báňské*. Ostrava: Vysoká škola báňská - Technická univerzita, 2017. ISBN 978-80-248-4130-4.

⁴⁸ SCHMELZOVÁ, Radoslava, Dagmar ŠUBRTOVÁ a Radek MIKULÁŠ. *Současná umělecká díla v krajině*. Praha: Academia, 2014. ISBN 978-80-200-2275-2.

⁴⁹ Katalog veřejné plastiky. *Umění pro město* [online databáze]. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <https://umenipromesto.eu/katalog>

prostoru *Umění pro město*. Díla lze vyhledávat dle názvu, autora, městské části a správy. Řada děl chybí a nejsou vždy správně lokalizovaná. Na webu Galerie hlavního města Prahy lze dohledat online sbírku *Veřejné plastiky*⁵⁰, která zahrnuje pouze díla do konce 19. Některé městské části v rámci mapování kulturních památek disponují seznamy plastiky.⁵¹

ZAHRANIČNÍ ZDROJE

Odborná literatura

Počáteční orientaci v předmětu výzkumu zprostředkovala zejména práce Cartierea a Willise *The Practice of Public Art*⁵². V první kapitole editoři knihy zdůvodňují absenci historie umění ve veřejném prostoru a definují hlavní znaky a proměny médií. Kapitoly od dalších autorů se věnují new genre public art, monumentu, případovým studiím i vzdělávání. O osm let později vydává Cartiere a Zebracki obdobný sborník textů *The Everyday Practice of Public Art*⁵³, který se zaměřuje na angažované umění, ještě více akcentuje výuku na výtvarných školách a věnuje se otázkám sociálních témat v umění. Dvě knihy se společným editorem naznačují posun v aktuálních tématech.

Všeobecný vhled do vztahu umění a města jsem čerpala z knihy Malcolma Milese *Art, Space and the City*⁵⁴, v níž se autor věnuje především rozporům umění ve veřejném prostoru, pomníku a roli umění v developmentu britských měst. Jak upozorňuje Hall a Robertson obhajoba umění ve veřejném prostoru a utopická očekávání spojená s jejich přítomností v městských regeneračních procesech v Británii po druhé světové válce byla obvyklou rétorikou strategických programů⁵⁵. Kritika se objevuje v 80. letech a v posledních desetiletích vedla k přehodnocení a reálnějším očekáváním. Kritická reflexe procesu zapojování umění na výstavby nových částí měst soukromými investory je i jeden z klíčových příspěvků knihy *Evictions: Art and Spatial politics*⁵⁶ od Rosalin Deutsche.

Existuje velmi málo studií, které se věnují urbanistické analýze umění ve veřejném prostoru. Mezi ojedinělé práce interpretující vliv urbánní morfologie na význam uměleckých děl patří

⁵⁰ Online sbírka veřejná plastika. *Galerie hlavního města Prahy* [online databáze]. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <https://www.ghmp.cz/sbirky/?fulltext=&autor=&typ=122645650&datace=&technika=&material=&rokakvizice=>

⁵¹ Jedná se o městské části: Praha 2, Praha 5, Praha 7, Praha 8, Praha 11, Praha Dolní Počernice. Všechny odkazy jsou uvedeny v literatuře. Městské části, které zveřejňují pouze seznamy děl, která mají ve správě, neuvádím.

⁵² CARTIERE, Cameron a Shelly WILLIS (ed.). *The Practice of Public Art*. New York: Routledge, 2008. ISBN 978-0-415-96292-6.

⁵³ CARTIERE, Cameron a ZEBRACKI, Martin (ed.). *The Everyday Practice of Public Art*. New York: Routledge, 2016. ISBN 978-1-138-82920-6.

⁵⁴ MILES, Malcolm. *Art, Space and the city: Public Art and Urban Futures*. New York: Routledge, 1997. ISBN 0-415-13942-2

⁵⁵ HALL, Tim a ROBERTSON, Ian. Public Art and Urban Regeneration: advocacy, claims and critical debates. In: *Landscape Research*, 2001. 26/1, s. 5–26.

⁵⁶ DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: Art and Spatial politics*. Cambridge: The MIT Press, 1996. ISBN 0-262-04158-8.

studie od Poly Fong⁵⁷ a diplomová práce Johna Bingham-Halla.⁵⁸ Pomocí metody Space Syntax ukazují vliv urbánní morfologie na charakter děl, umístění, symbolický význam a vnímání publikem. Významně tak rozšiřují možnosti teoretického uvažování, které se soustředí spíše na sociální dimenzi veřejného prostoru.

Sociální geograf Martin Zebracki se dlouhodobě zabývá sociálním a kulturně-politickým kontextem umění ve veřejném prostoru. Jeho výzkum se zaměřuje na recepci uměleckých děl, souvislosti mezi distribucí děl v urbánním prostředí a kulturní politiky města. Jeho kniha *Public Artopia*⁵⁹ mne inspirovala ve tvorbě kategorií a čerpala jsem z ní pro teoretickou část o vztahu díla a místa.

Velká Británie dlouhodobě podporuje umění ve veřejném prostoru. Vztahem mezi procesem a strategií podpory a financování, uměleckými díly a recepcí v případě konkrétních děl a projektů se zabývá Sara Selwood v publikované disertační práci *The Benefits of Public Art*.⁶⁰

Slavica Radisic v diplomové práci *Public Art Policy and Legal and Financial Policy Instruments*⁶¹ zkoumá historické mechanismy financování umění ve veřejném prostoru na třech zemích s různými modely kulturní politiky – ve Spojených státech, Velké Británii a Francii.

Z hlediska vztahu k místu a vývoji pojmu místně specifického umění je stěžejní práce *One Place After Another*⁶² od Miwon Kwon. Představuje přehled nároků na umění ve veřejném prostoru a posuny v definici místně specifického umění ve Spojených státech od 60. do 90. let 20. století. Redefinici a zviditelnění sociálně a kontextuálně orientovaného umění přinesla umělkyně, teoretička a aktivistka Suzan Lacy v knize *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*.⁶³ Na přelomu 80. a 90. let je patrné rozštěpení v cílech, přístupech i formách umění ve veřejném prostoru podporovaném oficiálními programy a aktivitami sociálně angažovaných umělců. Díky knize vznikl nový název pro umělecká díla – *new genre public art* a od druhé poloviny 90. let na něj více cílí i městské programy podpory.

Význam lokálnosti, vztah k místu, komplexní vnímání místa nejen ve smyslu fyzické podstaty, ale především neviditelných přediv informací a vztahů je tématem knihy *The Lure*

⁵⁷ FONG, Poly. The Role of Monument [online]. In: *Proceedings. 2nd international space syntax, Volume I*, 1999 [vid. 2021_02_03]. Dostupné z: <https://www.spacesyntax.net/symposia/2nd-international-space-syntax-symposium/>

⁵⁸ BINGHAM-HALL, John. *Public Art as Urban Practice*. Diplomová práce. Bartlett School of Graduate Studies, UCL, 2011.

⁵⁹ ZEBRACKI, Martin. *Public Artopia*. Amsterdam: Pallas Publications, 2012. ISBN 978 90 8555 065 5.

⁶⁰ SELWOOD, Sara. *The Benefits of Public Art*. London: Policy Studies Institute, 1996. ISBN 0 85374 608 7.

⁶¹ RADISIC, Slavica. *Public Art Policy and Legal and Financial Policy Instruments* [online], 2007. Diplomová práce. University of Arts in Belgrad, University Lyon 2, [cit. 23. 9. 2015]. Dostupné z: http://www.academica.rs/academica/Radisic-Slavica_Art-Public-Art_2007.pdf

⁶² KWON, Miwon. *One place after another*. Cambridge: The MIT Press, 2004. ISBN 978-0-262-11265-9.

⁶³ LACY, Suzan. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Washington: Bay Press, 1995. ISBN 0-941920-30-5.

of the Local⁶⁴ od Lucy Lippard. Podobně jako Cher Kraus Knight⁶⁵ klade důraz na významovou dostupnost umění širokému publiku.

Architektka a teoretička Jane Rendell v knize *Art and Architecture: A Place Between*⁶⁶ se soustředí na architekturu a umění ve veřejném prostoru, které je prostorové, časové a sociální. Konstruuje novou perspektivu reflexe současné umělecké praxe, která vychází z kritické teorie a zavádí nový pojem *kritická prostorová praxe (critical spatial practice)*. V současnosti již je jedním z obecně přijímaných termínů teoretického diskurzu.

Databáze

Kvalitními databázemi disponují státy, města, veřejné instituce, muzea a galerie s dlouhodobou tradicí kultivace veřejného prostoru a kurátorským přístupem. Požadavek na zřízení databáze je důsledkem veřejného financování nových děl. Databáze poskytuje přehled o vynaložených prostředcích a zároveň je nástrojem propagace umění a jeho přiblížení veřejnosti (mapy procházek, doplňující informace, audioarchiv, interakce). V menší míře se objevují databáze jako výsledek výzkumných projektů. Internetových databází zabývajících se uměním ve veřejném prostoru je nespočet a není smyslem se pokoušet o reprezentativní výčet. Zmiňuji internetové databáze, které jsou neobvyklé svým zaměřením nebo poskytují nadstandartní služby a jejich zřizovací instituce se věnují aktivitám, které přesahují informativní a dokumentační charakter.

Výzkumný projekt *Curating Cities*⁶⁷ probíhal mezi lety 2008–2013 na Institutu experimentálních umění na Univerzitě v Novém Jižním Walesu v Sydney. Jeho cílem bylo prozkoumat možnosti umění generovat enviromentálně prospěšné chování a infrastrukturu v urbánním prostředí. Součástí projektu je databáze strukturovaná na základě globálních enviromentálních témat⁶⁸, která souvisí s životem ve městech, se zdroji a základními podmínkami pro život. Kategorie odkazují k primárním fyzickým a přírodním elementům. Například problematika globálního oteplování a změn klimatu je obsažena v tématu vody a atmosféry. Databáze umožňuje vyhledávání dle způsobu financování.

Jediné muzeum umění ve veřejném prostoru se nachází v dánském městečku Koege, na pobřeží jižně od Kodaně. Na webu muzea *KØS (Museum for kunst i det offentlige rum)* je odkaz na národní databázi⁶⁹, která obsahuje sbírkový fond skic, modelů, videí a dalších

⁶⁴ LIPPARD, Lucy. *The Lure of the Local*. New York: The New Press, 1997. ISBN 1-56584-248-0.

⁶⁵ KNIGHT, Cher Kraus. *Public Art: Theory, Practice and Populism*. Malden: Blackwell Publishing, 2012. ISBN 978-1-4051-5559-5.

⁶⁶ RENDELL, Jane. *Art and Architecture: A Place Between*. London: I. B. Tauris and Co. Ltd, 2006. ISBN 978 1 84511 222 6.

⁶⁷ Curating Cities: A Database of Eco Public Art . *The National Institute for Experimental Arts* [online databáze]. University of New South Wales [cit. 1.2.2021] Dostupné z:

<http://niea.unsw.edu.au/research/projects/curating-cities-database-eco-public-art>

⁶⁸ Tématy jsou: atmosféra, energie, voda, jídlo a městské zemědělství, obnova a regenerace, odpad a recyklování a konzumace.

⁶⁹ The collections. *Museum for kunst i det offentlige rum*[online databáze]. [cit. 1.2.2021] Dostupné z: <https://samlingen.koes.dk/en>

materiálů souvisejících s konkrétními díly ve veřejném prostoru. Je zde dostupná i mapa Dánska s lokalizací všech děl.

Řada měst zavedla program pro podporu umění ve veřejném prostoru. Málokteré z nich ale disponuje propracovanou databází. Nejstarší nezisková organizace zaměřená na umění ve veřejném prostoru je inovátorem ve zprostředkování umění široké veřejnosti. *Association for Public Art (AfPA)* působící ve Filadelfii poskytuje na svých stránkách interaktivní mapu realizací datovaných od založení organizace v roce 1872. Díla je možné vyhledávat dle námětu díla, z větší části souvisejícího s tématy americké historie. Nejvýznamnější sochy byly zařazena do projektu *Museum Without Walls™: AUDIO*⁷⁰, díky kterému lze poslouchat příběhy lidí žijících v okolí určité sochy či příběhy, ve kterých dané dílo figuruje.

Helsinky zřídily městskou sbírku veřejné plastiky v roce 1885. V roce 1979 je založena městská instituce *City Art Museum*, která za ni přebírá odpovědnost. V roce 1998 je posílána samostatnost instituce – muzeum se stává nezávislou městskou institucí a mění název na *Helsinki Art Museum (HAM)*. Helsinky uplatňují zákon o 1 % na umění od roku 1991. *HAM* kurátorským způsobem vede městskou sbírku umění ve veřejném prostoru a poskytuje poradenskou činnost subjektům aktivním nad rámec 1 % (developeři). On-line archiv⁷¹, prezentující veřejnosti sbírku veřejné plastiky, zahrnuje sochy v Helsinkách a blízkém okolí a je provázaný s mapou služeb, tedy poskytuje navigaci na místo, informace o městské hromadné dopravě a dostupné služby v blízkosti díla. Mapa inspiruje k tematickým sochařským procházkám: nejnovější sochy, otázka života, hledání elixíru života, životní cesta Tove Janssonové a další. Internetová aplikace umožňuje nahlásit poškození nebo sdílet své vzpomínky spojené s určitou sochou, které *HAM* slibuje v budoucnu zařadit do interaktivní mapy.

Nezávislá městská instituce *KÖR (Kunst im öffentliche Raum)* ve Vídni dokumentuje všechny své projekty na svých stránkách⁷². Byla založena v roce 2004 jako součást kulturní sekce vedení Vídně. Od roku 2007 pracuje nezávisle jako městská příspěvková organizace. *KÖR* klade důraz na současné umění, práci v konkrétních lokalitách a oživení veřejných prostranství. Otevřené výzvy jsou určeny jednotlivcům i organizacím a institucím. Hledá rovnováhu mezi dočasnými akcemi, performancemi nebo komunitními projekty a trvale umístěnými díly. V případě pomníků vždy vypisuje vyzvané soutěže s mezinárodní účastí i porotou. Rada *KÖR* se mění každé čtyři roky a v tomto rytmu prochází revizí i vize dalšího směřování.

⁷⁰ Museum Without Walls™: AUDIO. *Association for Public Art* [online databáze]. [cit. 1.2.2021] Dostupné z: <https://www.associationforpublicart.org/explore/public-art/#map/all!/mww>

⁷¹ Public Art. *Helsinki Art Museum* [online databáze]. [cit. 1.2.2021] Dostupné z: <https://www.hamhelsinki.fi/en/ham-info/>

⁷² Projects. *Kunst Im öffentlichen Raum Wien* [online databáze]. [cit. 1.2.2021] Dostupné z: <https://www.koer.or.at/en/projects/>

2.2 DISKURZ O UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU

„Historie umění je historie stylů. Historie umění ve veřejném prostoru je historií záměrů.“⁷³

V historické a teoretické reflexi není umění ve veřejném prostoru etablováno jako obor⁷⁴, který by se pokoušel systematicky analyzovat a promýšlet svá specifika a vytvořit vlastní terminologii. Jedná se o nový živý multioborový diskurz, ve kterém se odráží rozpory praxe i problematické postavení umění ve veřejném prostoru v průsečíku uměleckého provozu a architektury, sociálního a urbanistického přístupu. Je pro to několik důvodů.

Praxe, jež by sama sebe definovala jako umění ve veřejném prostoru, se masivně rozšířila až v 60. letech 20. století, kdy města a státy aplikovaly procento na umění nebo jiné způsoby strategické podpory. Teoretická reflexe se objevuje ve větší míře v 80. letech a převážně ve smyslu obhajoby než kritického zkoumání.⁷⁵ Jedná se o velmi mladý obor, který se snaží především reagovat na rychlý vývoj přístupů a forem, na proměňující se pozici, cíle a výsledky městských či státních programů.

Neexistuje shoda, kde je pomyslný začátek dějin umění ve veřejném prostoru. Sochy, pomníky, sochařská výzdoba architektury byly vždy součástí měst. Iniciovala je úzká vládnoucí vrstva – panovník, šlechta, církve nebo později bohatí měšťané. O počátku umění ve veřejném prostoru se nejčastěji hovoří v souvislosti s New Deal Art State Project, Rooseveltovými programy na podporu umělců během Velké hospodářské krize ve 30. letech 20. století⁷⁶. Nicméně již v druhé polovině 19. století se objevují nové iniciativy. Významnou událostí bylo založení Fairmount Park Association (později Association for Public Art), první neziskové organizace, která ve Filadelfii iniciovala a financovala od roku 1872 vznik nových soch⁷⁷. V obou případech je důležité, že umění bylo iniciativou občanů nebo demokratických struktur a obracelo se zpět k nim nikoli z důvodu vyjádření moci a hierarchie, ale kvůli zlepšení životních podmínek. A je možné podívat se hlouběji do historie. Příklad principu rovnosti vyjádřený prostřednictvím sochy na veřejném prostranství představuje sousoší *Stejnomyenných hrdinů* na Athénské agoře v antickém Řecku. Deset postav v řadě na podstavci stejně vysoko umístěných reprezentovalo deset kmenů, které tvořily athénský městský stát.



Obr. 1 Památník bezejmenných hrdinů

⁷³ „The history of art is history of styles. The history of public art is the history of intentions.“ MILES, Malcolm. *Art for Public Places*. Hampshire: Winchester School of Art Press, 1989, s. 39.

⁷⁴ CARTIERE, Cameron a WILLIS, Shelly (ed.). *The Practice of Public Art*. New York: Routledge, 2008, s. 1.

⁷⁵ HALL, Tim a ROBERTSON, Ian. Public Art and Urban Regeneration: advocacy, claims and critical debates. In: *Landscape Research*, 2001, 26/1, s. 6.

⁷⁶ CARTIERE, Cameron a WILLIS, Shelly (eds.), *The Practice of Public Art*. New York: Routledge, 2008, s. 8.

⁷⁷ Asociace vznikla za účelem zvelebení Fairmount Parku během prudké industrializace města a nesla v sobě ideál zpřístupnění umění všem vrstvám společnosti.

Na konci 19. století dochází k definitivní proměně paradigmatu umění. Umělci a širší umělecká obec v Evropě přesvědčila definitivně veřejnost, že výtvarné umění není řemeslo, ale intelektuální a duchovní praxe, která se právem řadí na roveň filozofie a vědy. Tím se etabluje umění jako disciplína, která již neslouží vnějším záměrům, ale podobně jako věda zkoumá zákonitosti určitých jevů. Heslo *L'art pour l'art* na dlouho ovládne nejvyšší ambice umělců, a přestože v poslední době dochází k částečnému přehodnocení, tento imperativ patří ke kořenům modernistického umění a euroamerického umění obecně. Umění ve veřejném prostoru je omezené podmínkami města. Silné ekonomické subjekty jej využívají jako nástroj propagace svých zájmů a vlivu. Pracuje často se zadáním, do kterého se promítá uhlazená ideologičnost. To vše je v potenciálním rozporu s principem autonomního umělce.

Umění ve veřejném prostoru se velmi obtížně zařazuje do uměleckého provozu a trhu s uměním, které jsou úzce propojeny⁷⁸. Lze jej vystavit v prostorách muzeí a galerií pouze zprostředkovaně fotografiemi nebo prezentací procesu vzniku⁷⁹. Socha ve městě, instalace, intervence či performativní akce jsou neprodejně. Umění ve veřejném prostoru je vyčleněno z koloběhu získávání virtuální hodnoty a tím je pro trh nezajímavé. Smysl investice do umění ve veřejném prostoru je potřeba hledat primárně mimo ekonomické parametry.

Poslední důvod, který bych zde ráda uvedla, je, že umění ve veřejném prostoru je bytostně multidisciplinární. Historicky je spojeno s architekturou a urbanismem. Jeho strategická podpora je předmětem politik měst a států. Sociální prostředí bezprostředně podmiňuje nejen vznik nových uměleckých děl, ale i jejich přijetí veřejností. Multidisciplinární perspektiva je proto nezbytná. Ve výzkumu a teoretickém zkoumání se vyskytuje již méně často.

Ambivalentní postavení umění ve veřejném prostoru v rámci uměleckých oborů a mezioborová perspektiva vedou k tomu, že je problém je definovat⁸⁰. Spíše než definici lze sledovat průběžný diskurz, v němž zaznívají hlasy vycházející z odlišných oborových i ideologických perspektiv. Vymezení umění ve veřejném prostoru může být dané přístupností (fyzickou i ideovou), vztahem k demokratickým principům a nárokům, které na umění klademe.

Definici odvozenou od nároků publika, která akcentuje přístupnost umění široké veřejnosti představuje Cher Kraus Knight⁸¹. Tvrdí, že podstatou umění ve veřejném prostoru je čitelnost významu: „*Umění je tehdy nejvíce veřejné, když je svým divákům upřímně emocionálně a intelektuálně přístupné.*“⁸² Funkci uměleckého díla nelze plně porozumět bez pochopení vztahu mezi obsahem a publikem. To implikuje nutnost umělce překročit

⁷⁸ SENIE, Harriet: Responsible Criticism: Evaluating Public Art [online]. In *Sculpture*, December 2003, XX, 10 [cit. 10. 9. 2015]. Dostupné z: <http://www.sculpture.org/documents/scmag03/dec03/senie/senie.shtml>

⁷⁹ V průběhu práce na disertaci jsem se setkala pouze s jedním muzeem zaměřeným na umění ve veřejném prostoru, které se nachází v dánském městě Koege – <http://www.koes.dk/>.

⁸⁰ CARTIERE, Cameron a WILLIS, Shelly (eds.), *The Practice of Public Art*. New York: Routledge, 2008, s. 3.

⁸¹ KNIGHT, Cher Kraus. *Public Art: Theory, Practice and Populism*. Malden: Blackwell Publishing, 2012.

⁸² „*Art is most fully public when it sincerely extends emotional and intellectual access to its viewers.*“ KNIGHT, Cher Kraus. *Public Art: Theory, Practice and Populism*. Malden: Blackwell Publishing, 2012, s. 23.

své soukromé estetické zájmy a témata a brát v úvahu širší publikum⁸³. Snaží se reinterpretovat význam k obecnstvu vstřícného umění a tím se dostává ke kořenům jednoho z rozporů umění ve veřejném prostoru. Profesionální umění je elitistické. Usiluje o excelentní výkon, sofistikovaně reaguje na aktuální tendence v obtížně přístupném diskurzivním prostředí pro nezasvěceného diváka. Populistické umění je sice zatíženo amatérismem, ale je pluralitní a přispívá ke kulturní demokracii.⁸⁴ Umění je tehdy plně veřejné, když se v něm odráží hmatatelný populistický sentiment – je přístupné ve smyslu emocionálním, intelektuálním i fyzickým.⁸⁵

Dle Lucy Lippard je umění spjato s historií a fyzickou materií místa a tím i se životy lidí, kteří zde žili nebo žijí v současnosti. Pojem *site-specific* transformuje na *place-specific* a tím posouvá smysl umění do sféry komunitního života, sociálních vztahů v úzkém sepjetí s místem či krajinou. Place specific art je sociálně angažované, komunitní. Jeho výstupem nemusí být nutně objekt, ale akce, participace na projektu. Z jiné perspektivy si všímá rozporu, které v sobě umění ve veřejném prostoru nese. „*Umělci jsou naučení přemýšlet o sobě jako o ‚svobodném povolání‘ nicméně výzva umění ve veřejném prostoru spočívá v práci se svobodou ostatních lidí. Uvnitř individualistické modernistické tradice je jakýkoli ohled na publikum odsouzen jako omezení nebo cenzura.*“⁸⁶ V kontrastu k tomu definuje veřejné umění: „... *dostupné umění jakéhokoli druhu, které se stará, je výzvou, zapojuje a bere ohled na publikum, pro které nebo s nímž je vyrobeno, respektuje komunitu a životní prostředí.*“⁸⁷

Hilde Heine⁸⁸ označuje umění ve veřejném prostoru za oxymóron. Subjektivní vědomí je podstatou umění, přičemž společnost je od jedince odvozená. Umělecká nezávislost je spojena s politickou autonomií. Nicméně umění se nestává veřejným pouhým umístěním ve veřejném prostoru. „*Zájem veřejnosti má sociální a politické konotace, které nelze přenést na veřejný přístup. Termín ‚veřejné umění‘ se běžně vztahuje na skupinu podmínek zahrnujících původ, historii, umístění a sociální účel objektu.*“⁸⁹ Heine pokračuje tvrzením, že podmínky pro umění ve veřejném prostoru se radikálně změnily: „*Monolitické kulturní předpoklady obsažené v sochařství římského fóra nebo v oltářním triptychu nebo dokonce v typické jezdecké soše na náměstí již nejsou životaschopné. Předpoklad, že vizuální forma, hymna nebo text mohou vyjádřit své nejhlubší hodnoty nebo sjednotit soudržnou sociální skupinu, se stala pozůstatkem romantické historie. Místo toho se koncept veřejnosti stal natolik problematickým, že domnělá díla veřejného umění vyžadují ospravedlnění z hlediska*

⁸³ KNIGHT, Cher Kraus. *Public Art: Theory, Practice and Populism*. Malden: Blackwell Publishing, 2012, s. viii.

⁸⁴ Tamtéž, s. ix.

⁸⁵ Tamtéž, s. xi.

⁸⁶ „*Artists are trained to think themselves as ‚free‘, and the challenge of public art lies in dealing with other people’s freedom as well. Within the individualist tradition of modern art, any regard for audience is often scorned as a restriction, or even censorship.*“ LIPPARD, Lucy. *The Lure of the Local*. New York: The New Press, 1997, s. 264.

⁸⁷ „...*accessible art of any species that cares about, challenges, involves, and consults the audience for or with whom it is made, respecting the community and environment.*“ Tamtéž, s. 264.

⁸⁸ HEINE, Hilde. What is Public Art? Time, Place and Meaning. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No. 1, 1996, s. 1–7.

⁸⁹ „*Publicity has social and political connotations that are untranslatable to public access. Conventionally, the term ‚public art‘ refers to a family of conditions including the object’s origin, history, location, and social purpose.*“ HEINE, Hilde. What is Public Art? Time, Place and Meaning. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No. 1, 1996, s. 1–7.

*kvalitativně nesouvisejících analýz veřejného prostoru, veřejného vlastnictví, veřejného zastoupení, veřejného zájmu a veřejné sféry.*⁹⁰ Heine hledá cestu především v dočasných instalacích, které mají spíše abstraktní zájmy a jsou ve své významovosti i vztahu k místu efemérní. Zůstávají tak otevřené změnám a mohou vést dialog s proměňujícími se podmínkami.

Patricia Philips se obrací ke kořenům významu veřejného v duchu Jürgena Habermase a jeho vysvětlení vzniku veřejné sféry v 19. století. Její definice čerpá z pojmu *veřejného* jako základní podmínky demokratické společnosti. Nezáleží na tom, kde je dílo umístěno – zda se jedná o prostor galerie, muzea nebo ulice. Zásadní pro definici veřejného umění je významová složka, soubor otázek, které si umělec klade. „*Je zřejmé, že veřejné umění není veřejné jen proto, že je venku, v nějakém identifikovatelném občanském prostoru, nebo je to něco, čeho se může dotknout téměř každý; je veřejné, protože je projevem uměleckých aktivit a strategií, které berou myšlenku veřejnosti jako genuzi a předmět analýzy. Je veřejná kvůli druhům otázek, které se rozhodne položit nebo řešit, a ne kvůli své přístupnosti nebo množství diváků.*“⁹¹

Jedním z možných řešení bytostného rozporu umění ve veřejném prostoru je důraz na místně specifické obsahy nikoli pouze v esteticko-prostorovém významu. Pokud je dílo důsledně místně specifické a reaguje na prostorově-funkční, sociální, politickou a historickou podmíněnost místa, může být mediátorem konfliktů latentně přítomných ve veřejném prostoru. Právě rozpor v očekávání a přínosu je jádrem zřejmě nejcitovanější kauzy uměleckého díla ve veřejném prostoru. *Nakloněný oblouk* od Richarda Serry byl instalován v roce 1981 na poněkud zanedbaném Federal Plaza v New Yorku. Dílo od světoznámého umělce bylo kurátorsky a umělecky ambiciózní. Prostředí Federal Plaza bylo typickým holým veřejným prostranstvím navrženým, podobně jako budovy okolo, v modernistickém duchu. V roce 1989 byl *Nakloněný oblouk* odstraněn po letitém soudním sporu navzdory zastání jak odborné, tak laické veřejnosti, jejíhož hlasu se hlavní odpůrci z řad federální administrativy dovolávali. Vznik i odstranění díla financovala a provedla jedna a tatáž instituce, General Service Administration (GSA) v rámci programu Art in Architecture. Ukázalo se, že *Nakloněný oblouk* příliš ozřejmuje nedostatky veřejných prostranství a státní správy, která je za ně odpovědná. V rétorice namířené proti *Nakloněnému oblouku* bylo opakováno, že dílo je útokem na demokracii a může ohrozit společnost⁹².

⁹⁰ „*The monolithic cultural assumptions implicit in Roman forum statuary or an altar triptych or even the typical town square equestrian statue are no longer viable. The supposition that a visual form, an anthem, or a text might express its deepest values or unify a coherent social group has become a relic of romantic history. Instead, the concept of a public has become so problematized that putative works of public art demand justification in terms of qualitatively unrelated analyses of public space, public ownership, public representation, public interest, and the public sphere.*“ Tamtéž.

⁹¹ „*Clearly, public art is not public just because it is out of the doors, or in some identifiable civic space, or it is something that almost everyone can apprehend; it is public because it is a manifestation of art activities and strategies that take the idea of public as the genesis and subject for analysis. It is public because of the kinds of questions it chooses to ask or address, and not because of its accessibility or volume of viewers.*“ SENIE, Harriet a WEBSTER, Sally. *Critical issues in Public Art*. New York: Harper Collins Publisher, 1992, s. 297–298.

⁹² HOROWITZ, M. Gregg. Public Art/Public Space: The Spectacle of Tilted Arc Controversy. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No. 1, 1996, s. 8–14.

Nakloněný oblouk je kritický i místně specifický. Jeho autor Richard Serra domýšlí autonomii umělce do radikální polohy. Umění nemusí být bez vztahu ke kontextu ani se mu nemusí přizpůsobovat. Taková díla umožňují vidět místo novým způsobem a zviditelňují sociální a politické struktury, ve kterých žijeme, někdy ovšem za cenu konfliktu. Sám autor se vyjadřuje k umění ve veřejném prostoru následovně: „*Architektura a urbanismus je součástí ideologického rámce společnosti, který architekt na rozdíl od umělce nemůže překročit. Otázka je, zda může takové umění vzniknout na základě oficiální podpory, která obtížně překračuje ideologický rámec a je podmíněna kompromisní shodou mnoha aktérů, kteří takovou podporu realizují.*“⁹³



Obr. 2 Nakloněný oblouk

Pro systematickou podporu umění je důležité neustále zvědomovat potřebu vylučovat nepohodlná východiska pro vznik umění. Kritická pozice je v prostředí kulturní politiky a byrokracie velmi křehká. Za sociálně motivovanými realizacemi se mohou ukrývat pragmatické zájmy vlivných aktérů. Rovněž práce pouze s „přirozenými“ sklony většinového diváka, který preferuje figurální plastiku, tradiční formy a materiály a dekorativní pojetí⁹⁴, může zajistit veřejnou i politickou podporu, ale neumožňuje živý kontakt se současným uměním. Na základě rešerše městských strategických programů⁹⁵ lze usuzovat, že aktuální umělecké tendence, pluralitní přístup k uměleckým formám i záměrům mají ty instituce, které jsou nezávislé na městě či státu, jejich programové vedení se pravidelně obměňuje a jasně formuluje vizi pro své aktivity⁹⁶.

2.3 VZTAH UMĚLECKÉHO DÍLA A MÍSTA

Každé umělecké dílo ve veřejném prostoru se stává součástí určitého místa. V architektonickém myšlení je pojem „místa“ pečlivě promyšlen. Týká to se to zejména

⁹³ KWON, Miwon. *One Place after Another*. Cambridge: The MIT Press, 2004, s. 74–75.

⁹⁴ Viz sociologický výzkum Martina Zebrackého ohledně stylových preferencí umění ve veřejném prostoru. ZEBRACKI, Martin. *Public Artopia*. Amsterdam: Pallas Publications, 2012, s. 77–103.

⁹⁵ P.3 Zahraniční zkušenosti. In: MELKOVÁ, Pavla, Kateřina FREJLACHOVÁ a Jakub HENDRYCH. *Umělecká díla na veřejných prostranstvích: plug-in Manuál tvorby veřejných prostranství hlavního města Prahy*. Praha: Institut plánování a rozvoje hl. m. Prahy, Kancelář veřejného prostoru, 2018, 100-108.

⁹⁶ Příkladem takové organizace je KÖR (Kunst im öffentlichen Raum) ve Vídní.

autorů, kteří se hlásí k fenomenologickému východisku. Tomáš Valena hovoří o místu jako o „... konkrétní lokalitě v trojrozměrném prostoru se všemi tam existujícími materiálními i nemateriálními sedimenty, které jsou na tuto lokalitu vázány“.⁹⁷ Yi-Fu Tuan vtahuje do svých úvah biologickou podmíněnost vnímání místa. Rekonstruuje proces, kterým si dítě postupně vytváří vztah k okolnímu světu, vysvětluje jeho věcný jazyk nezatížený znalostmi a zkušenostmi.⁹⁸ Umění ve veřejném prostoru vyžaduje jak prvotní vnímání místa, tak konceptuální práci s vrstvou informací, které jsou v něm zakódovány. Dílo na určitém místě má tak schopnost generovat nové významy, probouzet představivost a vyvolávat vzpomínky, které máme zasunuté v hloubce paměti. Schopnost re-interpretace míst každodenního života je jedna z nejcennějších vlastností umění ve veřejném prostoru.

MÍSTNĚ SPECIFICKÉ UMĚNÍ

Místně specifické umění vyvěrá z několika vzájemně propojených směrů. V 60. letech umělci začali vystupovat z prostoru galerie. Socha či obraz umístěná v galerii se stala tradičním médiem, projevem komodifikace umění a postupujícího kapitalismu. Umění rozšiřuje dramaticky spektrum médií a použitých forem, experimentuje. Robert Smithson v roce 1967 provádí průzkum industriální krajiny v okolí New Jersey. Je fascinován vyjímáním materiálu ze země a jeho transportem a ukládáním na jiná místa. O rok později realizuje ve Dwan Gallery v New Yorku výstavu *A Nonsite*, sérii skulptur – kontejnerů s kameny, pískem, betonem a dalším materiálem vyjmutým z konkrétních míst, která v New Jersey navštívil. Tyto objekty jsou doprovázeny mapami a fotografiemi. Ve výstavě rozvíjí metodu, jak zachytit dialog mezi vnějším a vnitřním, dialektiku mezi site a non-site. Robert Smithson definuje site otevřenými hranicemi, vnějšími souřadnicemi a doprovází jej odebírání materiálu. Oproti tomu non-site má uzavřené hranice, definují jej vnitřní souřadnice a proces přidávání materiálu.⁹⁹



Obr. 3 *A Nonsite*, Robert Smithson, 1967

⁹⁷ VALENA, Tomáš. *Vztahy. O vazbě k místu v architektuře*. Praha: Zlatý řez, 2018, s. 13.

⁹⁸ TUAN, Yi-Fu. *Space and Place*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977, s. 19–33.

⁹⁹ RENDELL, Jane. *Art and Architecture: A Place Between*. London: I. B. Tauris and Co. Ltd, 2006., s. 25.

Později překračuje dialektiku galerijního a negalerijního prostoru a věnuje se realizacím v krajině. Jeho nejslavnější zemní práci (earth work) je *Spirálové molo* z roku 1970. Pro zemní práce bylo charakteristické masivní přeskupování materiálu, jak ukazuje *Dvojitý zápor* Michaela Heziera. S krajinou pracuje jako se sochařskou matérií. Efemérnější a konceptuálnější přístup zakládá linii landartu a enviromentálního umění. *Letokruhy* Dennise Oppenheima se nachází na kanadsko-americké hranici, kde se mění časové pásmo.



Obr. 4 Dvojitý zápor, Michael Hezier, 1970



Obr. 5 Letokruhy, Dennis Oppenheim, 1968

V 60. letech se v návaznosti na práci Marcela Duchampa minimalističtí umělci obrací k médiu samotnému. Podstatou práce Donalda Judda, Roberta Morrise a dalších je snaha o překonání iluzivnosti a vnitřního obsahu sochařského objektu a sjednocení malby a sochy. Robert Morris usiluje ozřejmit platnost objektů bez nutnosti reprezentace a referencí k dalším významům. Morrisovy objekty jsou tím čím jsou a jejich význam se odehrává ve vztahu k prostoru, světlu a divákovu zornému poli. Vše podstatné je na povrchu a v jedinečném uspořádání specifických objektů v prostoru galerie¹⁰⁰. Minimalismus 60. let v sobě obsahuje řadu přesahů a odkazuje ke konstruktivismu, konceptuálnímu umění, fenomenologii, průmyslové výrobě. Jedná se o zásadní redefinici sochařství, která otevřela

¹⁰⁰ FOSTER, Hal et al. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007, s. 492–495.

zcela nové možnosti práce s prostorem, v konkrétním prostředí a mimo galerie a muzea. Zde jsem se omezila pouze na jeden zásadní aspekt.



Obr. 6 Bez názvu, Robert Morris, 1968

Koncept místně specifického zejména v galerijním prostředí umožnil rozvoj instalačního umění a znamenal v první řadě reakci na fyzické podmínky galerijního prostoru. Předznamenává jej práce Roberta Morrise. S radikální manipulací galerijního prostoru experimentoval projekt *Pomona College* od Michaela Ashera z roku 1970. Transformace Gladys K. Montgomery Art Center Gallery znejistila hranici mezi prostorem galerie a exteriérem a otevřela ji neomezenému přístupu – galerijní a veřejný prostor se v této instalaci spojily. Později se pozornost místně specificky uvažujících umělců přesouvá na politické a ekonomické podmínky galerijního provozu. Díla Daniela Burena, Hanse Haackeho, Marcela Broodthaerse a dalších stojí u kořenů institucionální kritiky v umění.



Obr. 7 Pomona College Projekt, Michael Asher, 1970

V roce 1975 a 1976 se v Zebriskie Gallery v New Yorku¹⁰¹ konaly výstavy, které měly za cíl představit díla, u nichž byl kladen důraz na radikální specifičnost místa. Místně specifické umění neboli „site sculptures“ tak bylo poprvé představeno jako další vývojová etapa environmentálního umění a zemních prací z konce 60. let. Catherine Howett upozorňuje na společné znaky umělců, kteří vyšli z galerijního prostředí a těch, kteří zpracovávají veřejné

¹⁰¹ HOWETT, Catherine. New Directions in Environmental Art. In: *Landscape Architecture Magazine*. January 1977, Vol. 67, No. 1., s. 38–46.

zakázky pro velké urbanistické projekty (Athena Tacha, Patricia Johanson, Robert Irwin a další). V jejich pojetí místně specifické znamená práci s fyzickými podmínkami místa, přírodními danostmi, pohybem a tělesností člověka, který má možnost místem procházet nebo jej objevovat zcela novými způsoby.



Obr. 8 Fair Park Lagoon, Patricia Johanson, 1981

Místně specifické umění jako hnutí a nový pojem poprvé popisují v roce 1977 teoreticky umění Catharine Howett¹⁰² a Lucy Lippard¹⁰³. Koncept místně specifického umění je od 70. let opakovaně promyšlen a nuancován. Přehled následujících pojmů představuje proměnlivost chápání smyslu umění v závislosti na akcentování významu místa, účelu, motivace, procesu nebo přijetí.

Site-conditioned art

Americký umělec Robert Irwin začal v 50. letech svoji kariéru jako malíř. Od roku 1970 hledá způsoby, jak uskutečnit umělecké dílo pomocí prostoru respektive prostředí samotného. On sám svou práci definuje jako *místem podmíněnou*. Tímto termínem akcentuje enviromentální rovinu a roli světla. Usiluje o to, aby hmotné dílo nebylo v centru pozornosti, ale vynikl jím transformovaný prostor. Robert Irwin se dlouhodobě zabýval fenomenologií vnímání. Patří mezi generaci amerických umělců ovlivněných filozofem Maurice Merleau-Pontym. Příkladem takového přístupu je křehká instalace v areálu Kalifornské univerzity v San Diegu. Dojitá subtilní ocelová konstrukce ve tvaru písmene „V“ v délce desítek metrů nese pás modrofialového vertikálně kotveného pásu skla vysoko nad hlavami diváků. Instalace transformuje okolní krajinu v abstraktní umělecké dílo díky slunečnímu světlu. Robert Irwin rovněž pracoval na řadě projektů úpravy veřejných prostranství. Nejznámější z nich je Centrální zahrada Muzea J. Paul Gettyho v Los Angeles.

New Genre Public Art

V roce 1991 proběhla v San Franciscu v Muzeu moderního umění série přednášek, workshopů a happeningů *Mapping the Terrain* s mezinárodní účastí umělců, kurátorů,

¹⁰² HOWETT, Catherine. New Directions in Environmental Art. In: *Landscape Architecture Magazine*. January 1977, Vol. 67, No. 1., 38–46.

¹⁰³ LIPPARD, Lucy. *The Art Outdoors*. London: Studio International Journal Ltd., 1977.

teoretiků, kritiků i spisovatelů. Iniciátorkou setkání, jehož cílem byla diskuze nad budoucností umění ve veřejném prostoru, byla umělkyně, kritička a členka feministického hnutí Suzan Lacy. Hlavním tématem konference bylo umění, které pracuje se sociálním kontextem, s komunitami a lokálním prostředím. Místo a jeho bezprostřední uživatelé byly ve středu zájmu těchto uměleckých projektů, ať už zahrnovaly bezdomovce, knihovnu španělsky mluvící komunity, základní školy nebo noční kluby. Akce se účastnili nejen umělci a studenti, ale i lidé z různých profesních a kulturních oblastí a různých věkových skupin. Konferenci doprovázela výstava děl se zaměřením na místně specifický přístup a sociální přesahy. Toto nové směřování amerického umění doposud bylo opomíjeno oficiální kulturní politikou a strategickými programy podpory, které se soustředily na sochařský objekt. Potvrzuje se tak rezistence kulturní politiky vůči aktuálnímu uměleckému dění a zpoždění, kvůli kterému se takovému umění dostává podpora.

V roce 1995 byla vydána kniha *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*¹⁰⁴, sborník textů a katalog mapujícím místně specifické umění od konce 70. let 20. století. Termín *New Genre Public Art* se stal obecně používaným označením pro aktivistické sociálně zaměřené umění, práci s komunitami a v lokálním kontextu.

Place-specific art

Termínem *place-specific art* Lucy Lippard¹⁰⁵ přesouvá těžiště významu uměleckého díla na sociální a nehmotné vrstvy, které místo obsahuje. Umělec i divák jsou součástí místa. Mezi anglickými slovy „place“ and „site“ je významový rozdíl. Termín „site“ je více provázán s konkrétním prostředím a jeho fyzickou podstatou. Je méně obecný než „place“ a často se vyskytuje ve spojení s aktivitou (construction site, crime site). Dle Lucy Lippard je „place“ pozadím, základem pro „site“. Je schopno pojmout fyzickou podstatu místa, jeho historii, události a vztahy, které jsou s ním spojeny a začlenění pozorovatele. Představuje narativ, jakým se lidská kultura projevuje ve světě. „*Pokud je prostor to, kde je kultura žitá, tak místo představuje jejich jednotu.*“¹⁰⁶

Place-specific art se přirozeně vztahuje ke svému prostředí. Nachází se zpravidla mimo konvenční místa. Díky takovým dílům se tato místa stávají významuplnější pro lidi, kteří zde tráví pravidelně čas. Podle Lippard je opravdové place-specific art na svém počátku. Velmi málo děl, které „jsou o místě“, je tvořeno umělci z těchto míst a s lidmi, kteří v těchto místech žijí¹⁰⁷.

Site-responsive art

Významná historička v oblasti umění ve veřejném prostoru Harriet Senie ve vlivném článku „*Responsible Criticism: Evaluating of Public Art*“¹⁰⁸, který vyšel v roce 2003 v časopise

¹⁰⁴ LACY, Suzan. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.

¹⁰⁵ LIPPARD, Lucy. *The Lure of the Local*. New York: THE NEW PRESS, 1997.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 10.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 263.

¹⁰⁸ SENIE, Harriet: Responsible Criticism: Evaluating Public Art [online]. In *Sculpture*, December 2003, XX, 10 [cit. 10. 9. 2015]. Dostupné z: <http://www.sculpture.org/documents/scmag03/dec03/senie/senie.shtml>

Sculpture, reflektuje skutečnost, že umělecká díla mimo muzea a galerie se stanou předmětem úvah kritiků a teoretiků umění pouze, pokud vzbuzují kontroverzi. V opačném případě jsou díla „neviditelná“ a nejsou brána vážně jako umění. Legitimita celé oblasti kulturní produkce je tím podkopána zevnitř. Chceme-li hodnotit dopad a kvalitu umění ve veřejném prostoru, je nezbytné diskutovat podmínky zadání, roli kurátorského přístupu, analýzu místa a přijetí publikem, respektive odpověď na otázku, pro koho umění vzniká. Odpovědná kritika umění ve veřejném prostoru není možná bez zvážení všech těchto aspektů.

Senie též s nadsázkou navrhuje dočasný zákaz užívání pojmu *site-specific*, aby poukázala na nadužívání pojmu, který je teoretizováním přetížený. Samotný pojem neodráží fakt, že místa prochází vývojem, dočasnou nebo trvalou transformací. Aby dílo dosáhlo podmínky místní specifčnosti, muselo by se transformovat v důsledku změn. Proto navrhuje používání termínu upraveného: *site-responsive art*, místně reagující umění, které obsahuje temporální aspekt. Aktualizuje tak termín v reakci na rychlost proměny města a hodnot společnosti, která je v posledních dvou dekadách zmiňována v souvislosti s permanentí uměleckých děl. Předjímá tak koncept střednědobých instalací instalovaných na pět až patnáct let.

Harriet Senie též navrhuje pojem „veřejnost“, popřípadě „komunita“ zaměnit za méně politizovaný a konkrétní pojem „publikum“ (audience), který může jít napříč různými společenskými skupinami a médii a který akcentuje performativní stránku umění.

Kritická prostorová praxe

V roce 2006 vydala britská architektka a teoretička Jane Rendell důležitou knihu *Art and Architecture: A Place Between*. Demonstruje nové tendence v umění, které stojí na pomezí mezi uměním a architekturou, teorií a praxí, časovými a prostorovými díly a soukromou a veřejnou sférou, pro které zavádí nový termín: *kritická prostorová praxe (critical spatial practice)*. V knize rozvíjí prostorový, časový a sociální rozměr. Umění se posunuje od zájmu o objekt k důrazu na proces. Rovněž se proměňuje paradigma funkce uměleckého díla, kterou modernistické umění popírá ve snaze etablovat uměleckou praxi na úroveň vědy a filozofie. V případě, že rozšíříme tradiční chápání funkce, obtížně pak klasifikujeme umění jako praxi, která nemá, na rozdíl od architektury, žádný „účel“ a „funkci“. Rendell tvrdí, že umění není bez funkce, ale jeho funkčnost spočívá v tom, že poskytuje nástroje pro sebereflexi, kritické uvažování a sociální změnu. Na základě své dlouhodobé zkušenosti s uměním vyvozuje, že umění má oproti architektuře větší schopnost klást otázky, kriticky zkoumat kontext, angažovat se v diskurzu o podmínkách prostorových disciplín¹⁰⁹.

Kritická prostorová praxe vychází z kritické teorie Frankfurtské školy. Důsledná snaha etablovat sociologii mezi vědní obory a vědomí nemožnosti klasického vztahu mezi subjektem a pozorovaným objektem, jelikož pozorovatel participuje na pozorování a tím je znemožněn základní předpoklad nestrannosti, vedly k rozvinutí kritické teorie, která dekonstruuje sociální podmínky jevů, mocenské vazby a vztahy mezi jednotlivci a

¹⁰⁹ RENDELL, Jane. *Art and Architecture: A Place Between*. London: I. B. Tauris and Co. Ltd, 2006, s. 3-4.

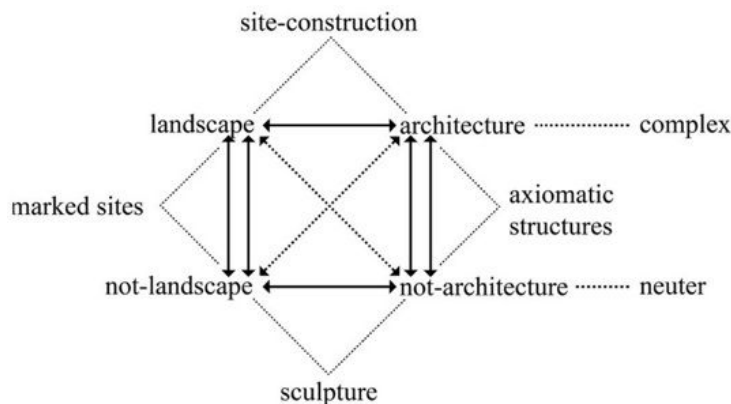
skupinami. Kritická prostorová praxe poskytla nový rámec pro uvažování o umění a v současnosti je již etablovaným a dále promyšleným směrem v teorii umění.

MODELY VZTAHU DÍLA A MÍSTA

Rosalind Krauss: Sochařství v rozšířeném poli, 1979

Nové způsoby práce s prostorem a prostředím, které se objevily v 60. letech, nebyly dlouho adekvátně teoreticky uchopeny. Zcela nový rámec nabízí v roce 1979 historička a teoretička umění Rosalind Krauss ve svém vlivném eseji *Sochařství v rozšířeném poli*¹¹⁰. Krauss předkládá nový způsob analýzy, kategorizace a pojmenování uměleckých forem, které se pohybují na hranici objektu, krajiny, architektury i města. Odmítá hledat kořeny minimalismu, zemního umění a konceptuálního umění například v mexickém umění či neolitických artefaktech. Historizující pojetí nových uměleckých forem v zájmu zachování pojmu sochy a kvazi-vysvětlení zaštitěná pluralismem při objevení nové formy uměleckého díla jsou dle Rosalind Krauss jen „shish kebabem“ dostupných věcí¹¹¹.

Přístup Rosalind Krauss je založen na strukturální analýze. Inspirovaná logikou Kleinovy grupy staví diagram, ve kterém se setkává přírodní a vystavěné prostředí s variantami prostorových forem. Analýza uměleckých děl se odehrává ve vzájemných vztazích. Nově tak vymezuje nejen současné umění, ale i způsob, jak je teoreticky uchopit. Významně tak přispěla k mezioborovému diskurzu i kritické teorii; diagram rozšířeného pole je stále aktuální.



Obr. 9 Rozšířené pole

Miwon Kwon: One Place after Another, 2004

Miwon Kwon v knize *One Place after Another*¹¹² nabízí kritickou historii místně specifického umění, které se začíná objevovat na konci 60. let. Na třech modelech představuje proměnu významu místně specifického umění. Tyto modely odráží v časové posloupnosti možné vztahy díla a místa ve vztahu k očekávání a nárokům na umění v období od 60. do 90. let.

¹¹⁰ Esej byl poprvé publikován v časopise *October* vydávaný MIT Press zaměřený na současné umění a teorii. Přeložen do češtiny je v knize *Stav věci: sochy v ulicích III : Brno Art Open 2011 : Brno 11.6. - 31.8.2011*. Editor Karel CÍSAŘ. Brno: Dům umění města Brna, 2011, s. 130-143. ISBN 978-80-7009-160-9.

¹¹¹ PAPETROS, Spyros a ROSE, Julian. *Retracing the Expanded Field*. Massachusetts: The MIT Press, 2014, s. 2.

¹¹² KWON, Miwon. *One Place after Another*. Cambridge: The MIT Press, 2004, s. 60.

20. století. Zároveň mohou být použity jako koncepční nástroj pro upřesnění záměru, vyjasnění motivací a vhodného zadání pro konkrétní prostor.

První paradigma představuje **art-in-public space model**, který je typický pro umění 60. a 70. let. Modernistická autonomní socha jako estetický kontrapunkt k architektuře neinicuje novou interpretaci místa skrze umělecké dílo. Spíše rozpracovává formální principy abstraktního sochařství a ke kontextu se vztahuje svým měřítkem, formálními znaky. Její umístění v galerii nebo ve veřejném prostoru nijak nemění význam.



Obr. 10 *La Grande Vitesse*, Alexander Calder, 1969

Druhý koncept představuje **art-as-public space model**. Rozšířil se jako reakce na kritiku modernistického sochařství ve druhé polovině 70. let. Umění se orientuje na design urbánního prostředí a umělci po boku architektů a urbanistů vstupují do mezioborových týmů revitalizujících městské prostory, parky, dvorany veřejných budov či navrhujících mosty, schodiště a další urbánní prvky. Legitimita uměleckého vlivu a návrhu je obhájena praktickým účelem. Umělci ztrácí autonomii, stávají se členy týmů pro navrhování veřejných prostranství a přebírají odpovědnost architekta.



Obr. 11 *Slučování*, Athena Tacha, 1984

Třetí koncept **art-in-public interest model** vyrostl na překotném vývoji umění 60. let a bezprecedentním rozšíření hranic médií, rozvoji konceptuálního a kritického myšlení v umělecké praxi. Umělci reflektují problémy ve společnosti v konkrétních lokalitách a komunitách. Reagují na ně, vtahují lokální publikum do řešení problémů, vybízejí k participaci a sami často ustupují do pozadí. Klíčovým momentem sebereflexe tohoto směru umění je již zmíněná konference, výstava a následně kniha *Culture in Action: New*

Genre Public Art, která tomuto novému směru dala jméno. Zatímco předchozí dva modely byly používány federálními programy¹¹³, model art-in-public interest stojí až do 90. let mimo zájem federálních i městských programů.



Obr. 12 Úplný kruh, Suzanne Lacy, 1992-93

Guerrilová instalace. Autorka umístila v Chicagu 100 kamenů se jmény žen, které se významně zasadily o rozvoj Chicaga a prosadily se ve svých oborech. Upozorňuje tak na fakt, že ve městě není žádná socha věnovaná ženě nevýjimaje chicagskou nositelku Nobelovy ceny míru za rok 1931, Jane Adams.

Martin Zebracki: Public Artopia, 2012

Martin Zebracki v knize *Public Artopia*¹¹⁴ navazuje na fenomenologickou tradici přemýšlení o významu místa. V tomto pojetí může umění ve veřejném vyjadřovat nehmotný socio-prostorový kontext. Hmotné místo není jen určitým druhem prostoru, ale především funkcí individuálního vztahu k místu. Umění v takovém místě představuje „text“, který je pozorovateli různě interpretován. Zebracki akcentuje sociální a kulturní podmíněnost role i významu umění ve veřejném prostoru. Konceptualizace vztahu místa a díla je vyjádřena pěti základními paradigmaty: **1. Art IN public space. 2. Art OF public space. 3. Art AS public space. 4. Public space AS art. 5. Art FOR public space.**

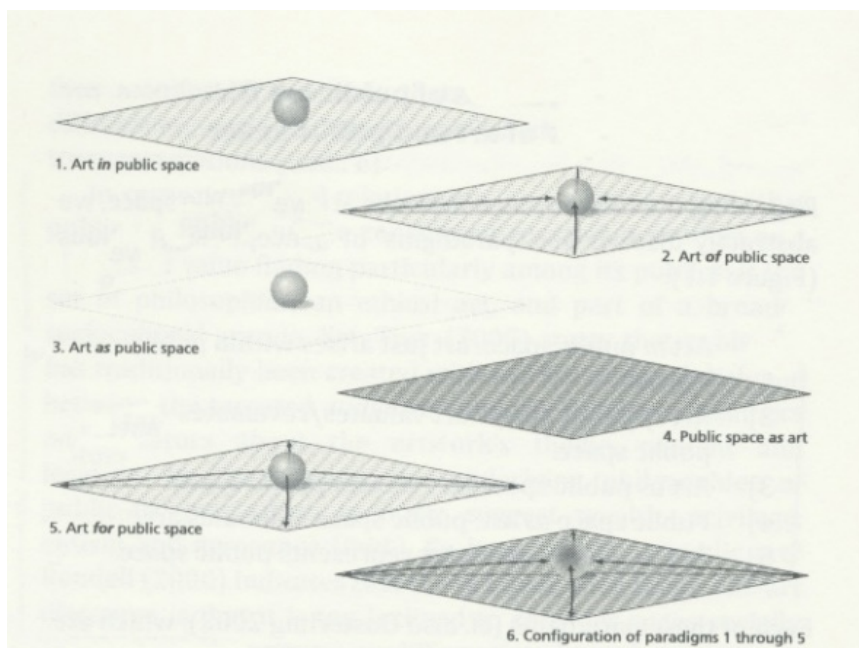
Vztahovost díla a místa je konceptualizována v jeden celek dle toho, jak definujeme díla a místo. Mezi paradigmaty existují plynulé přechody, přičemž jedno dílo může zahrnovat více paradigmat. Paradigmata jsou pomůcky k mapování vzájemného vztahu mezi uměleckým dílem a veřejným prostorem z pozice určitého pozorovatele¹¹⁵. Jako taková mohou být nápomocná „v budování dialektiky mezi uměleckým ztvárněním veřejného prostoru a začleněním veřejného umění“.¹¹⁶

¹¹³ Ve Spojených státech amerických byly od 60. let aktivní dva programy: Art in Architecture iniciovaný General Service Administration (AIA GSA) a Art in Public Places vedený National Endowment for Art (APP NEA)

¹¹⁴ „...in constructing dialectics between the artscaping of public space and landscaping of public art.“ ZEBRACKI, Martin. *Public Artopia*. Amsterdam: Pallas Publications, 2012, s. 15–16.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 15.

¹¹⁶ Tamtéž.



Obr. 13 Pět paradigmat vztahu umění a veřejného prostoru

UMĚNÍ JAKO URBÁNNÍ FENOMÉN

„Pokud tedy máme i nadále využívat město pro umění, musíme se určitě naučit používat umění urbánním způsobem.“¹¹⁷

V přestavbách a rozvoji měst hrálo umění zpravidla nezastupitelnou roli. Architekt Domenico Fontana (1453–1607) navrhl pro papeže Sixta V. plán nové výstavby Říma v podobě návrhu míst propojených cestami. Místa jsou vyznačena pomocí soch a sloupů se sochami svatých. Fontana též nechal vztyčit obelisk na náměstí sv. Petra. Síly obelisku, jeho schopnosti posilovat a organizovat volný prostor využil francouzský král Ludvík Filip, když dar egyptského místokrále, obelisk z doby faraóna Ramesse II., nechal v roce 1836 umístit na Place de la Concorde. Později byly monumenty důležitým prvkem v novém urbanistickém plánu přestavby Paříže Barona Haussmanna (1809–1891). Plán akcentoval severojižní a východozápadní osu, posílil význam náměstí v lokalitách okolo středu Paříže paprskovitě se rozbíhajícími bulváry a zároveň je cirkulárně propojil. Na těchto náměstích se vždy nachází dominanta, monument, který má symbolickou, orientační funkci i praktickou funkci. Význam náměstí tak posilují architektonické prvky (Vítězný oblouk na Place de l'Étoile), sloupy se sochami (Place de la Bastille), fontány (Place d'Italie), pomníky (Place de la République) nebo veřejné stavby (Place de l'Opéra). V podobně velkorysém duchu se nesla přestavba Ringstrasse, pásu okolo historického jádra Vídně, jež vznikl po zbourání hradeb. Přestavba probíhala, podobně jako v případě Paříže, od začátku druhé poloviny 19. století dle návrhu Ludwiga von Förstera. Jsou zde umístěny zejména veřejné stavby, parkové plochy a též pomníky, z nichž nejvýznamější je Pomník Marie Terezie. V průběhu následujících dekad byly do tohoto reprezentativního veřejného prostoru

¹¹⁷ „If therefore we are to continue to use the city for art we must surely learn to use art in an urban way.“ BINGHAM-HALL, John. *Public Art as Urban Practice*. Diplomová práce. Bartlett School of Graduate Studies, UCL, 2011, s. 8.

vkládány další pomníky (Pomník W. A. Mozarta a Františka Josefa I. v roce 1896, Pomník J. W. Goetha v roce 1900 a řada dalších).

Monumenty v 19. století reprezentovaly politickou moc. Jejich funkce není pouze symbolická. Tyto objekty, urbánní prvky, dotváří kompozici a uspořádání hmoty města. Zpravidla se jedná o dominanty. Díky tomu přispívají k hierarchizaci veřejných prostranství a jejich čitelnosti. Dle urbanisty a teoretika Kevina Lynche patří dominanty mezi pět prvků, jejichž jasná artikulace vytváří v našich myslích mentální mapu nezbytnou v bezproblémovém pohybu městským prostředím. Kevin Lynch v knize *The Image of the City* na základě experimentálního výzkumu definoval „cestu, okraj, uzel, oblast a dominantu“ a jejich vzájemné vztahy jako určující faktory naší schopnosti orientace ve městě¹¹⁸. Umělecké dílo je nejčastější dominantou, ale může dávat jasný charakter i cestě či ohraničení, posilovat roli uzlu. Umělecká díla tak přispívají k identitě a významu prostředí, které obýváme¹¹⁹.

Akademické práce, které se soustředí na urbánní rozměr umění ve veřejném prostoru, jsou zřídka. Objevné proto byly pro mne studie, které pro hodnocení uměleckých děl využívaly metodu Space Syntax. Při analýze pomocí této metody vyvstávají poznatky o vztahu morfologie urbánního prostředí a sociálního a symbolického významu díla. Zásadním přínosem pro interpretaci uměleckého díla skrze prisma urbanismu jsou dvě takové práce. Bigham-Hall dokazuje na případové studii londýnské čtvrti Lewisham, že památníky podobně jako budovy jsou pevné objekty, jejichž uspořádání ve městě reprezentuje hodnotu, jakou jim společnost přisuzuje¹²⁰. Umění v prostředí města označuje za „kulturně a prostorově specifické“. Uvádí, že „*morfologie produkuje takové sociální ideologie, které dávají vzniknout různým přístupům v pořizování umění*“.¹²¹ Navazuje tak na krátkou, ale podnětnou studii Poly Fong, která se zaměřuje na skupiny monumentů v Londýně (Royal Exchange Square) a Westminsteru (Waterloo Place)¹²² a porovnává jejich morfologické začlenění ve vztahu k viditelnosti a času, který jim pozorovatelé věnují. Dokazuje, že čas strávený pozorováním pomníků u různých skupin (místní obyvatelé a turisté) je podmíněna délkou a počtem isovist. Větší počet a delší isovisty se vyskytují u pomníků se symbolickou funkcí (Waterloo Place), které se nacházejí v historicky mladší části města, jehož struktura je ortogonální oproti rostlé struktuře v okolí Royal Exchange Square.

Cíle programů podpory zpravidla akcentují benefity umění ve veřejném prostoru v sociální oblasti. Patří mezi ně posílení identifikace a smyslu pro komunitu, poskytnutí rozvoje vztahů a omezení sociálního vyloučení, posílení vztahu k místu, rozvoj občanské identity, vzdělávací funkce, akt sociální změny. Jakkoli byla tato očekávání městských regeneračních projektů 70. a 80. let kriticky zhodnocena (Hall a Robertson 2001, Senie 2003, Zebracki 2012), i v současnosti je kladen důraz především na estetickou a sociální rovinu. Potenciál

¹¹⁸ LYNCH, Kevin. *The Image of the City*. Harvard: The MIT Press, 1960, s. 6.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 8.

¹²⁰ BINGHAM-HALL, John. *Public Art as Urban Practice*. Diplomová práce. Bartlett School of Graduate Studies, UCL, 2011, s. 18

¹²¹ Tamtéž, s. 70.

¹²² FONG, Poly. The Role of Monument. In: *Proceedings. 2nd international Space Syntax*, Vol. I, 1999. [online]. [cit. 3. 2: 2021]. Dostupné z: <https://www.spacesyntax.net/symposia/2nd-international-space-syntax-symposium/>

uměleckých děl dotvářet urbánní prostředí, být prostředkem scelování ploch, akcentování důležitých pohledů a hledání kompozičních i významových vztahů mezi uměleckým dílem, budovami, výhledy je spíše opomíjen. Často se setkáváme s umístěním pomníku na zelenou plochu trávníku bez přístupu, zpevnění okolí. V lepším případě se navrhne apendix dlažby k chodníku. Tato modernistická představa artefaktu jako solitérního objektu umístěného nezávisle na svém okolí v českém prostředí stále přetrvává. U soch, které jsou umísťovány především s ohledem na estetickou funkci, je snad ospravedlnitelná. Pomník umístěný v parkově upravené ploše představuje často nejjednodušší řešení pro všechny strany. Bohužel se tak ochuzujeme o možnost zejména reprezentativní umělecká díla integrovat komplexně do parteru města.

2.4 HISTORIE UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU

Ucelená literatura o historii umění ve veřejném prostoru zatím nebyla napsána. Z dostupných zdrojů proto vybírám momenty, které považuji za zásadní. Text kombinuje informace o dílech, která v určitém ohledu předchází umění ve veřejném prostoru tak, jak je chápeme dnes, významných realizacích, zásadních změnách ve světě umění a formách strategické podpory.

1800–1918

Pomník, respektive socha na piedestalu, je až do konce 19. století základním typem uměleckého díla ve městě. Na rozdíl od vítězného oblouku, sloupů a obelisků a jiných forem, které jsou spíše architektonickými objekty, je klasická forma pomníku pružná v měřítku, proporcích i uspořádání. Pomník se stal tedy ideálním médiem pro vyjádření komemorativní funkce prostřednictvím figurální sochy.

Ve Velké Británii je rozšíření oblíbenosti pomníku ve střední třídě patrné v souvislosti s úmrtím Roberta Peela¹²³ v roce 1850¹²⁴. Robert Peel se zasadil za zrušení cla na obilí, podporoval volný obchod, omezil pracovní dobu žen a dětí a založil londýnskou policii (Scotland Yard), pro kterou formuloval etické standardy. Po jeho smrti se stalo povinností pro všechna anglická města disponovat policejním sborem. Robertu Peelovi je věnován pomník nebo jiná památka v mnoha anglických městech.

V roce 1899 vzniká realizace, která není unikátní výtvarnou formou, ale svým záměrem: *Memorial to Heroic Sacrifice* v Postman Parku v Londýně.¹²⁵ Pod dřevěným přístřeškem byly na stěnu umísťovány keramické cedulky se jmény lidí, kteří za cenu vlastního života zachránili životy jiné. Nápis dále zahrnuje datum narození i smrti a způsob úmrtí. Velmi časté bylo přejetí drožkou, splašeným koněm, utonutí nebo smrt v hořícím domě. Pomník upamatovává na jména lidí běžných povolání, která by jinak zůstala zapomenuta. Tento

¹²³ Robert Peel byl konzervativce a premiér Velké Británie v letech 1834–1835 a 1841–1846.

¹²⁴ RADISIC, Slavica. *Public Art Policy and Legal and Financial Policy Instruments* [online], 2007. Diplomová práce. University of Arts in Belgrad, University Lyon 2, s. 16. [cit. 23. 9. 2015]. Dostupné z: http://www.academica.rs/academica/Radisic-Slavica_Art-Public-Art_2007.pdf

¹²⁵ CARTIERE, Cameron and WILLIS, Shelly (ed.), *The Practice of Public Art*. New York: Routledge, 2008, s. 232.

moment výběru jinak neznámých lidí z konkrétní komunity a jejich zviditelnění ve veřejném prostoru, jež tato komunita obývá, vidíme i v současném umění, jakkoli jsou cíle i prostředky odlišné.¹²⁶

V roce 1872 je ve Filadelfii založena místními občany nezisková organizace Fairmount Park Association (později byla organizace přejmenována na Association for Public Art)¹²⁷ na podporu realizace uměleckých děl ve Fairmountově parku. Impulsem k jejímu založení byl překotný rozvoj průmyslu se zjevnými dopady na podobu města. Asociace nejdřív kultivovala Fairmount Park a po přelomu století rozšířila své aktivity na celé město. Součástí motivace byla víra v později rozšířený avantgardní ideál umění, které je tu pro všechny a má moc povznášet a kultivovat život každého člověka¹²⁸. První realizací bylo apolitické sousoší, které zobrazovalo vlčí rodinu. Mnohem častější byly později klasické figurální pomníky významným osobnostem politiky nebo armády.

Ve Francii je situace obdobná. V Paříži bylo na konci druhého císařství v roce 1870 devět pomníků. Na začátku 20. století jich bylo již více než sto deset. Jejich iniciátory byli občané spojení stavem, profesí, kulturními zájmy¹²⁹. Pomníková forma se stala vyjádřením zájmů a tím i průvodním jevem demokratizující se společnosti.¹³⁰ „Statuománie“ v Paříži vyvolala odezvu v podobě zákona vydaného v roce 1904, který na deset let zakazoval umístění jakéhokoli pomníku či památníku¹³¹.

Druhá polovina 19. století je obdobím, kdy dochází k přerodu sochaře-řemeslníka na sochaře-umělce. Klíčovou postavou tohoto posunu v sochařství je Auguste Rodin. Jeho silně individualizované pojetí pomníku Honoré Balzaca bylo shledáno zadavatelem (Société des gens de lettres) za nepřijatelné a socha byla zamítnuta. Umění začíná být vnímáno jako výraz individuálních zájmů a aspirací. Postupně se etabluje koncept sebevědomého autonomního umělce, který slouží svému umění, nikoli králi, církvi nebo zadavateli.

Období secese představuje krátký moment rovnováhy a intenzivní spolupráce mezi umělci a architekty. Na přelomu století a v jeho prvních dekádách je tradiční sepětí architektury a plastické výzdoby přerušeno radikálností modernismu. Architektura se potřebuje „očistit“ od všeho nadbytečného, zkoumá svou podstatu a možnosti prostoru, nové materiály a konstrukce jí dovolují využívat jej zcela novými způsoby. Role umění nemizí zcela, ale architekti považují ostatní výtvarné obory za podřízené a nestojí o rovnocennou spolupráci,

¹²⁶ Například *Crown Fountain* v Chicagu (2004) od Jaume Plensa a zejména práce brooklynského umělce Johna Ahearnse.

¹²⁷ *Association for Public Art* [online databáze]. [cit. 1.2.2021] Dostupné z: <https://www.associationforpublicart.org/explore/public-art/#map/all!mww>

¹²⁸ Ojedinělá aktivita ve Filadelfii předběhla svou dobu a založila tradici zájmu a kultivace veřejného umění v tomto městě. Po druhé světové válce v roce 1952 FPA Filadelfie přijala jako první město Spojených států mechanismus financování nových děl na základě zákona o procentu na umění. V roce 2012 změnila jméno na Association for Public Art (AfPA). V současnosti je Asociace jednou z nejčinnějších organizací vůbec, její aktivity čítají vedle nových realizací edukační programy, tematické procházky, spolupráci s kulturními institucemi i komunitami, organizaci konferencí, ocenění a propagaci, včetně interaktivního internetového průvodce.

¹²⁹ WITTLICH, Petr. *Horizonty umění*. Praha: Karolinum, 2010, s. 453.

¹³⁰ První demokratické volby (pouze pro muže) proběhly ve Francii v roce 1871.

¹³¹ RADISIC, Slavica. *Public Art Policy and Legal and Financial Policy Instruments* [online], 2007. Diplomová práce. University of Arts in Belgrad, University Lyon 2, s. 16. [cit. 23. 9. 2015]. Dostupné z: http://www.academica.rs/academica/Radisic-Slavica_Art-Public-Art_2007.pdf

jako tomu bylo v období secese. Sochařství oprostěné od spolupráce s architekturou naplno využívá uvolněný prostor k autonomní práci na nových sochařských problémech. Je plnohodnotným vyjadřovacím prostředkem modernistického umění a nových směrů, zejména kubismu, konstruktivismu a futurismu. Rozpojení modernistické architektury a umění se začne větší měrou obnovovat až po druhé světové válce.

1918–1945

První světová válka zbrzdila energii moderny, jež ve dvacátých letech začíná dominovat architektonickému myšlení. Krom výuky na Bauhausu se prohlubuje odstup umělců a architektů. Umění plně využívá zrychlení vyvolané uvolněním z podřízenosti architektuře. Trojrozměrná umění objevují abstraktní sochařství, organické formy, konstruktivismus, kinetickou a světelnou plastiku. Marcel Duchamp klade otázky vztažené k médiu samotnému a předznamenává konceptuální umění. Mnoho umělců prchá z Evropy a nachází nový domov v New Yorku, který po druhé světové válce převezme po Paříži postavení centra uměleckého světa. Moderna se dostatečně etablovala v uměleckém provozu galerií a muzeí. Narůstá význam trhu s uměním, ve kterém komerční americké galerie hrají hlavní roli.

Jakkoli jsou výsledky umělců progresivní, zřídka se dostanou za hranice galerijního prostoru. Podařilo se to například Constantinu Brâncușimu. V roce 1935 je v rumunském městě Târgu Jiu instalovaný *Nekonečný sloup*, respektive pomník vojákům padlým v první světové válce. Takové pomníky byly mezi válkami časté. Moderní pojetí tohoto případu je spíše výjimkou.

Nutnost podpořit aktuální umělecké směry si uvědomuje francouzský ministr vzdělávání a umění Jean Zay, který je ve funkci mezi lety 1936–1939. V roce 1937 navrhuje zavedení principu procenta na umění (1,5 %), které má být vyčleněno na dekorace nových budov škol a univerzit. Hlavním cílem bylo umožnit spolupráci umělců a architektů při navrhování veřejných prostranství. Architekti jsou vybízeni, aby spolupracovali nejen s akademickými umělci, ale dali šanci i kvalitnímu modernímu umění a umělcům, kteří nemají tolik zakázek. Bohužel tato snaha nabourat tradici monumentálního sochařství selhává, jelikož architekti nadále preferují dosavadní způsob figurálního sochařství v duchu akademické výuky na Beaux Arts¹³².

Ve Spojených státech byla první masivní státní podpora umění a umělců vyvolána Velkou hospodářskou krizí ve 30. letech 20. století. Administrativa prezidenta Franklina D. Roosevelta iniciovala několik programů, které měly za cíl poskytnout pracovní příležitosti umělcům a přidruženým profesím a zamezit odlivu kulturní vrstvy do velkých měst. V průběhu několika let je spuštěno pět programů. Z nich nejvýznamnější jsou Federal Art Project (FAP), Treasury Relief Art Project (TRAP) a Section of Painting and Sculpture. FAP měl podporovat umění a kreativitu obecně. Jeho cílem bylo posílit pocit občanské sounáležitost, zapojit komunity do výzdoby veřejných budov. Druhé dva projekty byly zaměřeny na profesionální umělce a výzdobu stávajících nebo nových budov Treasury

¹³² RADISIC, Slavica. *Public Art Policy and Legal and Financial Policy Instruments*. Diplomová práce. University of Arts in Belgrad, University Lyon 2, 2007. [online]. [cit. 23. 9. 2015]. Dostupné z: <http://www.academica.rs/academica/Radisic-Slavica_Art-Public-Art_2007.pdf>

Department. Section of Painting and Sculpture použil poprvé v systému financování principem procenta na umění, které limitovalo (nikoli určovalo) výši prostředků vynaložených na umění (maximálně 1 %)¹³³.

Rooseveltovy programy New Art Deal jsou z odstupu viděny jako první velký pokus o státem řízenou systematickou podporu. Byly vskutku zaměřeny více na ekonomickou pomoc než umění samotné, nicméně dopomohly k založení obsáhlé státní umělecké sbírky. Mnoho umělců podpořených programy se po druhé světové válce proslavilo¹³⁴. Ve Spojených státech se tímto způsobem položily pevné základy pro státní podporu umění¹³⁵.

1945–SOUČASNOST

Po druhé světové válce se centrum uměleckého světa přesouvá do New Yorku. Během dvou dekád se posunuly hranice umění radikálním způsobem. V odporu proti konzumu, komodifikaci umění a propojování uměleckých institucí a businessu jsou vynalézány nové taktiky, které umělce vyvádí mimo prostor galerie a poskytují únik z účasti na uměleckém provozu a trhu s uměním. Programy podpory umění ve veřejném prostoru tyto radikální posuny nesledují. Ve centru jejich zájmu je modernistické sochařství, které se nakonec začíná uplatňovat na veřejných prostranstvích.

Po zvolení prezidenta Johna F. Kennedyho prezidentem federální administrativa, General Service Administration (GSA), spouští v roce 1963 *Art in Architecture Programme (AIA)* a aplikuje princip procenta na umění (1 %). GSA reaguje na špatný stav federálních budov, jejich ošklivost a nutnost stavět nové. Jsou nastaveny principy architektury, jež mají být navrhovány nejvýznamnějšími americkými architekty. Rovněž je cílem zabránit vzniku oficiálního vládního stylu. Naopak pozornost má být věnována každé budově, její lokaci a kráse¹³⁶.

Bohužel program je o pár let později pozastaven především kvůli rozpočtovým škrtkům z důvodu války ve Vietnamu. Obnoven byl teprve v roce 1972 za prezidenta Nixona. Do procesu selekce je zapojena National Endowment for Art (NEA). Ruší procento na umění a posiluje význam odborných komisí. NEA rovněž iniciuje druhý významný vládní program *Art in Public Places Program (APP)*, který se soustředí na usnadnění a podporu realizace umění mimo výstavbu. Zprostředkovává komunikaci mezi aktéry, nabízí poradenskou činnost a částečně projekty financuje. NEA APP funguje na lokální úrovni a spolupracuje se samosprávami. Obecně NEA akcentuje spíše kurátorský přístup a propaguje americké umělecké superstar.

V 60. letech stále více amerických měst vypracovává strategie podpory a zavádí princip procenta na umění jako klíčový mechanismus financování¹³⁷. Podobný nárůst zájmu o

¹³³ KNIGHT, Cher Kraus. *Public Art: Theory, Practice and Populism*. Malden: Blackwell Publishing, 2012, s. 4.

¹³⁴ Například Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem de Kooning, Diego Rivera a řada dalších.

¹³⁵ KNIGHT, Cher Kraus. *Public Art: Theory, Practice and Populism*. Malden: Blackwell Publishing, 2012, s. 5.

¹³⁶ RADISIC, Slavica. *Public Art Policy and Legal and Financial Policy Instruments* [online], 2007. Diplomová práce. University of Arts in Belgrad, University Lyon 2. [cit. 23. 9. 2015]. Dostupné z: http://www.academica.rs/academica/Radisic-Slavica_Art-Public-Art_2007.pdf

¹³⁷ Jako první přijímá princip procenta na umění Filadelfie v roce 1959, v roce 1964 Baltimore, 1967 Havaj a San Francisco, v roce 1974 Washington a od konce 70. let pak mnoho dalších.

umění ve veřejném prostoru se ze Spojených států přelévá do západoevropských států. Přesun obyvatel do městských aglomerací, nárůst urbanizace a obnova válkou zničených měst se staly příležitostmi pro integraci uměleckých děl.

Ve Velké Británii se poprvé používá umění ve veřejném prostoru v rámci New Town Project, částečně i jako reakce na kritiku, kterou nová výstavba dle modernistických urbanistických principů vyvolává. Nicméně skutečná podpora přichází v 80. letech s druhou vlnou rozvoje britských měst. V roce 1987 byla v Birminghamu založena nezisková organizace Public Art Commissions Agency (PACA), která stála v čele realizací uměleckých děl po celé Británii. PACA poskytovala poradenskou a edukativní činnost a pomáhala lokálním samosprávám designovat strategické programy podpory umění ve veřejném prostoru.

Francie v průběhu poválečných dekád rozpracovává a zdokonaluje kulturní politiku, jejíž hlavním rysem je vysoká míra centralizace. Procento na umění z roku 1937 je ministrem kultury Jacquesem Duhamelem, který je v úřadě od roku 1971, rozšířeno na všechny veřejné stavby. Během jeho působení byly zahájeny velké projekty v Paříži – La Défense, Beaubourg a Bercy a projekt La Ville Nouvelle. Umění v nich mělo důležitou roli. Na La Défense nalezneme díla významných umělců, jako jsou Miró, César, Calder a další. Projekt La Ville Nouvelle, obdoba anglického New Town Project, měl za cíl vybudovat nová města zejména v pařížské aglomeraci, jelikož se počítalo s až dvojnásobným nárůstem populace. Velká péče byla věnována veřejným prostranstvím, parkům a relaxačním zónám. Na jejich plánech se podíleli umělci v roli designérů veřejných prostranství. Zároveň některá místa doplňovali o umělecké solitéry. V průběhu devadesátých let se kulturní politika Francie decentralizovala, byrokracie procesů pořizování uměleckých děl se zjednodušila a sjednotily se pořizovací procesy¹³⁸.

V současnosti je tvorba dlouhodobé strategie ve vztahu k umění a veřejnému prostoru a péče o ně standardní výbavou městských samospráv i státní kulturní politiky. Častěji vidíme diferencované programy podpory dle záměrů, iniciátorů a možností financování. Mezi aktuálními trendy v umění a institucemi, které kurátorsky přistupují k umění ve městě jako ke sbírkám, existuje živé spojení. Inicivace uměleckých děl je diverzifikovaná. Rozšiřuje se spektrum otázek, které si klademe. Ptáme se, kdo je vlastně publikum, příjemce či konzument a pro koho je umění ve městě tvořeno. Určitá část kritiky vnímá umění ve městě jako projev síly a vlivu různých zájmových skupin a jako znamení postupné privatizace veřejného prostoru. To je jeden z důvodů, proč se umělci distancují od klasické sochy a objektu a usilují o větší míru komunikace mezi světem umění a každodenním životem. Kontext je chápán především ve smyslu sociálních vazeb, dynamiky společnosti a změn hodnotového systému.

¹³⁸ RADISIC, Slavica. *Public Art Policy and Legal and Financial Policy Instruments* [online], 2007. Diplomová práce. University of Arts in Belgrad, University Lyon 2, s. 102–103. [cit. 23. 9. 2015]. Dostupné z: http://www.academica.rs/academica/Radistic-Slavica_Art-Public-Art_2007.pdf

2.4 UMĚNÍ V ČESKÉM VEŘEJNÉM PROSTORU

Historie umění ve veřejném prostoru v českých zemích sdílí klíčové znaky s ostatními státy euroamerického prostoru. Jakkoli byla v 19. století všeobecně oblíbená pomníková forma, preferovaná témata se v jednotlivých státech lišila. Na území Čech, Moravy a Slezska se jednalo především o národnostní otázku a o osobnosti z intelektuálního prostředí a historické postavy českých dějin¹³⁹. Dalším společným momentem je zavádění programů podpory v 60. letech a uvedení modernistického sochařství do veřejného prostoru. V posledních třech desetiletích se paralely nacházejí obtížně. Zatímco v západních hlavních městech se experimentuje a hledá místo pro konceptuální umění, obnovuje spojení s architekturou nebo sociální a efemérní umění, v České republice teprve začínáme s kulturní politikou, a to pouze v největších městech.

1800–1918

V průběhu 19. století se česká občanská společnost formovala v úzkém propojení s úsilím o emancipaci českého národa a jeho uznání v rámci habsburské monarchie. Zároveň se v této době zakládá tradice českého sochařství, jejímiž hlavními osobnostmi v 19. století byli Václav Prachner, Václav Levý a Josef Václav Myslbek. Klíčovým momentem je založení sochařského ateliéru na Akademii výtvarných umění v roce 1896, jehož se stal Myslbek prvním profesorem¹⁴⁰. Myslbek, který měl již jedenáctileté pedagogické zkušenosti z Uměleckoprůmyslové školy¹⁴¹, na Akademii působil až do roku 1919. Pod jeho vedením vzešly z akademie dvě generace vynikajících českých sochařů. Tvorba Myslbeka i jeho žáků byla v kontextu středoevropského akademického sochařství mimořádně kvalitní a úzce napojená na nejčerstvější progresivní tendence francouzského umění. V druhé polovině 19. století dochází k souhře tří podmínek, které umožnily českému sochařství dynamický vývoj:

Za prvé, figurální sochařství bylo stále jazykem doby, kterým se vyjadřovaly především kolektivně sdílené hodnoty, a sloužilo k politické reprezentaci. Zároveň se začalo uplatňovat jako ryze umělecké médium k vyjádření intimních témat a subjektivních prožitků¹⁴². Za druhé, společenská poptávka po sochařské tvorbě byla nadstandardní. Český národ potřeboval potvrdit svoji emancipaci výstavbou pomníků. Bylo vyhlášeno několik velkých pomníkových soutěží a nespočet menších, ve kterých si Myslbekovi žáci ostře konkurovali. V druhé polovině 19. století se po zbourání novoměstských hradeb stavěly Vinohrady, Karlín, probíhala Pražská asanace. Nové domy byly navrhovány v duchu historismu a secese, pro které je sochařská výzdoba nezbytností. Za třetí, jak z Uměleckoprůmyslové školy, tak z Akademie výtvarných umění vycházeli sochaři, z nichž ti průměrní byli z hlediska současnosti vynikající a zakládali řemeslné dílny, které se podílely

¹³⁹ Ve Spojených státech, Velké Británii a dalších státech jsou to zejména politické osobnosti, kteří sjednotili země a položili základy jejich demokratického systému.

¹⁴⁰ České sochařství mělo díky barokní tradici ztělesněné osobnostmi Matyáše Bernarda Brauna a Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa položeny velmi solidní základy. V českém prostředí ale chybělo umělecké vzdělávání. Akademie výtvarných umění v Praze byla založena v roce 1799 a sochařský ateliér na sklonku 19. století. Pro srovnání: Škola Beaux Art v Paříži byla založena 1689, Vídeňská akademie v roce 1692 a Akademie krásných umění v Římě dokonce v roce 1577.

¹⁴¹ Kvůli zavření vysokých škol v období protektorátu posílil význam Uměleckoprůmyslové školy, která měla v té době status střední a vyšší odborné školy. V roce 1946 získala status školy vysoké, který se promítl i do jejího názvu.

¹⁴² Viz práce Quido Kociána, příklad dekadence a romantismu v sochařství, ale jiných autorů.

na výzdobě nových činžovních domů a jejich fasád. Ti, kteří byli nadáni mimořádným talentem a dravostí se realizovali pomníkovou tvorbou. Práce Jana Štursy, Jiřího Suchardy, Otakara Španiela, Bohumila Kafky, Františka Bílka a mnoha dalších lze nalézt v celé řadě českých měst i menších obcí.

První významnou pražskou realizací věnovanou osobnosti národního obrození byl *pomník Josefa Jungmanna* umístěný na dnešním Jungmannově náměstí (1866–1878) před průčelím současného velvyslanectví Rakouské republiky. Idea pomníku byla zmíněna ihned po autorově smrti v roce 1847, nicméně teprve o dvanáct let později v reakci na pochod německých studentů ke stému výročí narození Friedricha Schillera. Realizace se ujal spolek Svatobor a jeho zpracování bylo svěřeno Václavu Levému a jeho žákovi Ludvíku Šimkovi, který pomník po smrti mistra v roce 1870 dokončil.¹⁴³ Pomník představuje klasický typ sedící figury na piedestalu, který byl v Praze využit například u pomníku Aloise Jiráska nebo Hany Kvapilové. Důležitá je výška soklu, která mění komorní pomník na monument.

Ojedinelý zápas o prvenství představuje soutěž na *pomník sv. Václava* (1894–1912) pro Václavské náměstí, ve které se na společném druhém místě umístily návrhy Bohuslava Schnircha a J. V. Myslbeka. Dle zdrojů je následující vývoj spíše věcí politických a společenských vztahů a vlivů. Návrh Schnirchův opírající se o německé vzory zobrazuje sv. Václava jako světce, kompozice je klidná a postava jednou rukou žehná. Oproti tomu Myslbek zobrazil sv. Václava jako vladaře, dynamicky a majestátně. Veřejnost byla nakloněna spíše návrhu Schnirchovu, nicméně Myslbek i pro ukončení soutěže posouval návrh v dalších variantách částečně zohledňujících kvality Schnirchova návrhu. Nakonec byla smlouva podepsána s Myslbekem. Pravděpodobně v tom svou roli sehrál i Josef Hlávka, mecenáš a jeden z hlavních podporovatelů Akademie.¹⁴⁴

V průběhu poslední dekády 19. století byly zahájeny soutěže na další dva významné projekty. První z nich je *pomník Františka Palackého* (1897–1912). Se záměrem se počítalo již od roku 1876, nicméně soutěž byla vypsána teprve v roce 1897. Vyhrál ji návrh sochaře Stanislava Suchardy a architekta Aloise Dryáka. Na výstavbu pomníku navazovaly další urbanistické úpravy okolí, které zahrnovaly výstavbu nového mostu, zvýšení nábřeží, rozhodnutí o výstavbě veřejné budovy jako vhodného pozadí pro samotný pomník a celou řadu dalších změn, které měly za cíl vhodně dotvořit kontext pomníku. Autoři nechali návrh ověřit na dřevěném modelu v reálném měřítku přímo na místě. Pomník je zkomponován ze dvou materiálově odlišných částí. Rozsáhlý kamenný podstavec s centrální zvýšenou hmotou je obklopen spirálovitě umístěnými alegorickými bronzovými figurami modelovanými v expresivním stylu, jenž byl typický pro symbolismus a dekadenci. Samotná sedící figura Františka Palackého je v kontrastu k bronzovým figurám klidná a majestátní, materiálově spojená s kamenným podstavcem. Autor směřuje pozornost diváka jednoznačně k alegorickým postavám, které završuje vítězná ženská postava Čechie. Sucharda s Dryákem převrací logiku pomníku věnovaném určité osobnosti. Na piedestalu se nenachází figura, ale alegorické ztvárnění myšlenek, jež daný člověk reprezentuje.

¹⁴³ KUTHANOVÁ, Kateřina a Hana SVATOŠOVÁ. *Metamorfózy politiky: pražské pomníky 19. století: publikace k výstavě: Clam-Gallasův palác 25. září 2013 - 5. ledna 2014*. Praha: Archiv hlavního města Prahy ve spolupráci s Noemi Arts&Media a se spolkem Scriptorium, 2013, s. 18.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 74.

V tomto smyslu předjímá pomník Františka Palackého přístup obvyklý až v druhé polovině 20. století.

Posledním velkým pražským pomníkem byl *pomník Mistra Jana Husa* (1900–1915), kterému se nevyhnul náročný průběh zahrnující dvě soutěže a změnu umístění. První soutěž byla vypsána pro Malé náměstí, přičemž záhy po vyhlášení výsledku byla vhodnost lokace zpochybněna. Druhou soutěž z roku 1900 s novou lokací v zadání vyhrál Ladislav Šaloun s organicky budovaným sousoším, které se neopírá o architektonický prvek, jak tomu bylo u všech ostatních návrhů¹⁴⁵. Aby bylo seskupení figur pohledové ze všech stran, využívá Šaloun vztahu solitérní postavy Mistra Jana Husa a skupiny postav husitů, která se ve spirále za ním snižuje. Pomník má horizontální charakter, aby nekonkuroval tehdy ještě stojícímu Mariánskému sloupu.

Zmíněné čtyři pomníky ztělesňují cíle národního obrození a jsou potvrzením identity českého národa. Mimoto v nich lze pozorovat sochařský vývoj od klasicismu přes realismus Myslbeka až k uvolněným a expresivním formám secese a dekadence. Jsou charakteristickou součástí veřejných prostranství, plně integrované do urbánního prostředí.

1918–1945

Třemi monumentálními projekty instalovanými před první světovou válkou, ale i výstavbou Národního divadla, Národního muzea, Rudolfiny a dalších významných staveb se uspokojila vzvednutá potřeba české společnosti vyjádřit vlastní svébytnost. Po první světové válce a založení samostatného Československa přetrvává obliba pomníkové tvorby jako hlavního komunikačního prostředku ve veřejném prostoru, nicméně již v menších formátech. Výjimku představuje socha Jana Žižky z Trocnova na Vítkově jakožto završení výstavby Národního památníku. Tři velké pomníky dokončené v průběhu první světové války, ale i další díla představovaly významný zásah do rázu města, se kterým se Pražané museli sžít. Obecný odpor stručně vyjádřil F. X. Šalda v esejí *Mor pomníkový*¹⁴⁶, ve kterém kritizuje formu novějších pomníků, jejich množství i nevhodné umístování. Vyzdvihuje uměřenost a přirozené začlenění soch do architektury. Jednoznačně podporuje realistickou kompaktní formu Myslbekovu před expresí Suchardy a Šalouna, jež označuje za „novinářskou“.

V realistickém duchu je modelovaná *jezdecká socha Jana Žižky z Trocnova* před Národním památníkem na Vítkově, postaveným dle návrhu Jana Zázvorky v letech 1929–1933. Soutěž na jezdeckou sochu vyhrál Bohumil Kafka. Jedná se o největší jezdeckou sochu ve střední Evropě.

Sochařství se nadále uplatňuje v architektuře u novoklasicistních budov, jako jsou například Podolská vodárna (1929) od Antonína Engela nebo ústřední budova Městské knihovny na Mariánském náměstí (1928) od Františka Roitha. Nicméně nový směr modernistické architektury se ostře distancuje od tradic, secesního stylu, a tedy i od přímého uplatnění plastiky v architektuře. Modernistické sochařství se odpoutává od figurativního

¹⁴⁵ KUTHANOVÁ, Kateřina a Hana SVATOŠOVÁ. *Metamorfózy politiky: pražské pomníky 19. století : publikace k výstavě : Clam-Gallasův palác 25. září 2013 - 5. ledna 2014*. Praha: Archiv hlavního města Prahy ve spolupráci s Noemi Arts&Media a se spolkem Scriptorium, 2013, s. 98–99.

¹⁴⁶ ŠALDA, F. X. *Šaldův zápisník I*. Praha: Otto Girgal, 1927 – 1936, s. 265–269.

zobrazování a řeší své vlastní abstraktní prostorové problémy. Pokud se socha v modernistické architektuře vyskytuje, tak samostatně, jako solitérní objekt, který dobře komunikuje s purismem moderny a akcentují tak navzájem své kvality. Mezi nejprogresivnější sochaře patří Zdeněk Pešánek, který experimentuje, podobně jako tomu bylo v Bauhausu, s propojením světla a zvuku. Jeho plastika *Kinetický klavír* byla umístěna v roce 1927 na funkcionalistickou novostavbu Pražské energetiky ve Vršovicích. Pešánek se kinetickou plastikou zabýval přibližně o dvacet let dříve než Alexander Calder, americký umělec, který se svými mobily a dalšími kinetickými instalacemi proslavil v 50. letech 20. století.

Vedle figurálního sochařství se objevuje v duchu moderny řada nových sochařských směrů, například abstraktní organika Hany Wichterlové, civilismus Otto Gutfreunda, surrealismus a abstrakce v díle Vincence Makovského a mnoho dalších.

1945–1989

V přehledu historie po druhé světové válce jsem čerpala zejména z disertační práce Jany Kořínkové¹⁴⁷. Období po roce 1945 rozděluje do čtyř období: tři poválečné roky, období od roku 1948 a 50. léta, rozvolnění v letech 60. a normalizaci, respektive období mezi lety 1968–1989.

Již těsně po válce dochází k volání po obnovení spolupráce mezi výtvarníky a architekty, kterou omezily druhá světová válka a funkcionalistický purismus. Jednou z motivací je nutnost výstavby nových pomníků válečným obětem a padlým vojákům. Důležitou roli v těchto aktivitách hrají tři zemské bloky výtvarných umělců (Český blok výtvarníků, Blok výtvarných umělců země Moravskoslezské, Blok slovenských umělců), které sdružuje Ústřední blok výtvarných umělců. Byly pověřovány výzdobou veřejných budov a zajištěním smluvního vztah mezi umělcem a investorem.

První zmínky o povinnosti začleňovat do veřejných zakázek umělecká díla se objevují na konferenci Ústředního bloku výtvarných umělců Československé republiky v roce 1946. Předsedou Bloku se stal Bohuslav Fuchs. V roce 1947 vydal Blok memorandum *O potřebách československého výtvarnictví*, který je adresován prezidentovi, vládě a Národnímu shromáždění. Text memoranda upozorňuje na stav, ve kterém se nacházela umělecká obec po měnové reformě, a předjímal nutnost monumentálních zakázek ideologického charakteru. Již v tomto dokumentu jeho pisatelé navrhuje způsob financování prostřednictvím principu procenta na umění (0,5–1 %).¹⁴⁸

Rok 1948 je zlomový v organizaci produkce uměleckých děl. Již v roce 1947 vzniká Svaz československých výtvarných umělců (dále SČSVU), který přejímá činnosti Bloku, k jehož rozpuštění dochází v roce 1951. SČSVU byla oborová hospodářská instituce, která zajišťovala organizaci soutěží, výstavy a osvětlu. Poskytovala umělcům pragmatické zázemí v podobě pojištění nebo registru profesionálních umělců. Po celá padesátá léta je ze strany architektů a umělců vyvíjen tlak na zavedení procenta na umění. V čele SČSVU stojí

¹⁴⁷ KOŘÍNKOVÁ, Jana. *Výtvarné umění v prostoru brněnských sídlišť* [online]. Disertační práce. Vysoké učení technické v Brně, Fakulta architektury, 2017. [cit. 30.1.2020] Dostupné z: https://www.vutbr.cz/studenti/zav-prace?zp_id=104329&aid_redir=1

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 22–23.

Bohuslav Fuchs, který navrhuje vzorec pro výpočet procenta, který byl později aplikován v roce 1965. Důvody pro zavedení procenta na umění jsou: 1. Kritika architektonického purismu. 2. Potřeba pomníků obětem války. 3. Příprava na novou politickou situaci, která přinese větší objem státních zakázek.

V roce 1954 je založen Český fond výtvarných umění (ČFVU). Registrace ve Fondu umožňovala umělcům vykonávat uměleckou profesi bez nutnosti setrvání v zaměstnaneckém poměru. Fond též poskytoval půjčky a zálohy na realizaci díla. Umělec se tedy mohl zcela věnovat své práci. Založení fondu vedlo k reorganizaci Svazu, který se v roce 1956 rozpadá na dvě části: Svaz československých výtvarných umělců a Svaz československých architektů.¹⁴⁹

Z hlediska výtvarného umění znamená politický převrat v roce 1948 tlak na sovětizaci české kultury. Byly upuštěny diskuze o českém prostoru jako svorníku mezi západoevropskou a východoevropskou kulturou. Místo toho se prosazuje přímé přijetí sovětských vzorů nebo liberálnější podpora národní varianty socialistického realismu¹⁵⁰. Z hlediska umění ve veřejném prostoru a architektuře se prosazuje idea jednoty architektury, malby, sochařství a užitých umění v jeden monumentální celek („gesamtkunstwerk“). Po vzoru Sovětského svazu jsou investice vloženy do nákladných projektů. Z nich nejvýznamnější je Pomník J. V. Stalina v Praze na Letné, který vznikl mezi lety 1949–1955. Ideologické a nákladné projekty zastaví až revize důsledků uplatňování kultu osobnosti J. V. Stalina a částečná liberalizace společnosti.

Dosavadní přístup je přehodnocen v roce 1954 v projevu prvního tajemníka Komunistické strany SSSR N. S. Chruščova, ve kterém zdůrazňuje význam typizace a prefabrikace. Čeští teoretici umění se snažili obhájit význam umění a smysl originální tvorby, který viděli především v „dotváření“ a „umocňování“ účinku architektury. Umění ve veřejném prostoru a architektuře mělo sloužit všemu lidu, na rozdíl od sběratelství a vlastnictví umění, jež bylo posuzováno jako typický rys „feudálů“ a „měšťáků“.¹⁵¹

Rok 1958, kdy bylo Československo reprezentováno s velkým úspěchem na Světové výstavě v Bruselu. Dle Kořínkové nelze tvrdit, že díky úspěchu bylo později přijato procento na umění. Brusel jen potvrdil dosavadní vývoj, českou modernistickou architekturu a umění vynesl na mezinárodní scénu. Strana se pokoušela si úspěch přivlastnit, ale byla si vědoma, že se stal spíše jí navzdory než díky ní.

V roce 1965 dochází k završení téměř dvacetiletého úsilí o legislativní zakotvení umění ve výstavbě. V červenci toho roku bylo schváleno usnesení vlády ČSR č. 355/1965 o řešení otázek uplatnění výtvarného umění v investiční výstavbě. Byla ustanovena povinnost spolupráce Českého (Slovenského) svazu výtvarných umělců a Českého (Slovenského) svazu architektů za dohledu krajských výtvarných komisí ČSFVU. „Právě důraz na roli

¹⁴⁹ KOŘÍNKOVÁ, Jana. *Výtvarné umění v prostoru brněnských sídlišť* [online]. Disertační práce. Vysoké učení technické v Brně, Fakulta architektury, 2017, s.30. [cit. 30.1.2020] Dostupné z: https://www.vutbr.cz/studenti/zav-prace?zp_id=104329&aid_redir=1

¹⁵⁰ ŠVÁCHA, Rostislav a Marie PLATOVSKÁ, ed. *Dějiny českého výtvarného umění V. 1938/1958*. Praha: Academia, 2005, s. 342.

¹⁵¹ KOŘÍNKOVÁ, Jana. *Výtvarné umění v prostoru brněnských sídlišť* [online]. Disertační práce. Vysoké učení technické v Brně, Fakulta architektury, 2017, s.37. [cit. 30.1.2020] Dostupné z: https://www.vutbr.cz/studenti/zav-prace?zp_id=104329&aid_redir=1

architekta a krajských uměleckých komisí ČFVU jakožto dozorčího orgánu nad jednotlivými realizacemi, tedy na faktory, které oslabovaly kontrolní roli státu a vytvářely liberální prostředí příznačné pro období ‚zlatých šedesátých let‘, mohl přispět k definitivnímu zneplatnění usnesení, které nikdy nenabývalo váhy vládní vyhlášky či zákona, a nebylo tedy registrováno ve sbírce.“¹⁵² Vpád vojsk Varšavské smlouvy v roce 1968 opět změnil politickou situaci, a tedy i podmínky vzniku nových uměleckých děl.

Hlavním rysem normalizačního období je politizace původně především odborně zaštitěných institucionálních struktur podpory umění ve výstavbě. Po roce 1968 se původně kulturní komise při krajských výborech napojují na národní výbory. V roce 1972 je Svaz rozpuštěn a o dva měsíce později opět založen znovu, přičemž do něj vstoupí pouze 8 % původních umělců. Pro účast ve Svazu je nezbytné členství v komunistické straně. Svaz i komise se politizují, personálně se zcela promění a hlavní kompetencí je loajalita k systému, nikoli odbornost a vynikající výsledky. Role státu se transformuje v zajišťovatele kvality vystavěného prostředí, tedy i estetického uspokojení občanů. Často však dochází k umístování soch a plastik do nových urbánních celků bez promyšlení prostorových vztahů a funkčních návazností. Komise pro výtvarné umění posuzují návrhy po ideologické a formální stránce, čímž ovlivňují charakter dobové produkce směrem k průměrnosti.

Pavel Karous v knize *Vetřelci a volavky* mapuje uměleckou produkci normalizačního období. Ta je zřídka kdy přímočaře ideologická. Ideologičnost se projevuje spíše ve smyslu preferovaných (zdánlivě neideologických) témat, jako byly rodinné výjevy, sport, dobývání kosmu, zvířata nebo abstraktní motivy, které měly dotvářet nekonfliktní ráz nových sídlišť. Stejně tak tomu bylo i po formální stránce, kdy jen zcela výjimečně vzniká progresivní dílo¹⁵³. Karous tento styl označuje za „unavenou modernu“. Místně specifický přístup ve smyslu zohlednění lokálních témat v námětu soch se objevoval zřídka kdy.¹⁵⁴ V 70. a 80. letech se díky zákonu o procentu na umění zvýší v českých a slovenských městech počet plastik, soch a objektů, pro které se později ujme označení „normalizační umění“.

PO ROCE 1989

Součástí politických a společenských změn po roce 1989 bylo radikální odstřížení od kulturní politiky totalitního státu. Protože umění ve veřejném prostoru bylo zdiskreditováno předchozím systémem, v novém prostředí volného trhu nevznikl prostor pro veřejnou debatu, která by vedla k nově nastavené strategii veřejné podpory. Tento stav lze odůvodnit potřebou odstupu od umění ve veřejném prostoru jako takového. Na druhou stranu absence kulturní politiky a přístup vlád 90. let ke kultuře jako komoditě, která, tak jako jiné produkty, je podřízena zákonu nabídky a poptávky, prohlubuje negativní aspekty spojené s produkcí nových uměleckých děl. V celku svědčí o nepochopení role kultury ve společnosti a limitech participace umění na tržních mechanismech.

¹⁵² KOŘÍNKOVÁ, Jana. *Výtvarné umění v prostoru brněnských sídlišť* [online]. Disertační práce. Vysoké učení technické v Brně, Fakulta architektury, 2017, s.39. [cit. 30.1.2020] Dostupné z:

https://www.vutbr.cz/studenti/zav-prace?zp_id=104329&aid_redir=1

¹⁵³ Mezi takové výjimky patří například díla od sklářské dvojice Libenský–Brychtová.

¹⁵⁴ Například filmařské motivy ve výzdobě nového Barrandovského sídliště. KAROUS, Pavel a Sabina JANKOVIČOVÁ (ed.). *Vetřelci a volavky: atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968-1989)*. Řevnice: Arbor vitae, 2013. s. 422.

Vzhledem k faktu, že Poslanecká sněmovna Československé socialistické republiky nikdy nedokončila proces přijetí prováděcích dokumentů k novým směrnicím z roku 1965, nebylo potřeba daný zákon rušit. Dvě hlavní instituce, které formovaly produkci umění – Svaz českých výtvarných umělců a Český fond výtvarných umění –, prošly začátkem 90. let proměnou personálního obsazení i názvu a jejich praktický význam zanikl. Svaz českých výtvarných umělců byl přejmenován na Unii výtvarných umělců. Český fond výtvarných umění pak na Nadaci českých výtvarných umění. Aktivita obou organizací nejsou v současnosti nijak patrné. Prezentace na internetu je až na výjimky neaktualizovaná. Nejvíce na sebe upozornila Nadace českého výtvarného umění sporem se Spolkem výtvarných umělců Mánes¹⁵⁵ o budovu Mánesa.¹⁵⁶

V České republice dlouho chyběl jednoznačný konsenzus směrem k uznání umění jako důležité a nenahraditelné součásti veřejného prostoru. V posledních dvou letech se situace v Praze či Brně proměňuje. Jde o pozitivní posun. Otázka je, proč k němu dochází až po bezmála třiceti letech po sametové revoluci a proč v české společnosti i samosprávách nepozorujeme větší zájem o umění ve veřejném prostoru. Jistě, za posledních třicet let vznikla řada kvalitních realizací. Nicméně stále chybí systematická péče o tuto kulturní vrstvu a také víze, jak ji chceme rozvíjet, propagace a hledání nových cest napojených na aktuální umělecké tendence. Jako by zde stála určitá bariéra mezi veřejností a uměním. Důvody pro tento dlouhodobý odstup můžeme hledat v deformaci významu „veřejnosti“ v každodennosti normalizačních 70. a 80. let 20. století i tlaku na ekonomickou úspěšnost a zájem o konzumní způsob života po roce 1989. České umění, tradičně individualistické a spirituální, se snad ještě více uchyluje do svého vnitřního azylu¹⁵⁷.

K posunu v uvažování dochází v momentě, kdy se na významných místech v centru Prahy začala objevovat díla průměrná až podprůměrná, bez řádného schvalovacího procesu a konzultace s odborníky. Často se jednalo o dary umělců, kteří měli dobré vztahy s komunálními politiky nebo byli schopni na politické úrovni realizaci prosadit a získat finanční podporu.

V poslední letech si všímáme celé řady problémů, které se pokusil shrnout plug-in Manuálu veřejných prostranství, *Umělecká díla na veřejných prostranstvích Prahy*¹⁵⁸:

¹⁵⁵ Spolek výtvarných umělců Mánes (SVU Mánes) byl založen v roce 1887 skupinou umělců. Od roku 1902 uspořádali v Praze řadu výstav českých i zahraničních umělců. V roce 1930 byla otevřena budova spolku dle návrhu Otakara Novotného. V roce 1949 byla činnost spolku zastavena a o sedm let později byl spolek rozpuštěn. Budova Mánesu připadla Českému fondu výtvarných umění.

¹⁵⁶ Spolek obnovil svoji činnost v roce 1990 a usiloval o navrácení budovy a navázání na aktivity před rokem 1948. Po letitém sporu Nejvyšší správní soud v roce 2004 rozhodl o ponechání budovy ve vlastnictví Nadace. Po dokončení rozsáhlé rekonstrukce Mánesa Nadace provozuje zejména komerční aktivity z důvodů vysokých splátek úvěru od banky za účelem opravy. Nadace spravuje budovu galerie Mánes v posledních letech s velmi problematickým programem. In: PAUL, Jan. *Monitor Jana Paula: Tunelování Mánesa se státním dohledem?* [online]. Britské listy. 2003. [cit. 25. 11. 2020]. Dostupné z: <https://legacy.blisty.cz/art/13095.html>

¹⁵⁷ HLAVÁČEK, Ludvík. Veřejné umění. In: *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*. Praha: Sorosovo centrum současného umění – Praha, 1997, s. 7.

¹⁵⁸ MELKOVÁ, Pavla, Kateřina FREJLACHOVÁ a Jakub HENDRYCH. *Umělecká díla na veřejných prostranstvích: plug-in Manuál tvorby veřejných prostranství hlavního města Prahy*. Praha: Institut plánování a rozvoje hl. m. Prahy, Kancelář veřejného prostoru, 2018, s. 19.

- Vzniká málo kvalitních a inovativních uměleckých děl a místně specifických intervencí ve veřejném prostoru a naopak dochází k „zanášení“ veřejných prostranství díly nízké kvality (zejména v centrální části Prahy).
- Nová díla trvalé povahy mají slabou a nepromyšlenou vazbu na charakter veřejného prostranství, ve kterém jsou umístěna.
- Dochází k degradaci celkové kvality (dotčených) veřejných prostranství.
- Image Prahy zaostává za evropskými kulturními metropolemi, správa města není v roli aktivního tvůrce kvalitního programu veřejných prostranství.
- Umění ve veřejném prostoru je často chápáno velmi úzce a konzervativně. Po roce 1990 došlo k přerušení kontinuity běžné praxe osazování současného umění do veřejného prostoru a veřejnost tak není cca 25 let konfrontována s vývojem umění a jeho aktuálními podobami.
- V oficiálním veřejném diskurzu vítězí spíše konvenční představy. Řada kvalitních, současných uměleckých intervencí či děl na veřejných prostranstvích byla osazena na náklady umělců a iniciativ, výjimečně pak městských částí.
- V Praze chybí díla předních českých umělců z konce 20. a počátku 21. století a díla zahraničních umělců – tento deficit již nebude možné zcela vyrovnat.

Hlavní příčinu tohoto stavu lze spatřovat v absenci celkové koncepce, podfinancování, sporadické diskuze mezi iniciátory a lokálními uživateli, netransparentnosti procesů. Rovněž v neexistenci instituce, která by danou problematiku zastřešovala, odborně záměry posuzovala a kultivovala veřejnou debatu. V důsledku toho často pozorujeme rozhodování bez účasti odborníků a vliv úřední a politické moci.

Dočasné umění

Kreativní energie se v průběhu třiceti let projevuje především v organizaci dočasných akcí, instalací nebo výstavních projektů. Kulturní veřejnost obnovuje svůj vztah k veřejnému prostoru, učí se s ním pracovat, upozorňuje na problémy a podněcuje k zájmu o něj. Prostřednictvím kultury je možné testovat nezažité způsoby využívání veřejných prostranství, převažující hodnotové směřování společnosti a reakce zejména politické moci na kritické a provokativní umělecké intervence.

Vznikají festivaly soch a umění, jednorázové venkovní výstavy, alternativní galerie přímo ve veřejném prostoru. Zdařilo se zrealizovat mnoho významných intervencí na důležitých a i nenápadných místech Prahy. Pražská streetartová scéna se etablovala a někteří z jejích členů patří k nejvýraznějším umělcům působícím ve veřejném prostoru.

Dočasné umění je nezbytnou součástí veřejného života. Umožňuje reagovat na momentální situace, rychle se mění, někdy obchází zavedená pravidla, experimentuje. Udržuje náš vztah k veřejnému prostoru živý, umí narušit stereotypy vnímání.

Nová strategie podpory

Podpora umění ve veřejném prostoru na úrovni státu zanikla a zatím se ji nepodařilo obnovit. Dlouhodobě o znovuzavedení principu procenta na umění pro veřejné investice

usiluje spolek Skutek¹⁵⁹. Pouze v některých českých městech došlo k výraznějším změnám. Za pozornost jistě stojí Liberec, kde nezisková organizace Spacium realizovala mezi lety 2000 a 2015 řadu soch¹⁶⁰. Dlouhodobá snaha o nové realizace se objevuje pouze v Brně, kde se od roku 2000 realizovaly pomníky díky projektu *Sochy pro Brno*. Na konci roku 2020 Brno zveřejnilo webovou aplikaci *Sochařské Brno*, která prezentuje díla na mapě, informuje o soutěžích a aktivitách¹⁶¹.

Hlavní město Praha až do roku 2017 nijak umění ve veřejném prostoru nepodporovalo. Situace se proměňuje až s novým vedením města zvoleným v roce 2016 (ANO, ČSSD, Trojkoalice). Především díky Matěji Stropnickému ze Strany zelených se podaří prosadit fond na umění ve veřejném prostoru, do kterého by měly být každý rok alokovány 2 % z celkových investic města. Bohužel toto rozhodnutí nedoprovází strategie, jak dané prostředky investovat a podle jakých pravidel. To je předmětem téměř dvouletého vyjednávání mezi Magistrátem hlavního města Prahy (MHMP), Institutem plánování a rozvoje Praha (IPR) a Galerií hlavního města Prahy (GHMP). V roce 2019 IPR vydává doplňující koncepční materiál k Manuálu tvorby veřejných prostranství s názvem *Umění na veřejných prostranstvích města Prahy*. Též je při MHMP ustanovena Komise pro umění ve veřejném prostoru, která doporučuje projekty ke schválení městské radě. V roce 2020 MHMP s GHMP zavádí program *Umění pro město*¹⁶², prostřednictvím něhož organizuje soutěže a výzvy na trvalá i dočasná umělecká díla. Roky 2018 až 2020 lze tedy považovat za období změny, kdy město Praha začíná konečně v praktické rovině naplňovat program podpory.

2.6 UMĚNÍ V TEXTECH ARCHITEKTŮ A URBANISTŮ

Architekti se ve svých textech rádi nechávají inspirovat uměleckými díly. S jejich pomocí přibližují smysl architektury, její vztah k jiným kreativním oborům a reflektují podmínky prostorového vnímání. Jejich úvahy jsou velmi zajímavé, ale jako by měli na zřeteli primárně věc architektury. Využívají svých zkušeností s uměním, aby přiblížili myšlenky o architektuře.

Camillo Sitte v knize *Stavba měst podle uměleckých zásad* popisuje dva principy umístování soch a pomníků do prostoru rostlých náměstí. Tyto principy zohledňují jak potřeby uměleckého díla, tak veřejných prostranství. Jednoduchost a nadčasová platnost těchto principů mě podnítila v hledání podobných obecných postřehů v textech jiných architektů a urbanistů. Kladla jsem si otázku, jak architekti a urbanisté o umění přemýšlejí, především ve vztahu k tvorbě města a veřejného prostoru. Domnívám se, že umění ve veřejném prostoru stojí na okraji zájmu architektů a v rámci literatury se téměř nevyskytuje. Architekti a urbanisté tuto dimenzi města až na výjimky opomíjejí. Výmluvná je i zmínka o

¹⁵⁹ Spolek Skutek je profesní organizace sdružující vizuální umělce.

¹⁶⁰ Město Liberec dotovalo pouze chod organizace. Prostředky na realizace jednotlivých děl Spacium získávalo zejména od soukromých podporovatelů.

¹⁶¹ *Sochařské Brno* [online databáze]. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <https://socharske.brno.cz/>

¹⁶² *Umění pro město* [online databáze]. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <https://umenipromesto.eu/katalog>

umění v současné základní literatuře o urbanismu, *Public Spaces Urban Places*¹⁶³. Umění ve veřejném prostoru je vzpomenu pouze okrajově jako jeden z mnoha prvků městského mobiliáře (street furniture). I když se v knize vyskytují příklady uměleckých děl (například v kapitole o aktivním zapojení, kde je umění přisouzena schopnost triangulace – usnadnění komunikace mezi cizinci¹⁶⁴), zarážející je identifikace uměleckých děl s užitými prvky, jako jsou patníky, lavičky a podobně.

LEON BATTISTA ALBERTI (1404–1472)

V roce 1452 vydává renesanční humanista, architekt a teoretik knihu *O stavitelství*¹⁶⁵. Kniha je svým záběrem a strukturou inspirovaná *Deseti knihami o architektuře* antického architekta, inženýra a teoretika Marcuse Vitruvia Pollia.¹⁶⁶ Albertiho dílu předcházelo v roce 1435 vydání dvou útlých spisů *O soše* a *O malbě*. Spis *O soše*, kde bychom snad mohli očekávat úvahy o umění v architektuře, se zaměřuje pouze na řemeslné problémy sochařství, rozbor účinku různých pojetí figurativního zobrazování a proporční vztahy jednotlivých částí lidského těla. Kniha *O stavitelství* se v krátkých odstavcích, které lze nalézt v sedmé, osmé a deváté knize, věnuje důvodům pro vznik soch, formám památníku a pomníku, názorům na výzdobu a vhodnost určitých soch pro konkrétní prostory. Alberti vyzdvihuje krásu sochařské výzdoby a s nadsázkou uvádí původ sochy a zajímavosti z minulosti.

Vznik soch dle Albertiho úzce souvisí s vytyčováním nových území a náboženskou a reprezentační funkcí: „*Když naši předkové mocí a silami přemohli nepřitele a postupovali v rozšiřování hranic říše, vztyčovali znaky a mezníky, kterými vyznačovali dráhu svého vítězství, a půdu, získanou zbraněmi, poznamenávali a odlišovali od půdy sousední. Z toho vznikly pohraniční kameny a podobné znaky pro odlišení různých věcí. Později na poděkování bohům přikročili k tomu, že uštěďřovali svatyním část vojenské kořisti a předměty národní radosti věnovali náboženství. Odtud jsou oltáře, kapličky a podobné k tomu se vztahující věci. Zařídili, aby bylo postaráno o jméno a budoucí slávu, a usilovali o to, aby jejich podoba zůstala známa a jejich mužné ctnosti aby byly uváděny ve známost mezi lidmi. Odtud vymysleli oruží, sochy, nápisy a vítězná znamení, která k tomu mohou přispívat. V tom je napodobovali i jejich potomci, a to nejenom takoví, kteří v nějaké věci vlasti přispěli ku pomoci, ale i majetní šťastlivci, nakolik jim to jejich majetkové možnosti dovolovaly.*“¹⁶⁷ Sochy ve fyzickém světě symbolizovaly změny ve vztahu k území, překračovaly paměť omezenou smrtelností, sloužily k náboženským a rituálním účelům.

Alberti též spekuluje o původu soch: „*Podle toho, co se říká, byli prý vynálezci prvních soch Etruskové. Jiní soudí, že první, kdo dělali sochy, byli Telchinové na Rhodu a jejich sochy, jak se píše, po zařikání kouzelnickými formulami přiváděly mračna a deště a podobně a podle libosti měnily vždy znovu podobu živočichů. Pro Řeky zasvětil sochy bohů v chrámech poprvé Kadmos, syn Agemorův. U Aristotela se dočítáme, že první sochy na fóru v Athénách postavil Hermodoros a Aristogiton za to, že svrhli tyranii. Dějepisec Arrianus připomíná, že tyto*

¹⁶³ CARMONA, Matthew et al., *Public places, urban spaces*. Oxford: Architectural Press. 2010, s. 196–197.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 212.

¹⁶⁵ ALBERTI, Leon Battista. *Deset knih o stavitelství*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1956.

¹⁶⁶ Zajímavé je, že Vitruvius se o sochách vůbec nezmiňuje.

¹⁶⁷ ALBERTI, Leon Battista. *Deset knih o stavitelství*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1956, s. 246.

*sochy, odvezené Xerxem, dal Alexander znovu pro Athéňany přivést zpět. V Římě prý bylo takové množství soch, že se říkalo, že tam žije ještě druhý národ kamenný.*¹⁶⁸

V dalších pasážích Alberti vyzdvihuje význam sochařských děl a krásy a přisuzuje jim nejen estetickou ale i morální kvalitu: „*Avšak nemýlím-li se, nejkrásnější věcí ze všeho je používání soch. Dostává se jich totiž ozdobě budov posvátných i světských, veřejných i soukromých a zaručují podivuhodnou památku jak lidí, tak i věcí. A zajisté, ať to bylo kdekoliv, nejznamenitějšího nadání byl člověk, který vynalezl sochy, o kterých se soudí, že vznikly zároveň s náboženstvím.*“¹⁶⁹ Později píše: „*A i když prohlašuji, že zasluhují hany ti, kteří překročí míru, myslím, že jsou tím větší hany hodni lidé, kteří stavěli s vysokými náklady, aniž jejich stavby dostaly jakoukoli výzdobnost, nežli ti, kdo měli snahu vydati velké peníze právě na výzdobnost.*“¹⁷⁰

Alberti neopomíná ani umístování soch. V sedmé knize tvrdí, že u soch je nejdůležitější, v jakém místě, jak početné a z jakého materiálu jsou vytvořené. Námět sochy má odpovídat jejímu umístění a není pro sochu vhodné, aby byla na místě stíněném a bezvýznamném.¹⁷¹ Sochy bohů pak mají být postaveny nejlépe na věčnost. Staré sochy svatých spíše vyslyší lidské prosby než sochy nové. Pokud je socha, kterou lidé uctívají, přenesena na jiné místo, nikdo jí pak už nevěří. Sochy by tedy měly být umístěny na nejdůstojnější místa.¹⁷²

K patřičnosti umístění se později vrací v knize deváté, když píše, že skvělá díla mají být v místech nejvýznamnějších a nejvzácnějších. Část jakkoli málo významná svým umístěním může být pro celek zásadní. Schopnost takto věci provádět je věcí citu, který Alberti nazývá „*soudností, vloženou přírodou do lidské duše*“. Soudnost a patřičnost se týká i intenzity sochařské výzdoby. Průčelí a prostory nejvíce veřejné a nejdůležitější mají být vyzdobeny nejhonosněji.¹⁷³

Alberti jasně říká, že význam sochařství spočívá jak v estetické a dekorativní kvalitě, tak v duchovních a náboženských hodnotách. Nastihuje široké spektrum použití soch a přisuzuje jim patřičný význam bez snahy o znehodnocení té které významové složky.

Stručnost a výstižnost Albertiho slov je stále aktuální a může být inspirativní i dnes. Zajímavý je morální přesah v používání umění v architektuře a role citění, které je v tvorbě nezastupitelnou schopností.

CAMILLO SITTE (1843–1903)

Camillo Sitte o více jak čtyři sta let později čerpá ze zcela jiné zkušenosti. Řada evropských měst se rozrůstá a pod tlakem průmyslové revoluce se transformuje. Dominuje nový klasicistní způsob zakládání urbanistické struktury a technický přístup k naplňování funkcí města. I když byla rostlá jádra měst považována za nevyhovující z hygienických i praktických důvodů, harmonie a krása jejich náměstí kontrastovala s novými veřejnými prostranstvími. Camillo Sitte nechtěl zůstat u negativního hodnocení nově vznikajících struktur a ve své

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 247.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 250.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 302.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 249.

¹⁷² Tamtéž, s. 250.

¹⁷³ Tamtéž, s. 302–303.

knize *Stavba měst podle uměleckých zásad*¹⁷⁴, vydané poprvé v roce 1889, na základě měření a porovnávání více jak tří set historických náměstí pečlivě formuloval zákonitosti uspořádání a proporcí veřejných prostranství funkčních a příjemných pro život. V první kapitole Sitte poukazuje na antickou praxi tvorby náměstí, která ponechávala střed náměstí volný. Tato tradice formuje i středověká a renesanční města. Sitte zmiňuje dva archetypální způsoby umístění solitérních prvků, které z uvolněného středu vyplývají.

Sochy, kašny, stromy, sloupy a další objekty je potřeba vkládat mimo hlavní trasy přes náměstí. Jednotlivé prvky tak potvrzují širší prostorově funkční vztahy. Sitte nabízí pomůcku v podobě zasněženého náměstí, kde vzniknou přirozeně vyšlapané cesty. Mezi trasami, kde zůstává sníh nezdupán, pak mohou děti stavět sněhuláky. Umístění takového sněhuláka (sochy nebo kašny) vytváří hierarchii v prostoru náměstí a nenásilně podporuje dynamické a klidné děje.¹⁷⁵

Druhý princip vychází z podstaty evoluce tvaru z plochy. Socha, zejména figurativní, která rozlišuje přední a zadní část, potřebuje k maximalizaci svého účinku pozadí, respektive architekturu. Plocha fasády poskytuje vizuální klid a dává tak vyniknout bohatství tvarů. Je přechodným měřítkem, umožňuje propojení mezi sochou založenou na detailu a volným prostorem náměstí.¹⁷⁶

Tyto dva principy jsou dobrou pomůckou a neustále aktuální. Můžeme je mít na paměti a prověřovat jimi nové situace. Ale pouze principy nestačí. Sitte vyzdvihuje umělecké cítění a jemnost jeho uplatnění, jakou vidíme například u Michelangela. Pravidla nikdy nemohou nahradit cit. Města nelze navrhovat pouze „pomocí pravítka, kružítko a rigidní geometrie“.¹⁷⁷

Sitte kritizuje centrální pozici socha a pomníků u nových geometricky navržených prostranství. Všimá si podprahové nevhodnosti náměstí pro umístění uměleckého díla: „*Na monumentálních budovách je tolik místa pro umístění soch, že se svolávají komise pro výběr témat. Naproti tomu se často po mnohaletém hledání nemůže vybrat náměstí pro umístění určité sochy, přestože zůstávají mnohé prostory prázdné. To je jistě zvláštní. Po mnohém hledání jsou jako nevhodná odmítnuta všechna ta velká nová náměstí a nakonec se umístí dlouho putující pomník na staré malé náměstí. A to je ještě podivnější!*“¹⁷⁸

ADOLF HILDEBRAND (1847–1921)

V souvislosti s Camillo Sitem je pozoruhodná paralela v myšlení jeho současníka sochaře Adolfa Hildebranda, který zaujímá podobné stanovisko jako Camillo Sitte, ale z umělecké perspektivy.

Adolf Hildebrand byl klasicistní figurativní akademický sochař, jenž se proslavil zejména realizacemi pomníků. Podobně jako Camillo Sitte pozorně sledoval a kriticky nahlížel na nové urbanistické celky, které za jeho života vznikly. Od svého současníka ho odlišuje cesta, kterou ke své kritice dospěl. Zatímco Camillo Sitte formuluje své myšlení na základě

¹⁷⁴ SITTE, Camillo. *Stavba měst podle uměleckých zásad*. Praha: Arch, 1995.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 25.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 26.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 24.

¹⁷⁸ SITTE, Camillo. *Stavba měst podle uměleckých zásad*. Praha: Arch, 1995, s. 23.

přesného pozorování, Hildebrand dlouhodobě promýšlí genezi plastického vyjadřování. Jeho analýzy sochařských principů vycházejí z porozumění vztahu sochařských prvků v architektuře. Své poznatky shrnul v útlém a hutném svazku *Problém formy ve výtvarném umění*.¹⁷⁹

Prapůvodem sochařství je kresba, tedy vztah figury a pozadí. Vjem hloubky – plastičnosti vzniká z relativního vztahu sochařského objemu a pozadí. Hildebrand si všímá, že právě fyzické sepětí sochy s architekturou tento vztah přirozeně realizuje. Reliéf, ačkoli plastický, je vhodný pro náměty typické pro malbu, například vyjádření dějů, pohybu, procesů¹⁸⁰. Nicméně v 19. století je používána (a nadužívána) oblá čtyř-pohledová figurální plastika na úkor reliéfu. Osvobozuje se od architektury a je umísťována do středů a os veřejných prostranství.

*„Kdyby někdo postavil vedle sebe to množství soch, které v Evropě vzniklo za posledních dvacet let – jaká by to byla masa plastiky, která usiluje přinést něco nového, a přitom se nešťastně zmitá a kroutí v klatbě izolované oblé plastiky, protože jí je zakázána jakákoli návaznost na architekturu, na nějakou situaci, je jako vyhoštěná na samotku – je prací pro trestance!“*¹⁸¹

Citát dokresluje dobovou oblibu pomníků. Mnohem zajímavější je ale požadavek autora na návaznost umění na určitou situaci, byť měl zajisté na mysli hmotné včlenění. Dle Hildebranda umísťování plastiky do středu náměstí a umožnění pohledu ze všech stran vyhovuje málokteré soše (v té době lze hovořit téměř výhradně o figurálních sochách). Všechny směry jsou rovnocenné, což pracuje proti obrazovému účinku figurální plastiky. Na vině je představa náměstí jakožto symetrického prostoru. Autor zde kritizuje upřednostňování vnímání ideální představy před skutečnou situací. Hildebrand ve svém textu nijak neřeší účinky abstraktních objektů.¹⁸²

ROBERT KRIER (* 1938)

Architekt, sochař, urbanista a teoretik Robert Krier se narodil v Lucembursku. Se svým bratrem Leonem Krierem navazují na kritiku moderny Holandřana Alda van Eycka a strukturalismus. Jejich myšlení se vyznačuje anti-technokratickým postojem, nedůvěrou v ideologii pokroku a snahu hledat v minulosti archetypální vzory, které lze individuálně rozvíjet. K umísťování umění do veřejného prostoru se Krier přímo nevyjadřuje. Nicméně z řady kreseb je patrné, že sochy a architektonické objekty považuje za nezbytnou součást architektury a veřejného prostoru. Zřejmě k tomu přispěl i fakt, že Robert Krier je zároveň sochař a vytvořil mnoho stylizovaných figurálních děl. Některá z nich jsou součástí městských prostranství.

¹⁷⁹ HILDEBRAND, Adolf. *Problém formy ve výtvarném umění*. Praha: Triáda, 2004. Poprvé vydáno německy v roce 1893. České vydání je překladem třetího německého vydání z roku 1901.

¹⁸⁰ Příkladem z nedávné minulosti představuje průběžný vlys *Návrat legionářů do vlasti* na Legiobance v Praze od Otty Gutfreunda.

¹⁸¹ HILDEBRAND, Adolf. *Problém formy ve výtvarném umění*. Praha: Triáda, 2004, s. 76.

¹⁸² Obelisky, sloupy, fungují opačně. Nemají směrovost, ze všech pohledů fungují stejně. Proto dobře organizují prostor, kde smysl pro orientaci chybí.

V knize *Urban Space*¹⁸³ Robert Krier zkoumá morfologii a typy prostoru, zejména náměstí. V sérii půdorysů a perspektiv se objevují drobné prvky reprezentující monumenty jako kompoziční prvky. Socha na piedestalu nebo abstraktní tvar nalezneme v perspektivách. Robert Krier patří ke výjimce mezi současnými architekty.

¹⁸³ KRIER, Rob. *Urban Space*. London: Academy Editions, 1991. [cit. 30. 11. 2020]. Dostupné z: <http://robkrier.de/architectural-composition.php#page-001>

3 KATALOG JAKO NÁSTROJ DOKUMENTACE

Katalog trvalých uměleckých děl v Praze 1989–2019 (dále jen Katalog) odpovídá na první výzkumnou otázku: Jaká umělecká díla vznikla v Praze po roce 1989 a v jakém urbanistickém kontextu se nachází?

Katalog je výsledkem mapování, dokumentace, sběru dat a strukturovaného popisu uměleckých děl a jejich urbánního prostředí. Katalog zachycuje stav v roce 2019¹⁸⁴. Nemohu zaručit stoprocentní výčet a je jisté, že některá díla mé snaze unikla. Pevně věřím, že jsou v řádu jednotek a nemohou zpochybnit závěry práce.

3.1 MAPOVÁNÍ A SBĚR DAT

V první fázi mapování jsem lokalizovala díla. Zprvu jsem čerpala z vlastní obeznámenosti s přítomností soch v jednotlivých částech města. Poté jsem začala systematicky kompletovat seznam umění ve veřejném prostoru a dohledávat základní data. Hlavním zdrojem informací byly stránky městských částí a média. Některé městské části zveřejnily soupis všech děl, která se na jejich území nachází. V aktualitách a převážně lokálních médiích se vždy objeví zpráva, když se městská část podílí na realizaci díla nebo se účastní oficiálního odhalení. Každou městskou část jsem v internetovém vyhledávači prověřila kombinací různých slov (pomník, socha, umění apod.). Dále jsem čerpala z rozhovorů s umělci nebo pozornými obyvateli. Následně jsem procházela pražské databáze uměleckých děl a dostupné internetové archivy zaměřené na různé prvky, které se s tématem překrývají (*Pražské fontány a kašny*¹⁸⁵, *Spolek pro vojenská pietní místa*¹⁸⁶ a *Drobné památky*¹⁸⁷).

Seznam zmapovaných děl jsem ověřila emailem zasláným příslušné sekci úřadu městské části odpovědné za kulturu nebo příbuzná témata. Z 56¹⁸⁸ městských úřadů odpovědělo 31. Průběžně jsem všechny lokality navštívila a pořídila fotografickou dokumentaci.

Sestavila jsem soubor kategorií, které každé dílo i urbánní prostředí popisují s ohledem na cíle výzkumu. Tyto informace byly nejdříve shromážděny do Tabulky. Kategorie lze rozdělit do tří skupin:

1. Základní informace
2. Popis uměleckého díla
3. Popis urbánního kontextu

¹⁸⁴ Některá díla byla v průběhu let z různých příčin odstraněna, a do katalogu proto nebyla zahrnuta.

¹⁸⁵ *Pražské kašny a fontány* [online databáze]. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <https://www.prazskekasny.cz/>

¹⁸⁶ *Spolek pro vojenská pietní místa* [online databáze]. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <https://www.vets.cz/>

¹⁸⁷ *Drobné památky* [online databáze]. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <https://www.drobnepamatky.cz/>

¹⁸⁸ Městských částí je 57. Z emailu jsem vynechala Prahu 1.

3.2 STRUKTURA KATALOGU

Umělecká díla jsou v katalogu uspořádána dle dělení Prahy na městské části. Městské části jsou odpovědné za svoji kulturní politiku a je v kompetenci úřadu kultivovat veřejná prostranství a spolupracovat při jejich správě s patřičnými úřady¹⁸⁹. Z 57 městských částí jsem ve 20 nedohledala žádné umělecké dílo instalované po roce 1989. Katalog se tedy skládá ze 37 oddílů.

Každý oddíl začíná titulní stranou s celkovou ortofotomapou městské části s vyznačenými díly, jejich počtem, základními údaji o městské části, které jsou převzaty z Katalogu městských částí dostupného na stránkách IPR Praha¹⁹⁰. Případný úvodní komentář je shrnutím informací o hlavních aktérech, důležitých dílech, společných znacích. Následují katalogové listy jednotlivých děl, jež jsou seřazeny chronologicky dle roku vzniku díla.

Výsledky výzkumu potvrdily správnost takového třídění. Zájem o problematiku je závislý na postoji městské části nebo občanů, respektive komunity, která přirozeně iniciuje vznik děl v místě svého bydliště.¹⁹¹

3.3 OBSAH KATALOGOVÉHO LISTU

Následující kapitola se zabývá definicemi a odůvodněním zvolených kategorií v rámci základních informací, popisu uměleckého díla a popisu urbánního prostředí.

Data jsou doplněna o obrazový doprovod: fotografie a mapy. Hlavní fotografie zobrazuje dílo v širším kontextu. Druhá fotografie představuje dílo v detailu. Mapa zastavěnosti (Schwarzplan) a ortofotomapa v různých měřítkách přibližují urbánní strukturu a kontext díla.

Díla a jejich urbánní kontext jsou v katalogu popsána za pomoci tzv. „tagu“ a „tagování“. Tag je v informačních systémech klíčové slovo přidělené k určité informaci nebo obsahu. Tag pomáhá popisovat a klasifikovat položky, a tak umožňuje rychlé vyhledávání.

Tato práce nemá ambici být přípravou pro elektronický katalog děl, přesto je výhodné převzít systém typický pro médium internetových databází, jelikož představuje nehierarchický způsob třídění informací a volné řetězení tagů. Díky tomu se vyhýbám

¹⁸⁹ Parky I. kategorie – parky celopražského významu (Královská obora Stromovka, Petřínské sady a zahrady, park na Vítkově, Letenské sady a Hradčanské náměstí) jsou spravovány Odborem ochrany prostředí Magistrátu hl. m. Prahy. Parky II., III. a IV. kategorie jsou ve správě městských částí. O pražské komunikace se stará TSK Praha.

¹⁹⁰ Katalog městských částí. *Geoportál Praha* [online]. IPR Praha. [cit. 5.7. 2020] Dostupné z: <http://katalog-mc.iprpraha.cz/>

¹⁹¹ Důraz na roli městských částí klade i nový program *Umění pro město*, který předpokládá iniciaci uměleckého díla ze strany městských částí nebo v kooperaci s dotčenou samosprávou. V nově nastaveném programu podpory je tedy městská část nezbytným partnerem v přípravě a realizaci projektu, ať už dílo iniciuje umělec, instituce nebo jiný subjekt.

rigidnímu hledání charakteristik a kategorií se stoprocentním pokrytím všech děl. Dílo může být označeno z každé skupiny kategorií více tagy.

1. ZÁKLADNÍ INFORMACE

Základní informace jsou následující: Název, autor, rok, materiál, adresa, lokalizace, souřadnice, vlastnictví pozemku, správa pozemku, iniciace, proces, poznámka.

Název

V případě, že je dílo známé pod více názvy, uvádím ten, který prezentuje autor na svých webových stránkách nebo je již zmíněn v určitém seznamu uměleckých děl¹⁹².

Autor

Uváděni jsou vždy všichni autoři. Vedle umělců se pak jedná zejména o architekty, kteří se podílejí na řešení soklu a začlenění.

Rok

Je uváděn rok osazení díla. Mezi vznikem díla a jeho osazením může být velký časový posun¹⁹³.

Materiál

Jmenovány jsou všechny materiály, včetně užitých pro případný podstavec.

Adresa

Uváděno je katastrální území a název ulice či náměstí, popřípadě číslo popisné a orientační.

Lokalizace

Lokalizace upřesňuje umístění díla, což je důležité zejména na periférii a v krajině. Společně s adresou by měla umožňovat snadné nalezení díla.

Souřadnice

Souřadnice jsou uváděny v globálním systému WGS84. Byly sejmuty z mimovegetační ortofotomapy dostupné v mapové aplikaci Územně analytických podkladů Hlavního města Prahy (dále jen ÚAP) na stránkách IPR Praha¹⁹⁴.

¹⁹² Zajímavým příkladem je permanentní instalace pod Nuselským mostem od Krištofa Kintery, o které se často hovoří jako o „Lampě“. Též se vyskytuje název „Pomník sebevrahům“. Oficiální název zní „Memento mori – Z vlastního rozhodnutí“.

¹⁹³ Takovým příkladem je *Socha NIKÉ 89* od Jiřího Krbálka, instalovaná v Chotkových sadech v roce 2003. Kovový objekt vznikl jako reakce na sametovou revoluci a autor jej poprvé vystavil v roce 1991 v Japonsku. Některé sochy vznikly před dekádami a jejich autoři dávno nežijí. Socha *T. W. Wilsona* před Hlavním nádražím od Albína Poláška (1928), která byla darem Američanů po první světové válce. Za okupace byla zničena nacisty. Realizace její kopie byla možná díky fotografické dokumentaci a uchování původního fragmentu hlavy v archivu Národního muzea. V případě sochy *T. G. Masaryka* od Břetislava Bendy, která se nachází na Bachmačském náměstí v Dejvicích, byl původní sádrový model převeden do bronzu.

¹⁹⁴ Územně analytické podklady Hlavního města Prahy 2016. *Geoportál Praha* [online]. IPR Praha. [cit. 20.8. 2020] Dostupné z: <https://app.iprpraha.cz/apl/app/uap/>

Vlastnictví pozemku a Správa pozemku

Zdrojem pro tyto informace byla Mapa majetkových vztahů dostupná na stránkách IPR Praha¹⁹⁵. Aplikace je propojena s katastrem nemovitostí.

Iniciace

Mezi obvyklé iniciátory patří: městská část, nezisková organizace, sdružení, instituce, developer, autor. V některých případech se na celý proces nabalí více iniciátorů, kteří projekt společně prosazují. Data v této kategorii nebylo možné dohledat pro všechna díla.

Proces

Umělecká díla v Praze byla pořizována na základě různých procesů¹⁹⁶. Základními procesy vzniku uměleckého díla jsou: soutěž (otevřená, vyzvaná nebo kombinovaná), přímá zakázka, dohoda o spolupráci, dar a nákup. Data v této kategorii nebylo možné dohledat pro všechna díla.

Poznámka

Poznámka rozvádí kategorii iniciace, procesu, vlastnictví a správy pozemku. Stručně sděluje příběh vzniku díla, motivace pro realizaci, aktéry, financování a další podrobnosti.

2. POPIS UMĚLECKÉHO DÍLA

Základními skupinami kategorií pro popis díla jsou typ, forma a přístupnost. Veškeré kategorie vzešly z charakteru zmapovaných děl. Snažila jsem se nalézt takové kategorie, které by smysluplně odlišily role a význam jednotlivých děl, ale nezatížily je zbytnou popisností.

TYOLOGIE

Typ díla vychází z principiálních vlastností formy, média nebo funkce. Sochu a reliéf odlišuje uspořádání hmoty ve vztahu k divákovi. Instalace a architektonický objekt jsou současné umělecké formy. Pomníky a díla s náboženskou tematikou lze považovat za sochy, nicméně jejich funkce a kulturní ukotvenost, která se přelévá do značné míry i do formálních znaků, z nich činí samostatné typy. Dále je potřeba odlišit umění, které má primárně užitou funkci.

Socha představuje obecné označení pro trojrozměrné, vícehledové artefakty. Socha je zpravidla umístěna na plintusu (tvoří propojený celek se sochou) nebo na piedestalu (materiálově odlišný, socha se na něj kotví). Sochu lze podle způsobu vyhotovení dělit na plastiku (modelované dílo, v další fázi odlévané za použití forem do materiálů, jako jsou bronz, beton, plast, sádra apod.), skulpturu (tesané dílo nejčastěji z kamene nebo ze dřeva) a objekt (abstraktní artefakt často vyhotovený průmyslovými metodami). Socha

¹⁹⁵ Majetkové vztahy. *Geoportál Praha* [online]. IPR Praha. [cit. 20.8. 2020] Dostupné z:

<https://app.iprpraha.cz/apl/app/majetek/index.html>

¹⁹⁶ V Praze můžeme nalézt jak velmi odpovědně vedené soutěže, ze kterých vzešla díla celostátního významu (pomník Franze Kafky), tak obskurní vyjednávání o darech a pomnících, které maskují záměry, jež s uměním a tématem pomníku nesouvisí (kašna na Senovážném náměstí). Jiný extrém představují díla iniciovaná umělci a často financovaná z vlastních zdrojů (Retroreflexe na fasádě činžovního domu Na Knížecí).

představuje nejobecnější kategorii. Pokud dílo nemá další principiální vlastnosti či funkce, je označeno tímto tagem.

Pomník ve formě sochy na piedestalu představoval do začátku 20. století základní typ díla ve veřejném prostoru. Socha umístěná ve městě je historicky ztotožňovaná s pomníkovou funkcí¹⁹⁷. V současnosti může mít pomník jakoukoli formu. Proto je někdy nemožné bez znalosti kontextu pomník rozpoznat. Některá díla nejsou označovaná za pomník, přesto v sobě mají zakódovanou pomníkovou funkci¹⁹⁸. Hraničním případem jsou i pomníkové kameny, hrubě otesané stély, které nemají uměleckou hodnotu. Přesto vyznačují místo nebo upamatovávají na události.

Reliéf patří mezi tradiční sochařské disciplíny. Reliéf je z podstaty jednopohledový, nikoli však proto, že umožňuje pouze jeden základní směr pohledu (to platí i pro sochu ve výklenku), ale především proto, že je jeho forma pro jeden pohled uspořádána. U reliéfu jsou redukovány prostorové vztahy mezi objemovými plány. Rozlišujeme reliéf nízký, vysoký, zahlobený a kontra reliéf. Reliéf předpokládá pozadí. Pozadí může být přítomné jako plocha spojená s hmotou reliéfu nebo plocha, na kterou je reliéf kotven. V případě umění ve veřejném prostoru se jedná o fasády domu nebo opěrné zdi, popřípadě zpevněný povrch.

Instalace je médiem, které vzniklo v druhé polovině 20. století. Hlavním znakem instalace je fyzická a významová provázanost s prostředím, těsná reakce na jeho podmínky a významy. Instalace je tedy bytostně místně specifická. Instalace se od sochy odlišuje způsobem zhotovení. Může pracovat se světlem, zvukem, s virtuálním obrazem. Instalace často kombinuje a využívá předměty každodenního života a skládá je v nový celek. Zásadní pro instalaci je vztah k divákovi. Instalace je pohlcující, vtahuje a stírá hranice mezi divákem (subjektem) a dílem (objektem)¹⁹⁹. Instalace ve veřejném prostoru jsou nejčastěji dočasné, což v mnoha ohledech médiu konvenuje. V malé míře se v Praze objevují trvalé instalace.

Náboženské umění je součástí obcí i kulturní krajiny po staletí. Je typické zejména pro barokní krajinu a v českém prostředí zůstává aktuální i v současnosti. Náboženské umění může mít formy: *kříž, boží muka, křížová cesta, sochy svatých*.

Architektonický objekt je podobně jako instalace médiem posledních dekád. Představuje kategorii, která se pohybuje na hranici mezi uměním a architekturou. Hlavním znakem díla je přítomnost přístupného vnitřního prostoru.

Užité umění, respektive spojení uměleckého díla s užitou funkcí, představuje méně zastoupenou kategorii a v současnosti v Praze téměř opomíjenou. V návaznosti na mapování rozlišuje dle funkce a umístění různé druhy: *městský mobiliář, urbánní prvek*

¹⁹⁷ KRAUSS, E. Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, London: The MIT Press, 1986, s. 279.

¹⁹⁸ Například dílo Krištofa Kintery *Memento mori – Z vlastního rozhodnutí* nebo dva objekty od Johna Heyduka *Dům syna a Dům matky*.

¹⁹⁹ BISHOP, Clare. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005, s. 6.

(patníky, zeď apod.), *architektonický prvek* (dveře, vrata, pilíř apod.), *vodní prvek* (fontána, kašna, pítka apod.).

FORMA

Forma popisuje fyzickou strukturu z hlediska výtvarné formy a stylových kvalit. Doplňuje je forma uspořádání.

Výtvarná forma

Figurativní forma označuje umění zobrazující. Tedy kromě toho, že zobrazuje samo sebe (hmotu, barvu, uspořádání), zobrazuje i něco jiného. Představuje svět vnímatelný smysly²⁰⁰ ať už se jedná o objekty živé, či neživé. Je založena na nápodobě a patří mezi nejstarší historické umělecké formy.

Abstraktní forma označuje díla, která izolují určité prvky skutečnosti a zkoumají je odděleně. Existuje několik druhů abstrakcí. V případě sochařských objektů, které označují za abstraktní, je smyslově vnímatelný jev abstrahovaný natolik, že se ztrácí jakékoli zřejmé spojení. Též lze zkoumat ideu, pojem (v případě sochařství geometrické principy, amorfní tvary, světlo apod.).²⁰¹

Abstraktně figurativní forma označuje díla, která rozvíjí kompoziční tvarové nebo geometrické principy konkrétních předmětů. Představuje přechod mezi figurativní a abstraktní formou.

Symbolická forma je dle moderní sémiotiky druhem znaku. Označuje objekt, který je symbolem převedeným do sochařské formy, jehož čtení je tudíž podmíněno znalostí. Typicky se jedná o plastický text nebo objekt znázorňující například srdce jako symbol citově emocionální kvality.

Readymade označuje umělecké dílo, který bylo původně prefabrikovaným předmětem sloužícím jinému praktickému účelu. Popřípadě je dílo asambláží takových předmětů. Často se využívá u uměleckých instalací²⁰².

Stylová forma

Realistické umění akcentuje tradiční kvality figurativního sochařství, založené na pečlivém pozorování konkrétních objektů a převodu jejich smyslového účinku do sochařského tvaru.

Naivní umění označuje neškolenou sochařskou, popřípadě středoškolskou produkci. Často je spojena s materiálem dřeva. Je velmi málo děl, která dokáží z absence uměleckého vzdělání či talentu autorů učinit přednost.

²⁰⁰ SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994, s. 271.

²⁰¹ Tamtéž, s. 16–17.

²⁰² FOSTER, Hal et al. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007, s. 128.

Světelné umění se objevuje poprvé v modernistickém sochařství. Označuje díla, která pracují s umělým světlem a která je možné plně vnímat pouze v noci.

Kinetické umění se objevuje poprvé v modernistickém sochařství. Označuje díla, jejichž určitá část se pohybuje vlivem elektrické nebo přírodní energie.

Konceptuální umění nachází těžiště významu mimo materii uměleckého díla, které je pouze jeho mediátorem. Zejména v případě konceptuálního sochařství je zřejmé, že řešení estetických otázek se nelze zcela vyhnout. Sochařská díla ve veřejném prostoru jsou konceptuální zřídka. U instalací lze někdy nalézt důležitou konceptuální vrstvu významu.

PŘÍSTUPNOST

Fyzická přístupnost je možná pro většinu děl. Mít fyzicky přímou, až taktilní zkušenost s uměleckým dílem je benefitem umístění do veřejného prostoru.

Vizuální přístupnost označuje díla, u nichž není fyzický kontakt s divákem možný. Většinou se jedná o instalaci díla ad hoc v rámci fasády, římsy, popřípadě na opěrnou zeď. Druhou možností omezení fyzické přístupnosti je umístění díla na ohraničeném pozemku. Dílo se jasně orientuje do veřejného prostoru a je určen především divákům mimo soukromý prostor.

3. POPIS URBÁNNÍHO KONTEXT

Fyzickou podstatu města popisují na základě struktury zástavby a typologie veřejných prostranství a je doplněna kategorií povrchu. Struktura zástavby je jeden ze čtyř elementů morfologické dimenze města²⁰³. Typologie prostorů města je ovlivněna dvěma morfologickými způsoby uspořádání. Tradiční uspořádání, kdy budovy definují prostor města a vytváří pomocí bloků fyzicky vymezená veřejná prostranství, vede zpravidla k dobře definované typologii veřejných prostranství, jejichž hlavními představiteli jsou ulice a náměstí. Modernistický urbanismus začal používat druhý morfologický typ: budovy jsou umístěné jako izolované solitéry, a nevytváří tedy blokovou zástavbu a kompaktní veřejný prostor.

STRUKTURÁLNÍ DIAGNÓZA

Strukturální diagnóza je kategorie, která v případě Prahy úzce odráží historický vývoj města, hierarchii cest a míst, funkce a sociální podmínky. Určuje míru urbanizace, vztah k centru, přístupnost a propojenost. Díky postupnému vývoji města, jeho rozšiřování a zahušťování pomáhá definovat lokality. Strukturální diagnóza Prahy je definovaná v Územně analytických podkladech hlavního města Prahy 2016²⁰⁴. Strukturální diagnóza rozlišuje

²⁰³ Carmona rozlišují čtyři vrstvy morfologické elementy: využití, strukturu zástavby, parcelaci, uliční síť. In: CARMONA, Matthew et al., *Public places, urban spaces*. Oxford: Architectural Press. 2010, s. 77–80.

²⁰⁴ Textová část 200 Město. *Územně analytické podklady Hlavního města Prahy 2016* [online]. IPR Praha, s. 18. [cit. 5.7. 2020] Dostupné z: <https://uap.iprpraha.cz/textova-cast/4-nova-polozka>

deset struktur, ve kterých se odráží princip uspořádání: jádro, město, předměstí, periferie, krajina.

Jádro	Rostlá
Město	Bloková
Předměstí	Zahradní město
Periferie	Hybridní, heterogenní, vesnická, areál produkce, areál vybavenosti, lineární
Krajina	Krajina

TYPY PROSTORŮ

Popis typu prostoru je podkladem pro další úvahu nad vztahem typologie uměleckého díla a umístění v parteru města či v krajině. Rozlišení typů prostoru vychází především z *Rukověti urbanismu* od Jana Jehlíka²⁰⁵ a zahrnuje prostory v městské blokované zástavbě, na předměstích a ve vesnické struktuře. V případě modernistické zástavby, kdy je morfologie omezena na solitérní objekty, nelze hovořit o typologii veřejných prostranství. Pro potřeby práce urbanistickou výstavbu od druhé poloviny 20. století definuji na základě převažující funkce budov.

Město – Budovy definují prostor

Ulice, náměstí, park, ulička, plácek, nádvoří, nábřeží, vodní tok a plocha

Město – Budovy v prostoru

Funkce bydlení, funkce vybavenosti, brownfield, dopravní stavba

Krajina

Krajinný park, les, pole

POVRCH

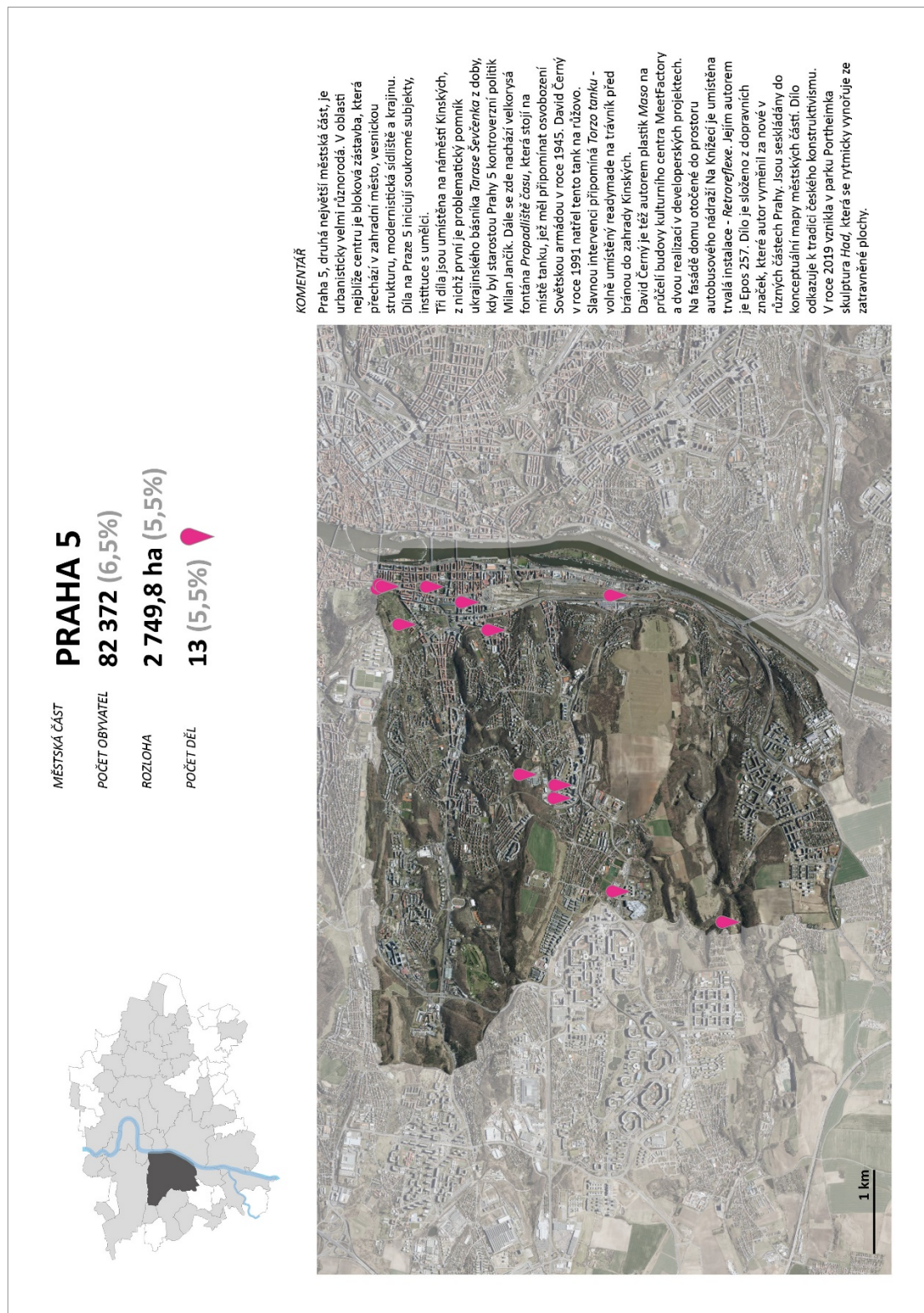
Rozlišení typu povrchu na **zpevněný** a **nezpevněný** souvisí s funkcí díla. Dominanty a celoměstsky významné pomníky jsou začleněny do zpevněného parteru města. Naopak umístění v parku nebo na náměstí v zatravněné části je spojeno spíše s estetickou a zábavní funkcí.

²⁰⁵ JEHLÍK, Jan. *Rukověť urbanismu: architektura poznávání a navrhování prostředí*. Praha: Ausdruck Books, 2016, s. 130–132.





DÍLO	URBÁNNÍ KONTEXT
Socha	Rostlá struktura
Pomník	Bloková struktura
Reliéf	Zahradní město
Instalace	Vesnická struktura
Náloženské umění	Hybridní struktura
Architektonický objekt	Heterogenní struktura
Užité umění	Vesnická struktura
Figurativní	Areál produkce
Abstraktní	Areál vybavenosti
Abstraktně figurativní	Lineární struktura
Symbolická	Krajina
Readymade	Ulice
Realistická	Náměstí
Naivní	Park
Světelná	Ulička
Kinetická	Plácek
Konceptuální	Nádvoří
Fyzická přístupnost	Nábřeží
Vizuální přístupnost	Vodní tok a plocha
	Funkce bydlení
	Funkce vybavenosti
	Brownfield
	Dopravní stavba
	Krajinný park
	Les
	Pole
	Zpevněný povrch
	Nezpevněný povrch

Tab. 1 Tagy

3.4 VZOROVÉ LISTY KATALOGU



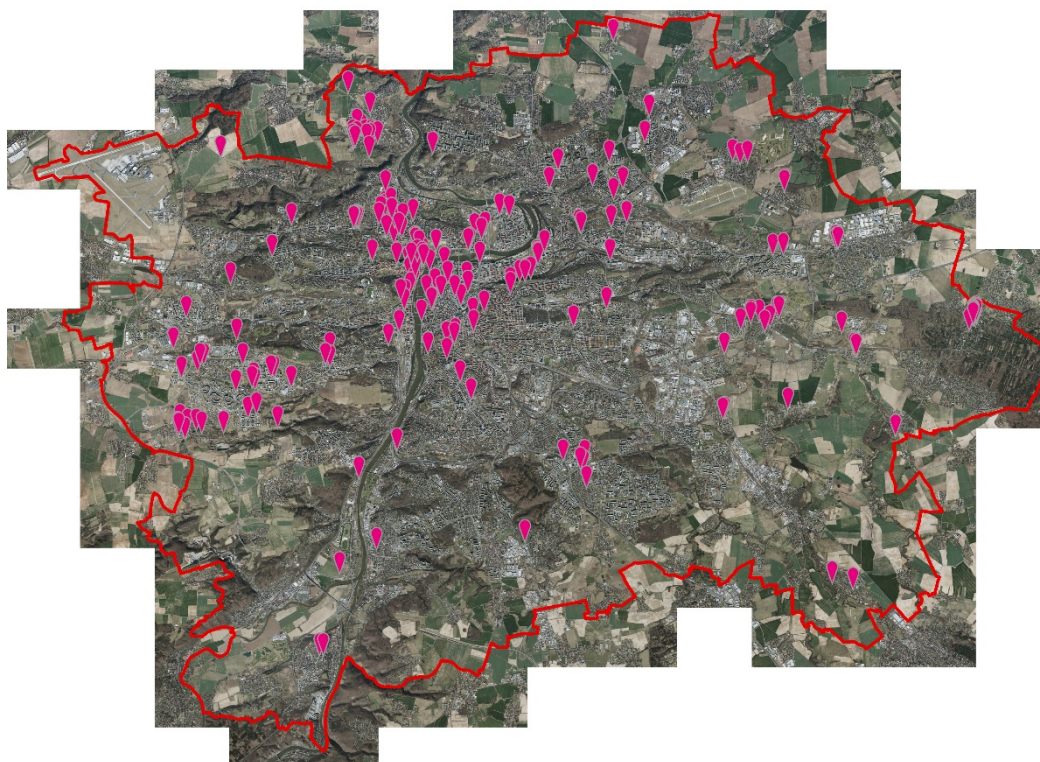
Obr. 14 Úvodní stránka městské části

<u>POMNÍK MILADY HORÁKOVÉ</u>		
NÁZEV		
AUTOR	JOSEF FALTUS	
ROK	2015	
MATERIÁL	BRONZ	
Adresa	Malá Strana, Sněmovní	
Lokalizace		
Souřadnice	50.0900709700 N, 14.4041367660 E	
Vlastnictví pozemku	Veřejné (HMP)	
Správa pozemku	Veřejná (HMP)	
Iničiace	Nadační fond Stránský	
Realizace	Soutěž otevřená anonymní	
Dílo	Pomník Figurativní Realistická Fyzická přístupnost	
	Urbánní kontext	
	Rostlá struktura Náměstí Zpevněný povrch	
		
		

Obr. 15 Příklad katalogového listu

4 VYHODNOCENÍ A INTRPRETACE DAT

Data shromážděná v Tabulce zpracovávám na základě distribuce v městských částech a kategorií kvantitativním a kvalitativním způsobem. Zejména kvalitativní práce s daty představuje odpověď na druhou výzkumnou otázku: Jaké existují vztahy mezi uměleckými díly a urbánním prostředím? Pracuji se společnými vlastnostmi děl v korelaci s jejich urbánním prostředím a výskytem v lokalitách. Díky tomu mohu nastínit vztahy mezi určitými typy děl a charakterem místa. Na základě kvalitativního vyhodnocení interpretuji porevoluční sochařskou produkci a představuji hlavní tendence.



Obr. 16 Lokalizace děl na území Prahy

4.1 UMĚLECKÁ DÍLA V MĚSTSKÝCH ČÁSTECH

Městská část jako správní odpovědná jednotka zodpovídá za veřejný prostor, a tedy i díla, která realizuje a jejichž realizaci povoluje prostřednictvím stavebních povolovacích procesů. Výskyt děl je tedy do značné míry ovlivněn politikou městských částí a aktivitami zde sídlících institucí, organizací i občanů. V rámci městských částí lze rozlišovat lokality a sledovat, kde a jaká díla jsou v jejich prostoru instalována. Někdy je celá městská část, respektive její zastavěná oblast, jedinou lokalitou. V jiných případech se skládá z různých lokalit s odlišnou strukturou zástavby, historií a sociálními podmínkami.

Celkem jsem lokalizovala 245 děl. Na základě četnosti děl jsem městské části rozdělila do čtyř skupin: na městské části s vysokým počtem děl (15 a více), městské části s vyšším počtem děl (5–14), městské části s nižším počtem děl (1–4), městské části bez uměleckých děl.

Aktivní městské části s vysokým počtem uměleckých děl: Praha 1, Praha 6, Praha 13, Klánovice, Lysolaje

Díla koncentrovaná v historickém jádru Prahy 1 iniciuje pestrá škála subjektů. Další městskou částí s vysokým počtem děl je Praha 6. Zde je aktivní nejen městská část, ale i další aktéři – zde sídlící instituce a úřady, vysoké školy nebo developři. Na Praze 13 je vysoký počet děl převážně díky aktivní samosprávě, respektive odboru životního prostředí. V Lysolajích a Klánovicích proběhlo několik ročníků letních sochařských sympozií iniciovaných místními občany, jehož výsledky jsou v obcích průběžně instalovány.

Městské části s vyšším počtem uměleckých děl: Praha 2, Praha 3, Praha 5, Praha 7, Praha 8, Praha 9, Praha 11, Dolní Počernice, Řeporyje

Vyšší počet děl se nachází v širším centru, zejména v lokalitách s blokovou strukturou zástavby. Nalezneme zde spíše jednorázové projekty iniciované různými subjekty. Výjimkou jsou Řeporyje, kde iniciativu vyvíjí obecně prospěšná společnost Bubec se širokým spektrem aktivit.

Městské části s nízkým počtem uměleckých děl

Nejpočetnější skupinu představují městské části, kde se nalézají velmi malé počty děl, nejčastěji jedno nebo dvě díla. Nachází se převážně ve vnějším pásmu města²⁰⁶.

Městské části bez uměleckých děl

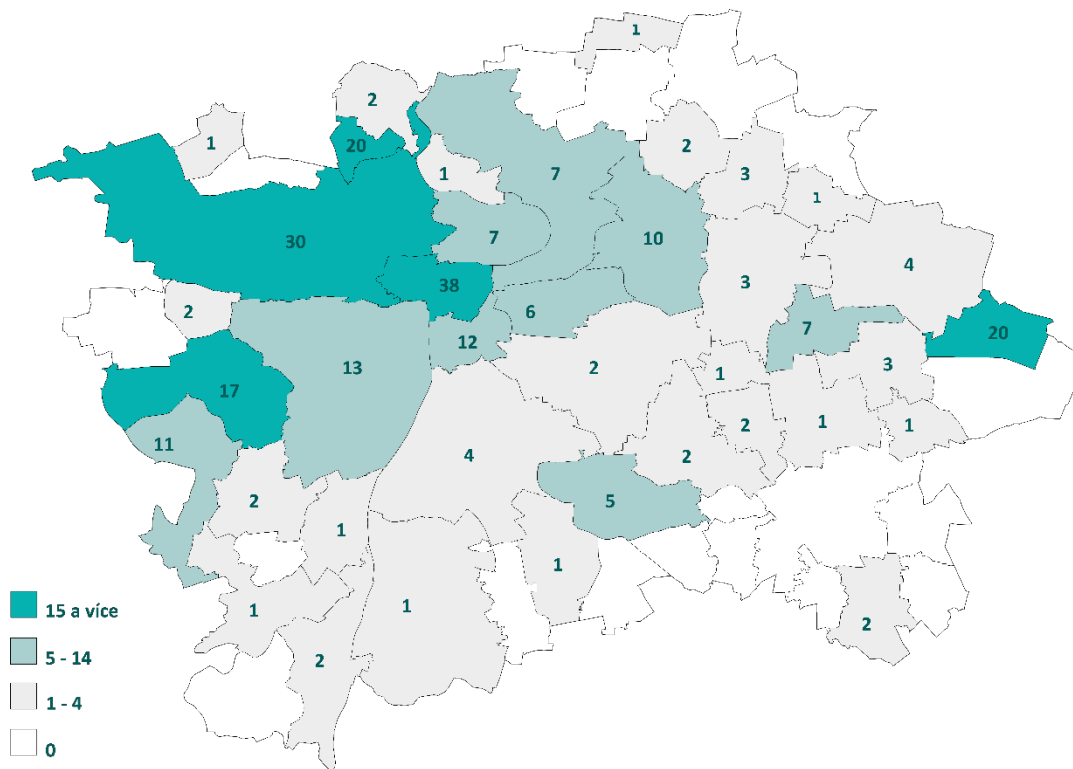
Všechny městské části, kde se nepodařilo dohledat umělecké dílo, které by vzniklo po roce 1989, se nachází ve vnějším pásmu města. Tento fakt je pravděpodobně potvrzením toho, že umění ve veřejném prostoru je především městský fenomén a souvisí s určitým stupněm urbanizace, typem veřejných prostranství, architektury a sociálních podmínek. Je důsledkem absence sídel významných institucí, business a office center, které hrají v iniciaci významnou roli. Pokud v této věci selhává i město, popřípadě městská část, případná realizace děl do veřejného prostoru je pak už pouze na lokálních obyvatelích.

²⁰⁶ Textová část 200 Město. *Územně analytické podklady Hlavního města Prahy 2016* [online]. IPR Praha, s. 26. [cit. 5.7. 2020] Dostupné z: <https://uap.iprpraha.cz/textova-cast/4-nova-polozka>

15 a více děl		5 - 14 děl		1 - 4 díla		0 děl
Praha 1	38	Praha 2	12	Praha 4	4	Praha 15
Praha 6	30	Praha 3	6	Praha 10	2	Praha 21
Praha 13	17	Praha 5	13	Praha 12	1	Praha 22
Klánovice	20	Praha 7	7	Praha 14	3	Benice
Lysolaje	20	Praha 8	7	Praha 16	1	Čakovice
		Praha 9	10	Praha 17	2	Dolní Chabry
		Praha 11	5	Praha 18	2	Řáblice
		Dolní Počernice	7	Praha 19	3	Královice
		Řeporyje	11	Praha 20	4	Křeslice
				Běchovice	3	Libuš
				Březiněves	1	Lipence
				Dolní Měcholupy	2	Lochkov
				Dubeč	1	Nebušice
				Koloděje	1	Nedvězí
				Kolovraty	2	Petrovice
				Kunratice	1	Slivenec
				Přední Kopanina	1	Šeberov
				Satalice	1	Újezd
				Suchdol	2	Vinoř
				Štěrboholy	1	Zličín
				Trója	1	
				Velká Chuchle	1	
				Zbraslav	2	
5 MČ	125	9 MČ	78	23 MČ	42	20 MČ

245 uměleckých děl / 37 městských částí

Tab. 2 Počet děl v městských částech



Obr. 17 Hustota děl na území městských částí

AKTIVNÍ MĚSTSKÉ ČÁSTI S VYSOKÝM POČTEM UMĚLECKÝCH DĚL (15 A VÍCE)

MČ Praha 1 (38 děl)

Na území Prahy 1 jsem lokalizovala 38 děl. Jedná se o nejvyšší počet děl na jednu městskou část, ale i poměrově na plochu území: na 1,1 % z celkové rozlohy Prahy je koncentrováno 15,5 % z celkového počtu uměleckých děl.

Praha 1 je tvořena především historickým jádrem s rostlou strukturou zástavby, která se utvářela po staletí. Celá oblast včetně mnoha památek je předmětem památkové ochrany a zařazena na seznam světového kulturního a přírodního dědictví UNESCO. Urbánní struktura je stabilizovaná a bohatá na kvalitní veřejná prostranství s jasně definovaným parterem města. Střed Prahy je významnou turistickou destinací s vysokou symbolickou a reprezentativní hodnotou se zásadním ekonomickým přínosem pro celé město. Všechny tyto vlastnosti činí z centra Prahy atraktivní lokalitu pro umístování pomníků a uměleckých děl, které velmi často reprezentují zájmy jak celé společnosti, tak jednotlivých skupin nebo jednotlivců, pokud je jejich vliv dostatečný. Ve větší míře se zde vyskytují díla, která byla nebo stále jsou prostředníkem politického vlivu. Rovněž zde nalezneme ve větší míře díla, jejichž obsahová i formální rovina má především estetickou a zábavní funkci.

Pro svou symbolickou hodnotu, a bohatou historii je Praha 1 přirozeným cílem umístování celospolečensky významných pomníků. Jedná se především o *Pomník Franze Kafky* na Starém Městě, *Pomník obětem komunismu* pod Petřínskými sady. Na obě realizace byly vypsané regulérní soutěže a jsou komplexně integrovány do městského parteru.

Pomníky na Praze 1 jsou věnovány především významným osobnostem politického života, jako byly T. G. Masaryk, Václav Havel, Milada Horáková, Jan Palach a Jan Zajíc. Těž se vážou ke tématům spojeným s druhou světovou válkou nebo založením Československa.

Tři pomníky, které používají tradiční formu bronzové figury na piedestalu (která se vyskytuje v centru výjimečně), vznikly v první polovině 20. století a byly osazeny až po roce 1989. Jedná se o sochu *T. G. Masaryka* na Hradčanském náměstí od Otakara Španiela, sochu *Edvarda Beneše* od Karla Dvořáka a sochu *T. W. Wilsona* od Albína Poláška. Tyto pomníky jsou tradiční a konzervativní a mají vysokou symbolickou a reprezentativní funkci. Zejména socha *T. G. Masaryka* a *T. W. Wilsona* mají celostátní význam díky umístění, měřítku, kvalitě zpracování i integrace do parteru města.

V historickém jádru je řada děl drobného měřítka nenápadně umístěná na fasádách a v zákoutích náměstí. Někdy se jedná o subtilní pomníky, jako je například *Pomník Mistra Jana Husa* na fasádě Betlémské kaple od ateliéru SAD. Vodorovné desky s prořezanými otvory ve tvaru písmen kreslí svými stíny na zeď motto „Za Pravdu“, nejvýrazněji a plně viditelné je v den výročí Husovy smrti. V bezprostředním okolí se nachází tři menší práce od Davida Černého – *Embryo* na Anenském náměstí, *Tři ženské figury se zbraněmi* na římse barokního domu v ulici Voršilská a nad Husovou ulicí visící *Sigmund Freud*. Žádnému autorovi se nepodařilo v Praze realizovat takové množství velkorysých realizací.

V okolí významných kulturních institucí se často nachází větší počet děl. Takovým přirozeným ohniskem výskytu soch je Museum Kampa. V okolí Sovových mlýnů můžeme vidět několik plastik a soch, z nichž nejvýraznější jsou *Tři miminka* opět od Davida Černého. David Černý realizoval v centru Prahy potažmo v celé Praze bezprecedentní množství děl. Řada z nich patří k nejnákladnějším dílům, které v Praze vznikly. To platí i pro ambiciózní realizaci *Franz Kafka „K“* před obchodním domem Quadrio. Jedná se o jednu z mála kinetických soch v Praze a byla financovaná developerem obchodního domu.

Centrum města často slouží jako výkladní skříň strategie podpory umění ve veřejném prostoru. To ovšem neplatí pro Prahu, kde byla kulturní politika dlouhodobě opomíjena. Mezi problematická místa patří jednoznačně Klárov, kde v těsné blízkosti stojí dva pomníky (*Pomník druhému odboji a Pomník československým letcům*) s nejasným procesem a diskutabilním výsledkem po výtvarné stránce. Opakovaně zaznívají hlasy po odstranění těchto děl. Jako dar byl přijat *Plášť svědomí* od Anny Chromy a radnice rozhodla o jeho umístění před Stavovským divadlem. Anně Chromy byla následně přidělena zakázka na ztvárnění kašny na Senovážném náměstí opět na základě rozhodnutí politiků. V roce 2020 bylo odsouhlaseno odstranění sochy *Sri Chimnoye*, kterou nechali zhotovit jeho následovníci a obdivovatelé. Podařilo se jim prosadit umístění na nábřeží Kampy v blízkosti Sovových mlýnů, tedy na místě dalece přesahujícím význam této osobnosti s podivnou pověstí. Lze nalézt další realizace, které jsou sporné z hlediska procesu, jakým vznikly, výtvarných kvalit i umístění.

Praze 1 chybí ambiciózní, ale přitom citlivé realizace od významných světových autorů. Výjimkou jsou objekty od amerického architekta Johna Heyduka *Dům syna a Dům matky* na Alšově nábřeží u budovy Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Je to jediné originální trvalé dílo, které hlavní město Praha po roce 1989 financovalo.

Na území Prahy 1 lze pozorovat v koncentrované podobě problémy, které se vyskytují i v některých dalších městských částech. Hlavními problémy jsou: politické rozhodování o umístění sochy bez odborné konzultace a doporučení, přijímání a osazování darů, nerespektování výsledků soutěže, pomníky jako výsledek prosazování partikulárních zájmů netransparentních aktérů, díla na významných místech reprezentující minoritní skupiny, kumulace děl na jednom místě, absence děl od významných českých sochařů, zastoupení mezinárodních umělců, přítomnost děl nízké kvality a kýče.

Domnívám se, že Praha 1 potřebuje důslednou analýzu, jaká díla se zde nachází, jak jsou kvalitní, zda jsou dobře umístěná a zda je důvod jejich vzniku aktuální. Potřebuje formulovat vizi, jaké umění chce Praha v nejexponovanější lokalitě prezentovat. Na základě odborné diskuze a pečlivé realistické argumentace je pak možné rozhodnout o odstranění, přesunutí nebo redesignu začlenění některých děl.

MČ Praha 6 (30 děl)

Praha 6 je městská část s druhým nejvyšším počtem děl. Na jejím území, které je nejrozlehlejší ze všech městských částí (8,4 %) se nachází 30 děl (12,2 %). Urbánní struktura zahrnuje kromě rostlé struktury všechny typy. Většina soch se ale nachází v blokové struktuře zástavby.

V městské části Praha 6 se během tří dekad objevilo více iniciátorů. Z nich nejvýznamnější je městská část, která zorganizovala několik soutěží na návrhy pomníků. V posledních letech je to například *Pomník Františka Faitla*, *Pomník Nikolu Teslovi* nebo *Pomník Marie Terezie*. Poslední zmíněný byl spojen s revitalizací veřejného parkového prostranství U Prašného mostu. Praha 6 tak navazuje revitalizaci parku Hadovka, která vznikla z úspěšné spolupráce se soukromým investorem výstavby budov Siemensu. V parku je umístěno sedm soch, které byly vybrány na základě výtvarné soutěže. Městská část iniciovala díla jako součást revitalizace i v dalších případech. Půvabné *dílo věnované památce Žofie Chotkové* vzniklo v souvislosti s úpravou předprostoru Písecké brány. *Tři koně* umístění v okolí a na vodní ploše významně dotváří malebné náměstí v křížení ulic Wuchterlova a Kafkova.

V areálu vysokých škol lze dohledat osm děl. Bohužel Teologická fakulta, ČVUT a VŠCHT zatím nenalezly koncepci péče o umění ve veřejném prostoru nejen z posledních let, ale i z dob i normalizace, jak se snaží upozornit projekt studentů a doktorandů ČVUT s názvem *Hmotnost*. Autorem nejprogresivnějších děl v areálu je Marian Karel, umělec a pedagog na Fakultě architektury. Před vstupem do elektrotechnické fakulty je umístěna *Diagonála*, kámen prořízlý plátem skla, ve kterém se rafinovaně odráží okolí. Na fasádě téže budovy směrem do Vítězného náměstí je instalován rastr z liniových LED světel. Instalace *Linky* citlivě doplňuje členění fasády. Před budovou Národní technické knihovny je drobné dílo, výsledek soutěže na lavičku Ferdinanda Vaňka, postavy z divadelní hry *Audience* od Václava Havla. Dílo současným způsobem navazuje na tradici české grotesky.

Kromě vysokých škol na Praze 6 iniciovaly díla tyto instituce a organizace: Makromolekulární ústav Akademie věd, Velvyslanectví Nizozemska, Československá obec legionářská nebo Svaz československých letců. Z mapy distribuce děl vyplývá, že městská část iniciuje soutěže výhradně na území Dejvic a Hradčan, tedy v nejvíce reprezentativních a ucelených částech Prahy 6 s blokovou strukturou zástavby. V jiných lokalitách se nachází pouze dvě díla, *Pomník Františka Faitla* na Velešlavíně a *Pomník Otty Wichterle* na Petřinách.

MČ Praha 13 (17 děl)

Městská část Praha 13 má velmi pestrou urbánní strukturu. Nachází se zde zejména modernistická sídliště, předměstská i vesnická zástavba, heterogenní struktura a areály vybavenosti, produkce i liniové stavby. Území je zajímavé i z hlediska přírody a krajiny. Pramení zde Prokopský a Motolský potok. Díky Prokopskému potoku jsou v Centrálním parku dva rybníky, Stodůlecký a Nepomucký. Na východ od Malé ohrady pak vodní nádrž Asuán. Vodní tůň lemují Motolský potok.

Díla na Praze 13²⁰⁷ vznikají z iniciativy úřadu – odboru životního prostředí, zastupitelstva nebo umělců. Praha 13 nevypsala žádnou soutěž na umělecké dílo. Umělci jsou oslovováni přímo, spolupráce se zpravidla opakuje. V případě, že se odbor životního prostředí vyzve umělce, vybírá i konkrétní místo, rámcově formuluje zadání. Snahou úřadu je postupně

²⁰⁷ Informace pochází z rozhovoru s Janou Gilíkovou, vedoucí odboru životního prostředí Prahy 13, který proběhl 22. 1. 2016.

kultivovat spravované území. V revitalizačních projektech nechtějí pracovat pouze s typizovanými produkty, ale vkládat do parků i originální výtvarné prvky.

Sochy zpravidla vznikají v rámci revitalizačních projektů. Revitalizace jsou financovány z grantů EU, rozpočtu městské části, popřípadě grantových soutěží a dotací. Projekty jsou připravovány dopředu a realizují se dle možností, někdy i s časovým odstupem po revitalizaci. Z grantů EU není možné financovat umělecká díla, nicméně se díky nim uvolňují prostředky z rozpočtu městské části.

První socha Čestmíra Sušky v této lokalitě, *Letadlo 003*, vznikla z iniciativy starosty Davida Vodrážky pro ulici za Mototechnou. Záměrem bylo vytvořit dětské hřiště, respektive atrakci pro děti. Jelikož zde vede vysoké napětí, v jehož ochranném pásmu dětské hřiště být nemůže, bylo zvoleno umělecké dílo, které může částečně funkci hřiště plnit. Na tuto spolupráci navázaly další.

Revitalizace Údolí Motolského potoka bylo financováno jako vítězný projekt grantové soutěže Staropramenu – Staropramen městům. Nachází se zde tři sochařské mobiliáře od Čestmíra Sušky.

Centrální park, tak jako všechny parky v Praze, je ve správě MHMP, a pokud Praha 13 plánuje realizovat nový prvek, je povinna žádat o souhlas. Revitalizaci centrálního parku navrhoval ateliér Arkáda a městská část s nimi své záměry vždy konzultovala. V centrálním parku se na dětském hřišti nachází sochy *Máma a Táta* od Alexandry Koláčkové, která navrhovala též *fontánu v Panské zahradě* ve Stodůlkách, *Tři masky* poblíž ulice Bronzová a další drobnější práce. Opět zde nalezneme soubor děl od Čestmíra Sušky.

Praha 13 nemá odbor kultury. Odbor životního prostředí zajišťuje správu veřejné zeleně, vodních ploch sportovišť a dětských hřišť a městský mobiliář. To má patrně za následek, že díla, která z iniciativy úřadu vznikla, jsou výhradně v parcích, lesoparcích a na parkově upravených plochách. Zpevněné plochy patří převážně do komunikační sítě, která je ve vlastnictví HMP a spravované Technickou správou komunikací (TSK).

Na území se nachází dvě zdařilé realizace iniciované developery. Na nádvoří Office Business Park Nové Butovice je vodní prvek se dvěma bronzovými hlavami, které na sebe střídavě rytmicky tryskají vodu. Dílo se jmenuje *Dialog* a jeho autorem je Kurt Gebauer. Na Slunečném náměstí stojí monumentální dominanta - *Tripod* od Davida Černého. Vložené bulvy na „hlavě“ sochy se pohybují a nepříjemně „pozorují“ okolí. Socha je dominantou náměstí a propaguje Czech Photo Centre, které zde má sídlo. Tyto dvě díla patří k nejnákladnějším a po umělecké stránce k nejzajímavějším, která na Praze 13 vznikla.

MČ Praha-Lysolaje (20 děl)

Lysolaje leží v dlouhém klikatém údolí s prudkými svahy, jimž protéká Lysolajský potok. Zástavba zde má vesnický charakter a je prokládána půvabnými přírodními zákoutími. Hrany svahů nabízí výhledy jak na Lysolaje, tak na okolní krajinu. V roce 2014 zde proběhl první ročník sochařského symposia, díky kterému se během čtyř let obec a přilehlé okolí

ozdobily kamennými sochami. Též se zde nachází dvě další díla, jež vznikla díky jiným aktivitám.

Symposium organizuje Spolek sochařů České republiky ve spolupráci s MČ Praha-Lysolaje. Jejím zakladatelem a neformální odbornou záštitou je akademický sochař Milan Vácha²⁰⁸, známý především svou tvorbou v kameni. Již čtyřicet let v Lysolajích žije a pracuje. Během svých cest navštívil různé galerie v přírodě a společně s dalšími výtvarníky z Lysolají začali uvažovat o takové přírodní galerii pro Lysolaje. Symposium bylo koncipováno jako příležitost realizace a výdělku pro mladé umělce, kteří se zároveň střetávají se staršími generacemi kamenosochařů. Mezi další motivace patřilo oživení veřejného prostoru v průběhu léta. Sochaři tesali svá díla často přímo na místě, kde nakonec byla instalována. Se sympoziem byly spojeny další kulturní akce a slavnostní vernisáž se vždy stala završením a oslavou tvůrčího období. První ročník symposia byl lakmusovým papírkem a na základě pozitivních reakcí obyvatel Lysolají se organizátoři rozhodli pro další ročníky.

Symposium bylo financováno městskou částí a z grantu MHMP. Městská část symposium podporovala včetně zajištění služeb – bydlení pro umělce, pronájem dopravní a manipulační techniky. Díla zůstávají v jejím majetku. Každý rok vzniklo čtyři až pět děl. Náklady na jedno dílo byly přibližně 100 tisíc Kč a zahrnovaly kromě materiálu též dopravu, manipulaci, instalaci, honorář pro umělce a zajištění ubytování.

Umělci, kamenosochaři, mohli být přímo osloveni, aby se se svým návrhem účastnili otevřené výzvy, pro kterou se předkládá konkrétní návrh. Návrhy vybírala porota složená z členů Spolku sochařů České republiky. Pro každý ročník bylo vybrána v rámci Lysolají jiná lokalita.

Sochaři vybírali konkrétní místo navrhovaných soch za pomoci makety 1 : 1. Zkoušky se účastnili organizátoři symposia včetně přizvaného architekta nebo urbanisty. Díla byla instalována bez definitivního zajištění, aby je bylo možné v budoucnu kdykoli přesunout dle potřeby.

Z rozhovoru s panem Váchou vyplynulo, že jsou si v možnosti instalace dalších děl vědomi míry, která se pro Lysolaje patrně naplnila. Pro další ročník 2018 hledal příležitosti v souvislosti s novou obytnou výstavbou v Lysolajích nebo v areálu zemědělské univerzity v Suchdole. Nicméně zatím se zdá, že ročník 2017 byl posledním.

V Lysolajích jsou další dvě pozoruhodná díla. Prvním z nich je kříž na rozcestí v polích směrem na Dolní Šárku u poutní cesty mezi klášterem Mnišek Kazatelského řádu v Lysolajích a kostelem sv. Matěje. Autorem je Štěpán Rataj. Druhým dílem je mobilní fontána v revitalizované požární nádrži, která v současnosti slouží jako přírodní koupaliště. Revitalizace byla provedena z iniciativy Povodí Vltavy a o zapojení sochaře se zasloužil starosta Lysolají Petr Hlubuček, který oslovil Františka Svátka, jednoho z účastníků symposií. Socha vznikla na přímou zakázku.

Právě na symposiích lze pozorovat, jak proces a aktéři, kteří jej formují, takto definují společnou charakteristiku všech děl. Jakkoli se může jevit z perspektivy současného umění

²⁰⁸ Informace pochází z nahrávky, pořízené s Milanem Váchou vedla dne 17. 1. 2016.

formát a výsledky sympozia zastaralé, právě tradičnost a použití kamene společně s dobrým výběrem umělců a citlivým umístováním zajistilo výsledek, který je pro obec obohacení. Může se stát dalším důvodem pro návštěvu této atraktivní lokality. Z hlediska procesu, přípravy a průběhu sympozia je patrná kontinuita záměru a profesionální přístup.

MČ Praha-Klánovice (20 děl)

Klánovice mají specifickou jednodlitou strukturu zástavby typu zahradního města. V roce 1874 obchodník s nemovitostmi Václav Klán kupuje 104 hektarů zalesněné půdy na východ od Prahy a o čtyři roky později zakládá novou osadu. Pozemky rozprodává a tak vzniká později v období první republiky jedna z velmi oblíbených rekreačních oblastí okolí Prahy. Klánovice jsou charakteristické ortogonální urbánní strukturou, velkými pozemky a vysokou zalesněností. Atmosférou připomínají hrabalovské Kersko.

Od roku 2012 do roku 2019 se přímo na veřejných prostranstvích Klánovic konalo sochařské sympozium Sochání pro Hedviku²⁰⁹ (kromě roku 2016); trvalo vždy několik dní na přelomu května a června. Sympozium založil Karel Vilgus na památku své ženy Hedviky Vilgusové, která zemřela na rakovinu v jednašedesáti letech v roce 2007. Krom toho, že byla paní Vilgusová uznávanou ilustrátorkou, grafičkou a malířkou, až do své smrti byla aktivní ve veřejném životě jako zastupitelka Klánovic a jako předsedkyně komise pro životní prostředí a členka Strany zelených. Karel Vilgus je významný grafik, dlouhodobě spolupracoval s divadlem Semafor. V červnu 2008 rozhodla Rada HMP na návrh zastupitelstva městské části Praha-Klánovice o pojmenování prostranství v centru obce jako náměstí Hedviky Vilgusové.

Karel Vilgus sympozium organizoval společně s nadačním fondem Klánovické fórum manželů Kubíčkových. Pro zachování nezávislosti městská část zastávala roli partnera, nikoli spoluorganizátora.

Hlavní cíl sympozia bylo kultivovat veřejný prostor v centru Klánovic. Sochy měly sledovat dvě tematické linie. První se inspirovala dílem Hedviky Vilgusové, ilustrátorky knížek pro děti. Sochy spojoval námět pohádkových postav a byly určeny pro umístění v bezprostřední blízkosti školy na náměstí Hedviky Vilgusové s výraznou rekreační funkcí. Druhé téma mělo pamatovat na osobnosti, které bojovaly s rakovinou. Tyto sochy se nachází v zatravněném pásu ulice Slavětínská. Tematicky tak sochy odráží život a smrt Hedviky Vilgusové. Objevily se hlasy, zda nejsou příliš kumulovány na jednom místě. Ve spolupráci s hlavním architektem Klánovic panem Rychtaříkem bylo umístění soch upraveno.

Autoři soch byli k sympoziu přizváni díky panu Vilgusovi nebo panu Kubíčkoví. Později byli osloveni studenti Střední uměleckoprůmyslové školy na Žižkově. Až na sochu věnovanou Hedvice Vilgusové *Hmota-zrcadlení-energie* je použitým materiálem dřevo. Dřevo se získává z klánovických dubů; organizátoři spolupracují s Lesy České republiky, jež většinu lesa spravují. Prostředky pro organizaci sympozia byly získávány z různých zdrojů. Část věnovali místní občané, část byla vybrána z benefičních koncertů a představení, na které

²⁰⁹ Informace pochází z emailové korespondence s Petrem Vilgusem, synem Karla Vilguse, z ledna 2021.

pan Vilgus zval své známé z divadla Semafor. Na zajištění různých služeb pro sympozium se podílela řada lidí z místních podniků a organizací²¹⁰.

Ze svědectví pana Vilguse je zřejmé, že se sympozium podílí na sociálním a kulturním životě Klánovic a zpětná vazba je spíše pozitivní. Po prvním ročníku, který byl přijat zprvu s opatrností, si místní lidé sympozium oblíbili. Mohli pozorovat sochaře při práci, účastnit se kulturních akcí na jeho podporu. Kvalita dřevěných soch je různorodá. Zajímavá jsou novější díla v ulici Slavětínská. Sochy jsou organicky umístěné nejčastěji na zatravněné ploše. Dotváří veřejné prostranství určené primárně k rekreaci a setkávání. Je pravděpodobné, že v následujících letech proběhne další ročník.

MĚSTSKÉ ČÁSTI SE ZVÝŠENÝM POČTEM UMĚLECKÝCH DĚL (5–14)

MČ Praha 2 (12 děl)

Praha 2 je typická pro svoji blokovou zástavbu a přítomnost parků. Její hranice ukusují z několika katastrálních území. Patří sem především Královské Vinohrady, typické svou velkorysou měšťanskou výstavbou, Nové Město, Vyšehrad a část Nuslí.

Jsou zde tři menší pomníky umístěné v parkových plochách – *Pomník bratří Čapků* na náměstí Míru, *pomník 150 let Sokola* před budovou Sokolu Královské Vinohrady a *pomník Mikuláše Karlacha* na Vyšehradě u Kanovnického dvora.

V Nuslích v Parku Folimanka se nachází jedno z nejlepších komemorativních a současných děl: *Memento mori – Z vlastního rozhodnutí* od Krištofa Kintery. Směrem vzhůru otočená lampa instalovaná pod Nuselským mostem je věnovaná těm, kteří skokem z mostu ukončili svůj život, i těm, kteří kdy toto rozhodnutí zvažovali. Dílo vzniklo z iniciativy autora ve spolupráci s organizací Dvojka sobě a bylo podpořeno městskou částí.

Čtyři díla se nachází před Mosaic House, designovým hotelem, v křížení ulic Odborů a Na Zbořenci. Vznikla z iniciativy hotelu a spolupráce s umělcem a autorem tří soch, Michalem Trpákem.

Městská část iniciovala jedno dílo, *Fontánu s chrličí* od Miroslava Bešče. Byla odhalena v roce 2005 jako součást rekonstrukce ulic Americké a Záhřebské²¹¹. Praha 2 další díla neiniciovala. Jako jedna z mála městských částí má na svých webových stránkách pečlivě vedenou dokumentaci všech uměleckých děl.

²¹⁰ „Úžasnou, a přitom nenápadnou pomoc poskytoval pan Pavel Jaroš, díky jehož lidem a technice byly sochy umístěvané na své místo. Pomáhali lidé z KC Beseda, ředitel základní školy Michal Černý, lidé z úřadu... Neobešel bych se bez spolupráce s restaurací Olymp (vařila pro účastníky sympozia), bez podpory místní hotelové školy COOP, na jejímž internátu umělci spali. Skvělí byli lidé z Lesů ČR, kteří se mnou procházeli les před kácením a tipovali se mnou vhodné stromy.“ [email pana Vilguse, cit. 30. 1. 2021].

²¹¹ <https://encyklopedie.praha2.cz/plastika/1171-fontana-na-krizovatce-americke-zahrebske> [cit. 1. 12. 2020].

MČ Praha 3 (6 děl)

Praha 3 je typická svojí blokovou zástavbou, která se přizpůsobuje prudkým svahům jižně od Vítkova. Většina území patří katastru Žižkova. Na okrajích přesahuje na území Vinohrad, Vysočan a Strašnic.

Městská část iniciovala pět z šesti děl, která se zde nachází. Významným počinem je *Pomník Jaroslava Haška*, který byl instalován až po smrti jeho autora a dokončovala jej Karolína Neprašová, dcera sochaře a též sochařka. V ulici Husinecká je nenápadný *pomník Jaroslava Seiferta*. Z jedné iniciativy vznikly tři sochy v parku na Vítkově. Matěj Stropnický, v roce 2014 radní pro kulturu na Praze 3, inicioval první ročník projektu *Sochy na Vítkově*. Díla tří studentů uměleckých škol byla instalována na zkoušku na jeden rok²¹². Nakonec se radnice rozhodla ponechat díla v parku natrvalo. S odchodem Martina Stropnického projekt zanikl a další ročníky neproběhly. Dominantou celé Prahy je Žižkovská televizní věž, kterou v rámci projektu *Praha – město kultury* doplnil David Černý o deset soch *Miminek*. Instalace měla být dočasná, ale nakonec zůstala natrvalo. V roce 2019 musely být sochy vyměněny za nové z důvodu degradace materiálu.

MČ Praha 5 (13 děl)

Praha 5, druhá největší městská část je urbanisticky velmi různorodá. V oblasti nejbližší centru je bloková zástavba, která přechází v zahradní město, vesnickou strukturu, modernistická sídliště a krajinné parky.

V centrální části se nachází většina děl. Tři díla jsou umístěna na náměstí Kinských. První je problematický *pomník ukrajinského básníka Tarase Ševčenka* z doby, kdy byl starostou Prahy 5 kontroverzní a několikrát obviněný politik Milan Jančík. Socha patří k nejhorším figurálně ztvárněným pomníkům v Praze. Před budovou krajského soudu se nachází vydařená fontána *Propadliště času*. Na stejném místě byl kdysi tank na piedestalu, památka na osvobození sovětskou armádou v roce 1945. David Černý v roce 1991 dvakrát přetřel tank na růžovo. Tuto proslulou intervenci připomíná *Torzo tanku* umístěné Davidem Černým na parkové ploše před zahradou Kinských. David Černý je též autorem plastik *Maso* na fasádě kulturního centra MeetFactory a dvou realizací v developerských projektech. Z celkového počtu se jedná o čtyři díla.

Na fasádě domu otočené do prostoru autobusového nádraží Na Knížecí je umístěno jedno z neprogresivnějších děl *Retreflexe*. Jeho autorem je etablovaný umělec Epos 257, který má kořeny ve streetartové scéně, ale sociálním rozměrem své práce, důsledností a lhostejností vůči prvoplánovým efektům ji dávno překonal. Dílo je složeno z dopravních značek, které umělec vyměnil za nové v různých částech Prahy. Jsou seskládány do konceptuální mapy městských částí. Dílo odkazuje k tradici české geometrické abstrakce. Autor dílo inicioval a zjistil všechna povolení a financování. Dílo je důkazem, že samotní autoři mohou vnést do veřejného prostoru nespornou kvalitu a originalitu, pro kterou by u

²¹² Vítkov ozdobily sochy mladých umělců. *Radniční noviny* [online]. Městská část Praha 3. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <https://www.praha3.cz/radni-noviny/zpravy/vitkov-ozdobil-y-sochy-mladych-umelcu-n577493.htm>

zástupců městské části (v případě, že by městská část měla žádat o financování jimi navrženého díla o financování u Komise pro umění ve veřejném prostoru při MHMP) jen těžko hledali pochopení.

MČ Praha 7 (7 děl)

Praha 7, která zahrnuje Letnou, Holešovice a Bubeneč, se může chlubit atraktivním bydlením, kvalitními službami a vysokým počtem soukromých i veřejných galerií, divadel a dalších kulturních institucí. Městská část chce tento potenciál využít a založila projekt ART DISTRICT 7, jehož cílem je propojení ziskových i neziskových kulturních a uměleckých subjektů, poskytovatelů služeb, firem, škol a dodavatelů z dalších, umění a kreativitě příbuzných oblastí²¹³. Praha 7 iniciovala během tří dekad vznik jednoho díla a umístila jeden dar umělce městu. *Pomník Reinera Marii Rilkeho* byl realizován v roce 2015 a jeho autorem je Stanislav Kolíbal. Formálně navazuje na architektonické řešení revitalizace náměstí z roku 2008. *Garden Butterfly* byl darem autora Romera Britta. Socha byla několik let uskladněna na radnici Prahy 7. Při příležitosti revitalizace Ortenova náměstí našla místo na zatravněné ploše poblíž dětského hřiště. Městská část zveřejnila na svých stránkách seznam uměleckých děl, mapu s umístěním i fotodokumentaci. Přestože na Praze 7 nalezneme pouze sedm děl, většina z nich je velmi kvalitní.

Na Letenské pláni je jedno z nejvýznamnějších děl Prahy vůbec – *Stroj času* od Vratislava Karla Nováka, který byl původně zamýšlen jako dočasná instalace při příležitosti Všeobecné československé výstavy, která se konala v roce 1991 v Holešovicích. Navázala na Jubilejní zemskou výstavu, jež zde proběhla o sto let dříve. Na místě, kde *Metronom*, jak je běžně nazýván, stojí, se v 50. letech nacházelo monumentální sousoší – pomník J. V. Stalina. Kvůli jeho výstavbě bylo architektonicky přetvořeno úpatí letenského svahu včetně náhorní plošiny. Pomník byl odstraněn po vlně destalinizace již v roce 1962. V současnosti je místo oblíbené zejména u mladší generace, která mu říká jednoduše „Stalin“.

Na nábřeží Kapitána Jaroše, na ostrůvku v místech, kde se odpojuje ulice Dukelských hrdinů, stojí lampa, na jejímž vrcholu je ukotveno jízdní kolo natřené na bílo. Tato permanentní instalace od Krištofa Kintery je věnována Janu Bouchalovi, zakladateli občanského sdružení Automat, který zde zahynul při dopravní nehodě, když se vracel z práce na kole domů. Dílo se jmenuje *Bike to Heaven*.

V brownfieldu bývalého nádraží Bubny stojí *Brána do nenávratna*, působivé dílo od již zesnulého významného českého sochaře Aleše Veselého. Koleje vztyčené k nebi připomínají pražské Židy a místo, odkud byli během druhé světové války deportováni do koncentračních táborů. Dílo inicioval Památník Ticha, který zde plánuje otevřít muzeum. Lze jej považovat za jeden z nejsilnějších uměleckých počinů v Praze.

²¹³ Art District. *Praha 7* [online]. Městská část Praha 7. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <https://www.praha7.cz/temata/art-district-7/>

MČ Praha 8 (7 děl)

Struktura zástavby Prahy 8 je různorodá. Její území je nekompaktní a rozkládá se od břehu Vltavy přes Libeň, Kobylisy a Bohnické sídliště k hranicím Prahy. Zahrnuje odlišné lokality. Nachází se zde buď velkorysé pomníky, nebo korporátní umění v dynamicky se rozvíjející východní části Karlína. Tři pomníky jsou ve všech případech většího měřítka a vertikální. Dva jsou umístěny v bezprostřední blízkosti významných dopravních tepen a vztahují se k místu události (*Pomník operace Anthropoid*) nebo k architektuře (*Pomník obětem kolektivizace* před ministerstvem průmyslu a obchodu). Třetí pomník je umístěn v parku poblíž budovy Akademie věd (*Pomník Václava Dolejška*).

V Karlíně v areálu Rustonky se nachází jeden ze dvou architektonických objektů, které se mi podařilo v Praze dohledat. Šnekovitý *mPOD* od Jiřího Příhody dominuje nádvoří, které vzniklo spirálovým uspořádáním tří kancelářských budov. Objem lesklého modulu ukončuje plocha obrazovky s panoramatickým záběrem na Mars. Celý objekt pomalu rotuje stejně jako obraz, který postupně odhaluje marťanskou krajinu. Do objektu lze vstoupit a pozorovat měnící se obraz i zevnitř. Opět se jedná o příklad velkorysého a v tomto případě umělecky aktuálního a kvalitního díla financované soukromým subjektem.

MČ Praha 9 (10 děl)

Struktura zástavby Prahy 9 zahrnuje blokovou strukturu, modernistická sídliště, zahradní město, liniové stavby, areály produkce i vybavenosti. Podobně i charakter děl a jejich iniciátoři jsou velmi rozdílní a díla se nachází po celé městské části. Jedná se spíše o drobnější díla umístěná převážně na nenápadných místech. Kvalita artefaktů je kolísavá.

Nachází se zde pouze jeden pomník iniciovaný městskou částí – *Pomník Emila Kolbena* umístěný na náměstí OSN. Zvolené měřítko ani řešení pomníku nevytváří dominantu a neproměňuje funkci náměstí. Jeho role je čistě symbolická. I ostatní díla mají ryze lokální charakter. Dvě sochy vznikly na základě spolupráce městské části a ateliéru sochařství vedeného Kurtem Gebauerem na UMPRUM a byly umístěny na území Proseku (*Kuličky* od Lenky Hubené a *Gymnastka* od Štěpána Čapka). Pozoruhodnou realizací je *Kříž* od Zdeňka Ruffera, absolventa téhož ateliéru, jež se nachází na železničním náspu při křížení dráhy s ulicí Čuprova. Dílo lze zaznamenat z ulice Kolčavka a částečně z vlaku. Je jakýmsi mementem toho nepřehledného dopravními stavbami rozrytého místa.

Praha 11 (5 děl)

Praha 11 je lokalita s převážně modernistickou strukturou zástavby. V menší míře se zde nachází zahradní město a heterogenní struktura. Žádné ze zmapovaných děl není umístěno přímo v sídlištní zástavbě. V blízkosti Chodovské tvrze, která slouží jako komunitní centrum a je v sousedství k rekreaci vybaveného parku, se nachází dvě díla – *Metamorfózy roku* od Elen Jilemnické a *Památník svobody* od Josefa Vajce. Na pozemku Agrofertu je umístěn *Klikující autobus* od Davida Černého dobře patrný z ulice. Prahu 11 jsem vzhledem k počtu zařadila do skupiny městských částí s vyšším počtem děl, nicméně je to ryze náhodný výsledek bez dlouhodobých ambicí měnit umění ve veřejném prostoru.

MČ Praha – Dolní Počernice (7 děl)

Dolní Počernice tvoří vesnická struktura v krajině. Díky bohaté historii, přítomnosti zámeckého areálu, dalších historických staveb a blízkým přírodním rekreačním lokalitám jsou oblíbenou výletní destinací i místem k bydlení.

Zmapované sochy jsou velmi různorodé. Dřevěné skulptury, z nichž některé již zanikly, byly instalovány do revitalizovaného parku Hostivického potoka. Vydařený je minimalistický *Pomník obětem druhé světové války* od mladého sochaře Jana Paula z roku 2010. U cesty naproti městskému úřadu je kubizující *Socha sv. Jana Nepomuckého* od Elen Jilemnické.

Přestože soch není mnoho, městská část dlouhodobě podporuje umění ve veřejném prostoru. V areálu zámeckého parku se nachází další díla, zejména soubor dřevěných skulptur od Jana Kuzici, dětský hrad od Františka Skály nebo výtvarně řešené zábradlí můstku přes říčku Rokytku navržené Stefanem Milkovem a další drobnější díla. Vzhledem k jejich umístění v areálu s režimem otevírací doby nejsou předmětem práce, nicméně dosvědčují zájem městské části o umění ve veřejném prostoru a snahu je realizovat zejména v případě revitalizací rekreačních ploch. Městská část na svých webových stránkách zveřejnila soupis všech uměleckých děl.

MČ Praha-Řeporyje (11 děl)

Řeporyje je městská část vesnického charakteru. Sousedí s přírodním parkem Dalejské údolí. Krajina je členitá a geologicky pochází z období devonu. Začíná na břehu Vltavy u Barrandovských skal a přes Prokopské a Dalejské údolí zasahuje až do Řeporyjí. Poté se za hranicemi území Prahy stáčí více na jihozápad k Českému krasu.

V Řeporyjích se nachází Studio Bubec²¹⁴, které bylo založeno v roce 2000 skupinou řeporyjských občanů v čele se sochařem Čestmírem Suškou. Studio provozuje obecně prospěšná společnost Bubec. V bývalé skladové hale se konají výstavy, festival ArtSafari. Čestmír Suška ji využívá jako sklad a dílnu a též si ji lze pronajmout. V blízkosti haly je sochařský park, který je vlastně přírodním komunitním centrem. V létě zde probíhají workshopy, v zimě masopust. Chatka poskytuje zázemí lesní školce. Organizace výstav a komunitního života, symposií i rezidenčních pobytů pro umělce patří mezi hlavní aktivity Studia Bubec. Též se podílí se na organizaci festivalu M3 – Umění v prostoru. V současnosti patří Bubec k výrazným kulturním centrům, které překračuje lokální význam.

V roce 2000 Studio Bubec²¹⁵ iniciovalo spolupráci s Centrem pro současné umění Praha. Několik vybraných umělců předložilo návrhy na díla pro Dalejské údolí. V roce 2004 došlo k realizaci tří návrhů. Nejvelkorysejší z nich jsou *Bojovníci* od Kurta Gebauera. Hrubě vylámané kameny na první pohled roztroušené v bývalém lomu jsou seskládané jak kostky do tvarů padlých bojovníků. Dílo spojuje umění, přírodní element a jakýsi mobiliář v přírodě. Nevтіravě doplňují ráz Dalejského údolí.

²¹⁴ Bubec [online]. Obecně prospěšná společnost Bubec [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <http://www.mistopis.eu/mistopiscr/praha/praha15/dubec.html>

²¹⁵ Informace pochází z rozhovoru s Čestmírem Suškou, který proběhl 4. 1. 2016.

Studio Bubic se zasadilo o výzdobu areálu místní základní školy. Vznikl originální design tří vstupních vrat do areálu, několik soch a sochařské lavičky. Spolupráci se základní školou inicioval Čestmír Suška a přizval k ní několik umělců. Vydá-li se návštěvník ke Studiu Bubic ulicí Sportovní, mívá další plastiky a objekty rozestě volně v okolí areálu a dotvářející tak svébytnou atmosféru. Sám Čestmír Suška vytvořil skulpturální mobiliář, který zabydluje krajinu okolo Řeporyjí.

Dvě místa v Řeporyjích, kde se nachází sochy, prošla po jejich instalaci revitalizacemi. První z nich je zákoutí u kostela sv. Petra a Pavla (ulice Hasičů), kde v roce 2005 Čestmír Suška instaloval lavičku *Fajfka*. Místo bylo osázené stromy, mírně zanedbané a poskytovalo tak řeporyjskému náměstí stín a klid. Z iniciativy městské části a bez domluvy s Čestmírem Suškou byly v roce 2015 všechny stromy vykáceny a nahrazeny novými. Terén byl zpevněn zatravnovací dlažbou, a především zde byl instalován standardizovaný kovový městský mobiliář – odpadkové koše, pítka a šest dalších laviček. Design mobiliáře i počet laviček neodpovídá kapacitě a významu tohoto místa, které ztratilo ledabylý půvab vesnického zákoutí. Působí nesourodě a lavička Čestmíra Sušky najednou jaksi nepatříčně.

Druhé místo se nachází na konci ulice Řapíková mezi zástavbou a železnicí. V roce 2005 zde městská část s finanční podporou HMP realizovala rekreační prostor. Díky Studiu Bubic zde mělo po domluvě s městskou částí vzniknout několik děl, výsledky symposia. Nakonec byla realizována pouze dvě díla (*Letadla* od Čestmíra Sušky a kamennou sochu *Válenda* od Jiřího Kačera). V roce 2018 uvolnila skulptura Jiřího Kačera místo standartizovaným prvkům dětského hřiště. Oba příklady ilustrují nedostatek, se kterým se Bubic potýká – obec neprojevuje zájem o těsnější spolupráci a nevyužívá potenciál, který Bubic nabízí.

MĚSTSKÉ ČÁSTI S NÍZKÝM POČTEM UMĚLECKÝCH DĚL (1–4)

Městské části s nízkým počtem uměleckých děl se nachází až na dvě výjimky (Praha 4 a Praha 10) ve vnějším pásmu města. Na Praze 4 jsou sice pouze čtyři díla, ale je to jediná městská část z této skupiny s vysokou kvalitou děl od profesionálních umělců. Pomník Milady Horákové je jakousi výjimkou kvůli své zcela neaktuální formě a sochařskému zpracování bronzové busty. Další tři díla (betonový stůl s židlemi v nadživotním měřítku, tzv. *Hostina obrů* od Milana Knížáka, objekt z kovu a skla od Mariana Karla a nerezový „atomický“ objekt *Souhvězdí pasažérky* od Pavly Scerankové) jsou velkorysé realizace. První dvě zmíněná díla trpí nedostatkem péče.

Díla ve vnějším pásmu města jsou často drobnějšího měřítko, nenápadně umístěná ve vesnické nebo heterogenní struktuře zástavby nebo v krajině. Většinu z nich tvoří drobné pomníky a náboženská díla. Sochy svatých, kříže a boží muka jsou sice tradičními prvky, ale jejich zpracování je kvalitní. Například *Kříž*²¹⁶ v Dubči vznikl z iniciativy autorů Jiřího Jindřicha a Petra Olexy. Jeho měkká geometrie působí současným dojmem. V Kunraticích u

²¹⁶ Kříž v Dubči nemá tak dlouhou historii, nicméně na stejném místě stál dřevěný kříž již před vznikem zástavby. Kříž zanikl při výstavbě vodovodu v roce 1986. Současný kříž z umělého kamene byl odhalen v roce 1994. In Dubeč. Praha 15. *Místopis* [online]. [cit. 1.12.2020] Dostupné z: <http://www.mistopis.eu/mistopiscr/praha/praha15/dubec.html>

křížovatký ulic Vídeňská a Dobronická je při průjezdu možné zahlédnout sousoší *Kalvárie* od akademického sochaře a dlouholetého pedagoga AVU Jana Hendrycha. Obě díla vznikla jako náhrada za kdysi odstraněné kříže a sochy, které u obou křížovatek stály po staletí²¹⁷.

V roce 2018 a 2019 se objevilo několik děl připomínajících významná výročí, sto let od vzniku Československa a třicet let od 17. listopadu. Například v Běchovicích vznikla všechna tři díla v těchto dvou letech. Figurální socha *T. G. Masaryka* a abstraktní skulptura připomínající *17. listopad* stojí u hlavní silnice Českobrodská. Neopracovaný *Základní kámen demokracie* je naopak v krajině nad Běchovicemi. Pomníkové kameny a jednoduše opracované kamenné stély nalezneme i v dalších lokalitách.

Je škoda, že v době před těmito zásadními výročími již nefungoval a nebyl ve známosti program na podporu umění ve veřejném prostoru. Je patrné, že právě pomník je pro většinu lokalit první volbou, pokud se rozhodnou k realizaci díla ve veřejném prostoru. Též se ukazuje, že kvalitní díla nalezneme spíše v revitalizovaných prostranstvích a opečovaných parcích²¹⁸. Kultivovaný veřejný prostor vede k instalaci kvalitnějšího umění. Logika je tedy opačná, než jak jsou díla někdy používána – jako prostředek zlepšení veřejných prostranství. Taková díla zpravidla chápají podobně jako okolní prostor.

4.2 KVANTITATIVNÍ VÝSLEDKY

Kvantitativní výsledky dle typologie díla

Více jak polovinu všech děl tvoří sochy bez další zvláštní charakteristiky. Čtvrtina děl patří dílům s pomníkovou funkcí. Jedná se v souhrnu o pomníky, komemorativní díla a pomníkové kameny. Pozornost si zaslouží díla, která jsou zastoupena nízkým počtem. Jedná se zejména o instalace, architektonické objekty, reliéf a některé typy děl s užitou funkcí.

Instalace a architektonické začaly být používány v druhé polovině minulého století. Jejich zřídka nepřímo poukazuje na konzervativní charakter umělecké produkce a absenci kurátorského vedení. Naopak reliéf je tradičním typem sochařského díla neodmyslitelně spojený s architekturou. Nalezneme je ve výzdobě mnoha významných budov ještě v meziválečném období. Začlenění reliéfní výzdoby končí s modernistickou architekturou. Později jej nalezneme pouze výjimečně spíše v detailu, například nad vstupy do budov. Pokud je dílo ukotveno na fasádu, jedná se zpravidla o plnou plastiku, která do povrchu není formálně integrovaná.

²¹⁷ V případě kalvárie se jedná o tradiční místo, kde byla boží muka již v 16. století. V druhé polovině 18. století nechala Marie Josefa z Golče postavit sousoší „U tří svatých“, samostatné sochy kříže a dvou postav. V průběhu let došlo k jejich poškození a v 70. letech 20. století byly odstraněny. In: *Kalvárie Kunratice. Z Metropole* [televizní dokument]. ČT iVysílání 15. 10. 2016. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10116288835-z-metropole/216411058230042/obsah/498357-kalvarie-kunratice>

²¹⁸ *Trojmezí brána* na místě rekvizované skládky v Kolodějích, *Socha T. G. Masaryka* a kamenná skulptura v Běchovicích, *Pomník k založení republiky* ve Kbelích.

Přibližně jedna desetina ze všech děl má užitou funkci. Sochařské zpracování se vyskytuje nejčastěji u vodních prvků a mobiliáře. Zcela výjimečně v podobě architektonického prvku, což svědčí společně s absencí reliéfu o tom, nakolik se vzdálil svět umění a architektury. Poměrně smutný je fakt, že užitě umění si neumíme představit v urbánním prostředí jinak než s funkcí mobiliáře nebo vodního prvku. *Patníky* na Malostranském náměstí jsou jediným urbánním prvkem s odlišnou funkcí. Přitom se jedná o mimořádně zdařilé dílo Karla Nepraše, které by mohlo být inspirací pro další architektky.

TYPOLOGIE DÍLA		ČETNOST DĚL	
Socha		131	
Pomník		66	
Reliéf		2	
Instalace		7	
Náboženské dílo		12	
Architektonický objekt		2	
Užitě umění		26	
	Mobilář	10	
	Urbánní prvky	1	
	Vodní prvky	11	
	Architektonické prvky	4	

Tab. 3 Výsledky dle typologie díla

Kvantitativní výsledky dle formy díla

V Praze nalezneme téměř rovnocenně zastoupené figurativní a abstraktní sochy. Abstraktní figurace, stylizovaná figurativní plastika, je zastoupena výrazně méně. Realistických figurativních děl je desetina z celkové počtu. V jednotkách se pak objevují ostatní umělecké formy – díla založená na principu ready made a symbolu, kinetické a světelné sochy, konceptuální přístup. Domnívám se, že dokládají nezáměr nebo neobeznámenost se současnými uměleckými formami a jaké nabízí možnosti.

U jednoho díla může být přítomno více tagů. Proto celkový součet převyšuje počet zmapovaných děl (245).

FORMA DÍLA		ČETNOST
Výtvarná	Figurativní	89
	Abstraktní	96
	Abstraktně figurativní	48
	Symbolická	7
	Ready made	3
Stylová	Realistická	24
	Naivní	19
	Světelná	10
	Kinetická	10
	Konceptuální	1

Tab. 4 Výsledky dle formy díla

Kvantitativní výsledky dle struktury zástavby

Urbánní struktura města do určité míry determinuje množství instalovaných děl. Rostlé jádro a bloková struktura zástavby jsou pro iniciátory atraktivnější. Systém náměstí a ulic s definovaným středem, okraji a disponujícím pozadím fasád poskytuje kontext a prostorovou hierarchii, na kterou lze reagovat. V rostlé a blokové zástavbě nalezneme dvě pětiny všech děl.

Dle výsledků je ve struktuře zahradního města 35 děl. To se zdá relativně mnoho, nicméně 20 dřevěných soch je umístěno v jedné lokalitě, v Klánovicích. Jsou výsledkem symposia Sochání pro Hedviku. Důvody pro nízký počet děl na předměstích lze hledat v dominantní obytné funkci na úkor veřejných staveb. Další možností je vysoká kvalita života tradičně spojovaná s bydlením v zahradních městech. Chybí motivace „vylepšovat“ veřejný prostor. Pravděpodobně i řídká hustota obyvatelstva nezaručuje takovou pozornost jako jiné části města.

Vnější pásmo města představuje velmi různorodý charakter zástavby. Nachází se zde modernistická sídliště, vesnická zástavba, výrobní areály, obchodní a kancelářské areály, pole a lesoparky. Krajina zde proniká do města. Nejvíce děl jsem dohledala ve vesnické struktuře zástavby. Oproti období normalizace je pozoruhodné, jak málo děl se vyskytuje v zástavbě modernistických sídlišť. Nachází se převážně na území Prahy 13.

Když pomineme lokality s aktivním místním obyvatelstvem (organizátoři symposií v Lysolajích a Klánovicích, komunitní centrum Bubec v Řeporyjích nebo aktivní vedení obce ve Dolních Počernicích), díky nimž počet děl zpravidla rapidně narůstá, díla se ve vnějším pásmu města vzhledem k poměru plochy k vnitřnímu městu nachází velmi zřídka.

PRINCIP USPOŘÁDÁNÍ	STRUKTURA ZÁSTAVBY	ČETNOST DĚL
Jádro	Rostlá	47
Město	Bloková	48
Předměstí	Zahradní město	35
Periferie	Modernistická	25
	Hybridní	2
	Heterogenní	11
	Vesnická	51
	Areál produkce	7
	Areál vybavenosti	1
	Lineární	2
Krajina		16

Tab. 5 Četnost děl dle struktury zástavby

Kvantitativní výsledky dle typologie veřejných prostranství

Umění v Praze se nejčastěji vyskytuje ve spojení s přírodním prostředím. Praha patří mezi města s nízkou celkovou zastavěností a vysokým podílem krajiny i parků. V městských parcích se nachází třetina všech děl. Připočteme-li i díla v krajině, jedná se o 40 % děl. Na náměstích a malých plázcích (často křížení ulic v historickém jádru) je instalována pětina děl a o málo méně se pak nachází v ulicích a uličkách.

TYPOLOGIE VEŘEJNÝCH PROSTRANSTVÍ			ČETNOST DĚL	
Město	Budovy definují prostor	Ulice	45	
		Náměstí	44	
		Park	85	
		Ulička	4	
		Plácek	10	
		Nádvoří	12	
		Nábřeží	3	
		Vodní tok a plocha	3	
		Budovy v prostoru	Funkce bydlení	7
			Funkce vybavenosti	6
	Brownfield		1	
	Dopravní stavba		9	
Krajina		Krajinný les/park/pole	16	

Tab. 6 Četnost děl typologie veřejných prostranství

4.3 JLVNÍ TENDENCE

TIPOLOGIE DÍLA A URBÁNNÍ STRUKTURA

V průběhu mapování vyvstávaly podobnosti mezi díly určitých vlastností a jejich distribucí v rámci určitých lokalit. Vyvstává tak otázka, do jaké míry je umění závislé ve smyslu typu, formy a funkce na urbánní struktuře a umístění ve vztahu k vnitřnímu městu či vnějšímu pásmu města a jednotlivým strukturám zástavby.

Díla s pomníkovou funkcí

„...kvalitním pomníkem nemůže být nekvalitní umělecké dílo“²¹⁹.

Přibližně 30 % děl představují pomníky včetně památečních kamenů a děl s komemorativní funkcí. Pomníků by byl podobný počet jako soch, pokud bychom si odmysleli z celkového počtu symposia v Klánovicích a Lysolajích. Vyšší počet pomníků nepochybně vychází z historického dluhu, který vznikl během předchozích dekád. Význam mnoha osobností byl potlačován. Pomníky v Praze jsou věnovány historickým událostem (založení Československa, druhá světová válka, období komunismu) a osobnostem zejména z politické, kulturní, vojenské, a vědecké sféry veřejného života.

Některé politické osobnosti vybočují počtem jim věnovaných uměleckých děl. Týká se to především Milady Horákové, které jsou věnovány tři pomníky a celá řada plaket a bust. Rozpačitý je přístup k odkazu Václava Havla. Pomník na piazzettě Národního divadla působí dočasným dojmem a nepatříčně v autorsky výrazně navrženém předprostoru Nové scény. Praha na plnohodnotný architektonicky začleněný pomník prvnímu prezidentovi po roce 1989 zatím nenašla motivaci ani umístění. Pozoruhodná je tradice laviček Václava Havla, které jsou umístěny na různých místech po světě. Jedna z nich se nachází na Maltézském náměstí na Malé Straně. Dvě výrazná díla různého měřítka jsou věnována Janu Palachovi.

²¹⁹ BARTLOVÁ, Anežka (ed.). *Manuál Monumentu*. Praha: UMPRUM, 2016, s. 51.

Některá díla v sobě nesou pomníkovou funkci, ale oficiálně tak nejsou nazývána. Někdy se tak děje z vůle autora, který si nepřeje zatížit artefakt obsahy, které jsou tradičně s významem pomníku spojeny. Nejznámějším dílem s komemorativní funkcí je například *Memento Mori* od Krištofa Kintery nebo *Dům syna a Dům matky*, objekty od Johna Heyduka věnované památce Jana Palacha. Pomníkovou funkci mají jistě i vertikální koleje, *Brána do nenávratna*, od Aleše Veselého. Dílo stojí v brownfieldu nádraží Bubny a připomíná deportaci Židů, která zde za druhé světové války probíhala. Zcela jinak naladěn je *vodní prvek na motivy Žofie Chotkové* v revitalizovaném prostoru před Píseckou bránou.

Díla s komemorativní funkcí představují spojení uměleckého díla a pomníku. Působí více jako umělecké dílo a méně jako pomník. Zpravidla postrádají sokl a není vyžadován prostor pro oficiální pocty a rituály. Z uvedených příkladů je patrné, že se jedná o kvalitní umělecká díla. Nachází se výhradně v centrální části Prahy.

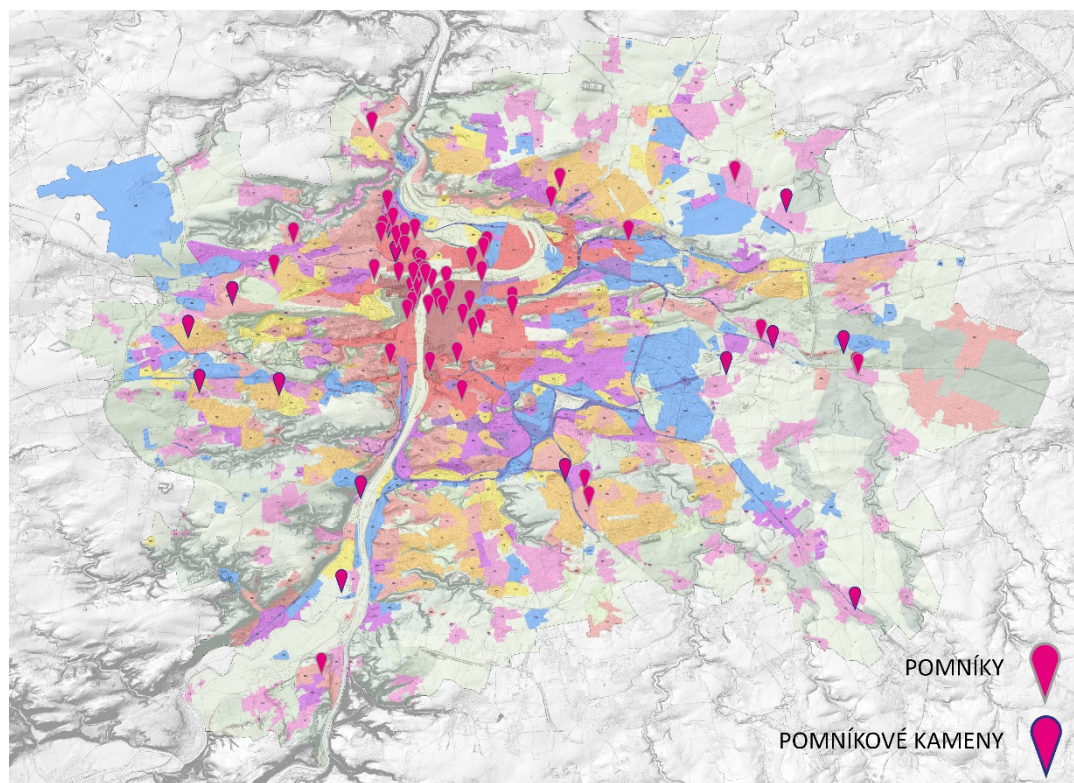
Na nenápadných zapomenutých místech u cest lze někdy narazit na jednoduché pomníky, neopracované kameny přímo z lomu, popřípadě nahrubo upravené do geometrického tvaru. Tyto kameny jsou vždy opatřeny malou destičkou, která sděluje proč, kdy a kým zde byl kámen umístěn. Mohou se fyzicky nebo symbolicky vztahovat k místu. Označují je a upamatovávají nás na dávno zapomenuté věci. Tak je například v Lahovicích v polích u cesty, naproti oblíbené cyklostezce podél Berounky, umístěn velký balvan jako *vzpomínka na předkřesťanský hřbitov*, který se zde u řeky nacházel. Obecně lze říci, že se tyto kameny vyskytují převážně ve vnějším pásmu města, v krajině a ve vesnické zástavbě. Jsou většinou umístěny na nezpevněný povrch do parků či krajiny. V jiných případech je takovým kamenům přisuzována funkce a význam pomníku. Například v Satalicích nalezneme *Pamětní kámen 17. listopadu* nebo ve Stodůlkách v Praze 13 jednoduchý menší kámen *Pomník obětem komunismu*. Oba tyto kameny naopak zaráží svým drobným měřítkem. Objevuje se otázka, zda je zvolená velikost dostatečně důstojná, aby byla nositelem tak závažného tématu, jako jsou oběti komunistických represí.

Elementární podoba pomníku může být výsledkem především ekonomických možností iniciátorů. Tak tomu bylo v případě *Pomníku obětem dopravních nehod*, který realizoval Český svaz obětí dopravních nehod (ČSODN) z vlastních zdrojů. O pomník usilovali především rodiče obětí. Monumentální kámen umístěný za čerpací stanici MOL na nultém kilometru dálnice D1 byl pořízen za minimální náklady, stejně jako jeho osazení. Kámen byl vybrán s ohledem na jeho tvar, který evokuje zatáčku, smyk²²⁰.

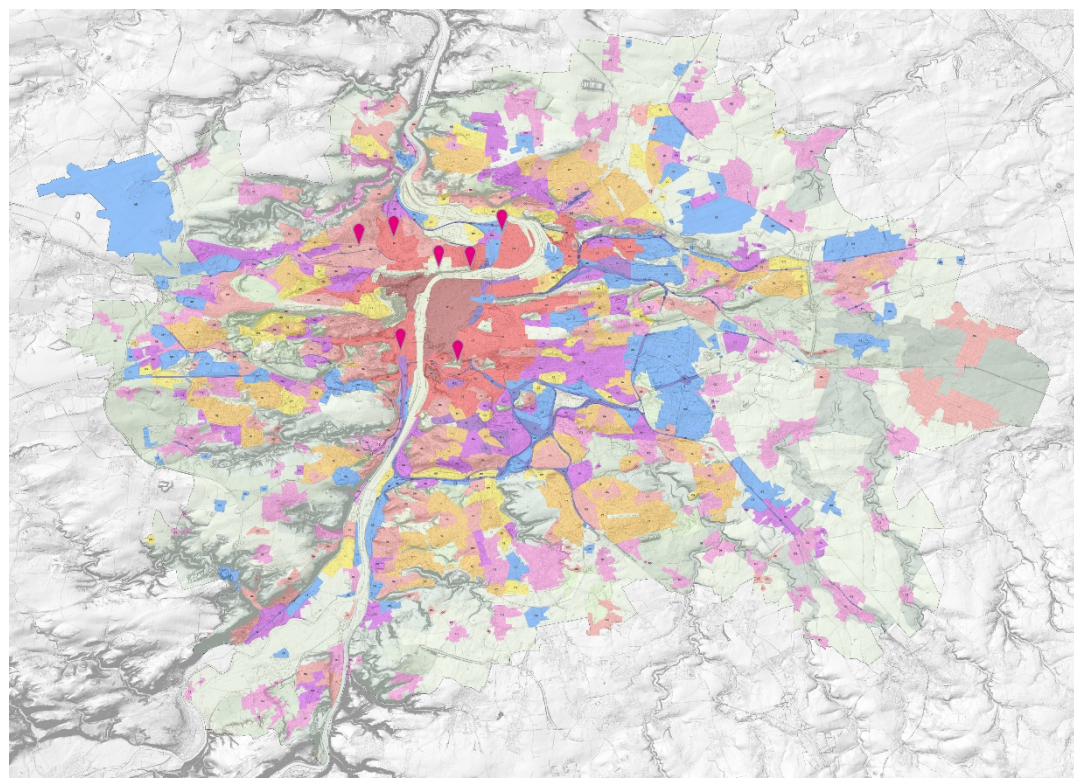
Instalace

Z hlediska typu uměleckého je trvalá instalace bytostným městským projevem. Instalace představuje aktuální uměleckou formu a je založena na kontextuálním přístupu. Pro instalaci je typická dočasnost až efemélnost, která se v trvalém pojetí odráží v určitém odlehčení a absenci monumentálnosti. V instalacích, které ve dvou případech iniciovali autoři samotní, se odráží tendence současné umělecké scény. Instalací je v Praze velmi málo a všechny se nachází v blokové struktuře zástavby v centrální části města.

²²⁰ Informace poskytl místopředseda spolku pan Stanislav Vondruška v telefonickém rozhovoru v lednu 2017.



Obr. 18 Lokalizace děl s pomníkovou funkcí

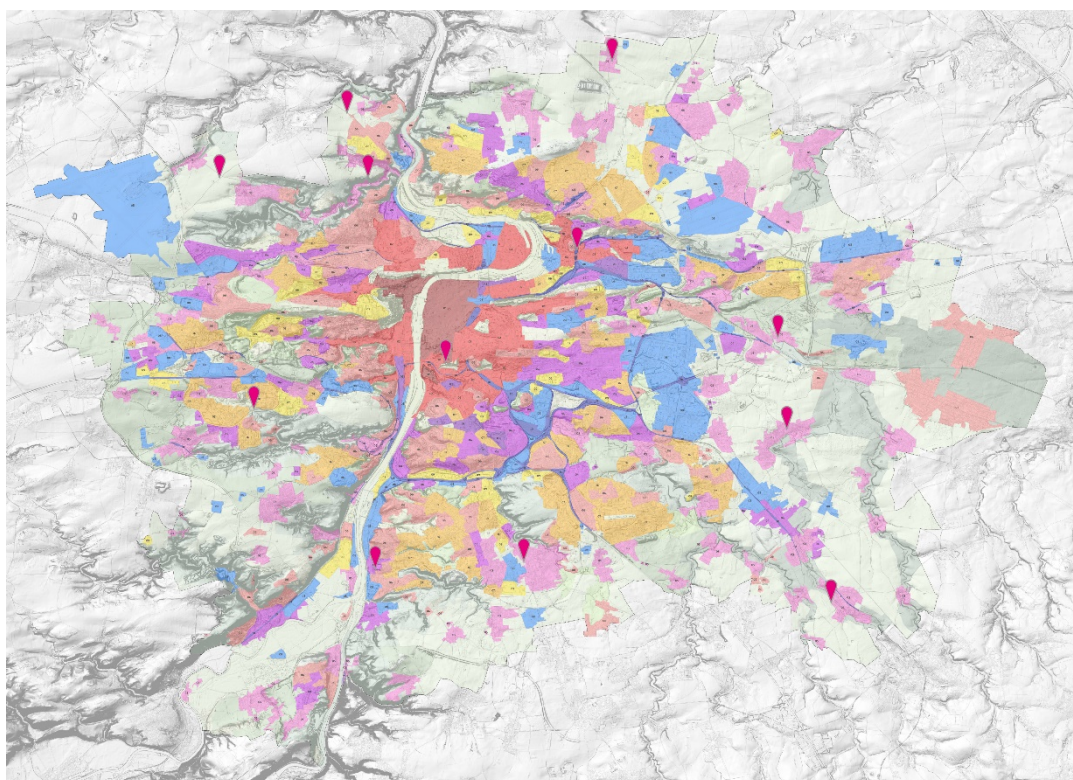


Obr. 19 Lokalizace Instalací

Náboženská díla

Na periferii, v krajině v polích nebo přímo ve vesnicích se zpravidla u cesty nachází díla s náboženskou tematikou, jako jsou kříže, boží muka, sochy svatých. Tradičně jsou spojována s krajinou. Ukazuje se, že způsob života, který se projevuje i vystavěným prostředím (vesnicí), je důležitější než příslušnost k hlavnímu městu. Často se jedná o jediné dílo, které se v dané obci nachází.

Náboženská díla jsou až na výjimky po výtvarné stránce velmi kvalitní. Za mimořádně zdařilou považuji kamennou sochu *Svatý Jan Nepomucký* na Praze 13, nenápadně umístěnou v ulici Jeremiášova při křížení s ulicí Pod Hranicí. Socha je realisticky zpracovaná a vyvolává dojem světce klesajícího do hlubin Vltavy. Odkazuje k barokním sochám a je důkazem, že i současní umělci dokáží zhotovit vynikající a působivé figurativní dílo. V Dolních Počernicích je modernisticky zpracovaná socha téhož světce v kubizujícím tvarosloví. V Kunraticích se nachází socha *Kalvárie* výrazně autorsky stylizovaná.



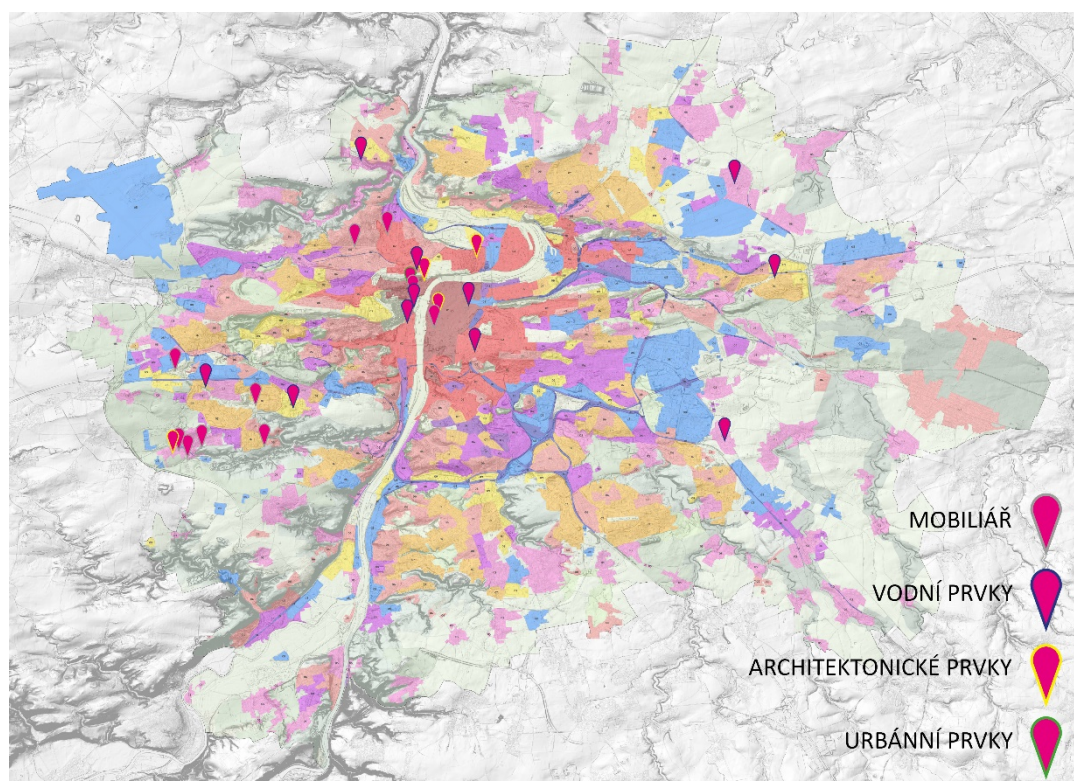
Obr. 20 Lokalizace náboženských děl

Užitá funkce

Umění ve veřejném prostoru může být spojeno s užitou funkcí v podobě architektonických či urbánních prvků nebo jako městský mobiliář. Plnohodnotných děl, u kterých by byla vyvážena jak umělecká, tak užitá funkce, je velmi málo. Nachází se výhradně v centrální části města. Vyšší počet ovlivňuje sochařský mobiliář od Čestmíra Sušky v Řeporyjích a v Praze 13. Do mapování jsem jej zařadila z důvodu autorství etablovaného umělce i originálního pojetí. Výtvarná forma nicméně preferuje užitou funkci před uměleckou,

jakkoli je netypicky tvarově zpracovaná. Mobiliář Čestmíra Sušky je též výhradně dřevěný a vymyká se tak ostatním dílům, která jsou z trvanlivých materiálů.

Zejména práce na užitém umění vyžaduje intenzivní spolupráci umělců a architektů. Není náhoda, že vynikající dílo od Karla Nepraše, *Patníky* na Malostranském náměstí, byly realizovány i díky dlouholetému přátelskému a pracovnímu vztahu sochaře s architektem rekonstrukce Lichtenštejnského paláce Pavlem Kupkou. *Patníky* od Karla Nepraše jsou jediným zástupcem kategorie urbánního prvku. Ostatní díla patří do (pod)kategorie mobiliáře nebo vodního prvku. Ojedinelé je též využití spolupráce s umělcem pro řešení konkrétních funkčních prvků architektury, jako jsou pilíře nebo dveře či vrata (*Golem* na Hotelu Hoffmeister, Komerční banka ve Spálené ulici a vrata Veletržního paláce, brány do areálu školky v Řeporyjích).



Obr. 21 Lokalizace užitého umění

UMÍSTĚNÍ DÍLA V PROSTORU

To, že je určité dílo v určité lokalitě na konkrétním místě, není zpravidla zcela bez důvodu. Rozhodnutí o umístění díla v rámci konkrétního prostoru je jedno z nejdůležitějších, které je potřeba učinit často již při formulaci zadání. Dílo uprostřed náměstí má jinou funkci než dílo na jeho okraji. Centrální umístění v symetrickém prostoru je odlišnou výzvou než rostlé náměstí, kde definujeme střed spíše na základě pohybu, hierarchie napojení na okolní uliční síť. V této části bych se ráda věnovala několika typům umístění ve vztahu k architektuře a veřejným prostranstvím.

Geometrické a organické umístění

O geometrickém umístění lze hovořit pouze u menší části děl. Pokud už sledují osovitost prostoru nebo jsou umístěna přímo v geometrickém středu, zpravidla se jedná o díla dominantní, vertikální a orientační body. Taková díla akcentují osy významných ulic, symetrii průčelí a podílí se na čitelnosti a reprezentativní funkci města.

Úvahy nad geometrickým uspořádáním přináší otázku, jak klasifikovat díla, která jsou umístěna jiným způsobem. I když dílo není geometricky komponováno, nachází se ve vztahu k uliční čáře, hmotě, která definuje veřejné prostranství. Tento vztah může být ryze formální, ale velmi často je spojen s reprezentativní a symbolickou funkcí ve vztahu k budově. Pokud je dílo umístěno ve volném prostoru, jedná se o park či krajinu, a i v tomto případě se zpravidla vztahuje k trasám nebo důležitým bodům nebo samo důležitý bod představuje.

Vertikální dominanty a jejich umístění

Praha není bohatá na díla, která by plnila roli vertikální dominanty. Dílem s nejsilnějším účinkem dominanty je nepochybně *Stroj času (Metronom)* od Karla Vratislava Nováka. Je orientačním bodem pro historické jádro a stal se jedním ze symbolů Prahy.

Panorama Prahy zdobí nespočet věží a náměstí pak historické monumenty. Charakter rostlého jádra téměř nedovoluje vertikální sochařské objekty. Nachází se spíše na náměstích nebo parkově upravených plochách mimo centrum. Jsou umístěvané zpravidla na ose nebo na středu – tedy v jasném vztahu k okolnímu prostoru. Většina vertikálních dominant jsou pomníky, méně pak umělecká díla s výrazně excentrickým působením. V Praze nalezneme dvě vertikály, jejichž hlavní funkcí je kompoziční působení. Jedná se o sochu *Očistné cvičení* v Britské čtvrti nebo objekt *Černý most*, který je umístěn v ose pěší lávky přes nádraží a zastávku metra Černý Most. Krom již zmíněného *Metronomu* je lokální dominantou *Trifot* na Slunečném náměstí v Nových Butovicích. Pomníky v roli vertikálních dominant se významově vztahují k místu nebo okolním budovám. Platí to například pro *Pomník Václava Dolejška* v parku areálu budov Fyzikálního ústavu Akademie věd nebo *Pomník zahraničním vojákům 2. sv. války*. Důvodem pro vertikality může být mimo jiné i umístění v blízkosti dopravních tepen, jak je tomu u *Pomníku operace Anthropoid* nebo v případě *Pomníku obětem kolektivizace* mezi Ministerstvem zemědělství a magistrálou. Jejich proporce umožňují vnímání i z pohybujícího se vozidla.

Umístění ve středu nebo na ose veřejného prostranství

Umístění díla, které se řídí geometrií morfologie veřejných prostranství, je typické pro blokovou zástavbu a nově vystavěné celky ať už obytné, nebo komerční. Díla jsou nejčastěji umístěna na ose prostoru nebo v pomyslném středu. Toto umístění přitahuje pozornost, je přehledné a u geometricky organizovaného plánu města umožňuje větší viditelnost. Proto je často využíváno u významných děl s pomníkovou funkcí a u korporátního umění, které má zpravidla funkci reprezentace a propagace.

Na ose je umístěn *Pomník obětem komunismu*, který tak ukončuje Vítěznou ulici pod Petřínským sadem. Symbolicky vytváří kontrast k Národní třídě za mostem Legií, coby

k hlavnímu dějišti demonstrací v listopadu 1989. Na ose budovy Hlavního nádraží je umístěn i pomník *W. T. Wilsona*. Vzhledem k okolním vzrostlým stromům je role dominanty potlačena. Zajímavým případem na sebe navazujících děl je Thákurova ulice, zelený pás, který obloukem propojuje Evropskou a Jugoslávských partyzánů přes areál vysokých škol. Na ose zeleného pásu je umístěna *Busta R. Thákura*, *Pomník kardinála Berana* a *Pomník N. Tesly*. Bohužel úprava parku není sjednocená a pojetí děl se výrazně liší. Nakonec nejzdařileji působí *Busta R. Thákura* na vysokém pylonu.

Ve středu prostranství se nachází díla zejména v developerských projektech. Na zelený ostrůvek v podélném náměstí nového obytného areálu Waltrovka David Černý navrhl sousoší tvorů, koní, jejichž hlava je nahrazena leteckou vrtulí. Ve středu areálu byznys centra Rustonka je od černých okolních budov kontrastní architektonický objekt – rotující *mPOD*.

Ve středu nebo na ose jsou umístěvané i vodní prvky: *Fontány s chrličí* v křížení ulic Americká a Záhřebská, kašna s *Českými muzikanty* na Senovážném náměstí, *Propadliště času* před Krajským soudem na Kinského náměstí.

Sochy v předprostoru

Pomníky osobnostem jsou často umístěné u budov, kde dotyčná osoba pracovala, žila nebo se vyskytovala z jiných důvodů. Nachází se zpravidla v předprostoru budovy – na zatravněné nebo zpevněné ploše. Je logické, že se vyskytují mimo rostlé jádro a blokovou zástavbu, často v heterogenní zástavbě nebo na hranici města a parku. Pouze ve volném prostoru může architektura mít předprostor. Sochy jsou umístěné zpravidla organicky. Pokud je budova součástí města, pak neumožňuje vytvořit památník tímto způsobem a na budovu se místo toho instalují pamětní desky a busty.

Významným dílem tohoto typu je *Pomník Otty Wichterle* před Makromolekulárním ústavem Akademie věd na Petřinách, kdy je z přístupové plochy do budovy vyvedena zpevněná část, na které je pomník umístěn. Volně na zatravněné ploše se nachází *Pomník Milady Horákové* před kostelem Českobratrské církve evangelické na Praze 5, který Milada Horáková pravidelně navštěvovala s rodinou. Dále lze zmínit *Pomník 150 let Sokola* na Vinohradech nebo *Pomník Františka Faitla* ve Veleslavíně před domem, kde letec žil. *Pomník Františka Faitla* inovativně pracuje se zatravněnou plochou, do níž je integrovaný. V případě *Pomníku 150 let Sokola* se jedná o klasický objekt bez začlenění poblíž chodníku. Okolí je zdupáno a celek nepůsobí esteticky příznivě.

UMĚNÍ A DEVELOPERSKÉ PROJEKTY

V Praze och, které vzešly ze spolupráce soukromého investora ve výstavbě s umělcem, případně architektem není v Praze mnoho. Všechna jsou ale dobře známá, dohledatelná. Jedná se o nejnákladnější díla a často z hlediska technologií i o nejnáročnější. Umění v developerských projektech je typické svým umístěním. Je geometricky začleněno. Nejčastěji se nachází ve středu nebo na ose nádvoří nebo prostoru, který je vymezen vícero budovami. Tento prostor je soukromý, střežený, ale neustále přístupný. Umělecké dílo je dominantou nádvoří.

Developeři tak do jisté míry suplují funkci města, když instalují na nádvoří business a office center monumentální umělecké objekty. Zajímavé je, že se vyskytuje právě ve spojení

s komerční funkcí developerských projektů a minimálně pak s obytnou. Soukromí investoři spatřují atraktivitu umění v rámci propagace a zvýšení atraktivity místa pro potenciální nájemce a obchodní partnery. Zároveň svědčí o převažujícím vnímání umění jako investice a jeho ekonomické a reprezentativní funkce, nikoli jako nezbytné kulturní složky veřejných prostranství s estetickým a sociálním přínosem. Tento postoj u soukromých investorů nepřekvapuje, nicméně právě město mu může vytvořit protiváhu.

Z všech umělců v Čechách pravděpodobně David Černý nejčastěji spolupracuje s developery a dalšími soukromými investory. Jeho realizace jsou často technologicky inovativní a velmi náročné. Je potřeba ocenit profesionalitu a kvalitu jeho soch. V Praze David Černý realizoval již 19 děl, což se po roce 1988 nepodařilo žádnému jinému umělci. Díla dokumentuje je na svých stránkách věnovaných umění ve veřejném prostoru²²¹.

PRAŽSKÝ LITOPUNKTURNÍ PROJEKT

Díky přátelům jsem se seznámila s pražským litopunkturním²²² projektem, který dokumentuje kniha Jana Tajboše a manželů Pogačnikových *Posvátná místa Přírody: kosmos pražské krajiny*²²³. K jeho uskutečnění vedla dlouhá cesta na jejímž počátku, stálo seznámení se Jana Tajboše s myšlenkami Marko Pogačnika a pozvání do Prahy k sérii přednášek v rámci akce Praha – Evropské město kultury v roce 2000. Práce slovinského geomanta, sochaře a vizionáře Marka Pogačnika je založena na mimosmyslovém vnímání a směřuje k léčení Země a uzdravování krajiny, tam kde byla vlivem lidské činnosti poškozena. V průběhu prvního setkání se začaly rýsovat obrysy další spolupráce.

V průběhu let 2002-2003 Marko Pogačnik identifikoval siločáry, klíčové body a energetickou nerovnováhu pražské krajiny (viz obr. 22). Na základě toho pak navrhnul řešení, které se realizovalo mezi lety 2004-2007. Je založeno na pečlivém umístění kosmogramů²²⁴ prostřednictvím kamenných stél vysokých okolo jednoho metru nebo malých bronzových destiček umístěných do dlažby. Ve volně přístupném veřejném prostoru Prahy se nachází nebo nacházely tři stély (Park Parukářka, Bolzanova ulice, Petřínské sady) a čtyři bronzové destičky (Hradčanské náměstí, poblíž sochy Bruncvíka u Karlova mostu, Staroměstské náměstí, Střelecký ostrov). V pražské ZOO a Botanické zahradě jsou pak umístěny další kamenné objekty s kosmogramy.

Projekt pražské litopunktury jsem do katalogu nezařazovala, jelikož funguje jako jeden celek a nemá smysl jej představovat po kouskách v rámci městských částí. Rovněž jeho zařazení mezi umění ve veřejném prostoru je sporné. Sami autoři projekt za umělecký neoznačují. Přesto si myslím, že představuje určitou kulturní vrstvu pražské krajiny a nakonec kamenné stély se nachází na velmi důležitých místech. Všechna místa s kosmogramy jsem navštívila a zdokumentovala. Mimo bronzovou destičku na Střeleckém

²²¹ David Černý Tour [online]. Black n' Arch. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <https://www.david-cerny-tour.com/>

²²² Litopunktura je léčebná metoda krajiny podobná akupunktuře. Spočívá v umístění kamenných sloupů zpravidla opatřená kosmogramy. Kde není možné umístit kamenný sloup, je nahrazen bronzovou destičkou zapuštěnou do plochy chodníku.

²²³ TAJBOŠ, Jan, Ana POGAČNIK MEIER a Marko POGAČNIK. *Posvátná místa přírody: kosmos pražské krajiny*. Olomouc: Fontána, 2007, s. 15-28.

²²⁴ Kosmogram je obrazec, který vyjadřuje specifické vlastnosti daného místa, které je potřeba sdělit. Na kamenných sloupech se objevuje v podobě nízkého reliéfu. Kosmogram slouží k tomu, aby přitahoval životodárné síly a rozváděl je ke všem bytostem na dané místo napojeným. Těž pomáhá udržovat toky energií.



Obr. 24 Kosmogram na bronzové destičce poblíž sochy Bruncvíka u Karlova mostu

5 PŘÍPADOVÁ STUDIE



Obr. 25 Pomník Franze Kafky

5.1 ÚVOD

Smyslem případové studie je ukázat, jak úzce spolu souvisí proces vzniku díla, jeho umístění, význam a role ve veřejném prostoru. Proces vždy podmiňuje výsledek. V prostředí absence městského programu, nastavených pravidel pro pořizování uměleckých děl a zajištění odborných kompetencí odpovědných aktérů je každý příběh vzniku uměleckého díla odlišný. Výsledek a jeho kvalita je pak výhradně závislý na kompetencích a profesionalitě důležitých aktérů.

Případová studie odpovídá na třetí a čtvrtou výzkumnou otázku: Jak ovlivňuje proces vzniku díla jeho umístění a význam? Jaký existuje vztah mezi sochou a místem?

Případová studie analyzuje vztah mezi lokalitou, místem, kde se síla nachází, a dílem samotným. Objasňuje role jednotlivých aktérů, kteří se účastnili procesu pořízení uměleckého díla. Pokouší se popsat podmínky procesu a jeho vliv na celek díla a místa.

Kritéria výběru případové studie

Hlavním kritériem pro výběr případové studie byl požadavek, aby bylo dílo po všech stránkách příkladem dobré praxe. Vybrané dílo mělo být po výtvarné stránce kvalitní, dobře

umístěné a realizované na základě profesionálně a transparentně vedeného procesu. Domnívám se, že *Pomník Franze Kafky* tyto nároky splňuje. Realizaci pomníku předcházela pečlivá příprava zadání, profesionální organizace vyzvané soutěže, aktivní spolupráce všech dotčených institucí, které byly předem osloveni iniciátorem soutěže a na přípravě se podílely od prvopočátku. Dílo má celostátní význam, vzhledem k světovému významu spisovatele. Je umístěné v urbanisticky hodnotném prostředí, které jeho přítomnost nenarušuje. Výtvarná kvalita díla je adekvátní, jakkoli ji můžeme s odstupem hodnotit jako tradiční.

Co není předmětem případové studie

Případová studie vylučuje ze svého záběru poslední fázi realizace uměleckého díla – přijetí publikem, odbornou a laickou veřejností, reakce médií. Případová studie rovněž opomíjí reflexi uměleckého díla z perspektivy vývoje autorovy tvorby a jeho vztahu ke uměleckým tendencím v době vzniku díla a reflexi z hlediska následného vývoje české výtvarné scény.

5.2 SPOLEČNOST FRANZE KAFKY

Společnost Franze Kafky²²⁵ vznikla v roce 1990. Její zastřešující náplní je oživit odkaz pražské německé literatury a význam střeoevropského multikulturního regionu, kde po dlouhou dobu žili vedle sebe Češi, Němci a Židé. Brzy po svém vzniku si stanovila tři hlavní úkoly: Vydát Kafkovy spisy v českém jazyce²²⁶, zavést cenu Franze Kafky a zrealizovat Pomník Franze Kafky.

Absence Pomníku Franze Kafky představovalo dluh českého národa, který se Společnost Franze Kafky snažila po roce 1989 vyrovnat. Německý židovský spisovatel Franz Kafka (1883–1924) prožil celý svůj život na Starém Městě v Praze. Začal psát přibližně ve dvaceti letech, a přestože ovládal češtinu, psal výhradně německy. Za života publikoval pouze povídky. Všechna zásadní díla byla zveřejněna až po jeho smrti díky jeho příteli Maxu Brodovi. Překlady do českého jazyka začaly vycházet v době uvolňování politického i kulturního života po roce 1958 a během 60. let byly publikovány knihy *Proces*, *Zámek*, *Amerika* a několik dalších. Vlna vydávání jeho knih byla ukončena invazí vojsk Varšavské smlouvy v roce 1968. V období následné normalizace patřil Franz Kafka k zakázaným autorům.

Po své smrti se stal Franz Kafka světově uznávaným autorem. Jeho dílo ovlivnilo řadu spisovatelů, filmové umění i filozofii. Idea vybudovat pomník v místě, kde se narodil a prožil svůj život, byla tedy více než legitimní.

²²⁵ *Společnost Franze Kafky* [online]. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <http://www.franzkafka-soc.cz/>

²²⁶ Český překlad Kafkových knih nikdy v ucelené podobě nevyšel. V době, kdy Kafkovy knihy fascinovaly svět, správce jeho pozůstalosti, Max Brod a příbuzní autora, společně s překladateli a nakladatelem složitě vyjednávali o podobě českého překladu a nároku na vydávání díla.

5.3 PROCES PŘÍPRAVY ZADÁNÍ

Iniciátorem myšlenky pomníku věnovaného Franzi Kafkovi byla Marta Železná, která vedla Společnost Franze Kafky od jejího založení v roce 1990 až do roku 2002. Na přípravě začala pracovat již v začátcích 90. let. V roce 2000 se vyskytla příležitost propojit myšlenku vyzvané soutěže na Pomník Franze Kafky s projektem Praha – město kultury 2000 a tak zajistit financování soutěže

Společnost se od začátku snažila připravit korektní zadání ve spolupráci s dotčenými orgány veřejné správy a institucemi. K jednání o záměru byla přizvána MČ Praha 1 – Odbor památkové péče, MHMP – Útvar rozvoje hl. m. Prahy a Národní památkový ústav Praha. Výběr místa významně ovlivnila akad. arch. Jaromíra Eismannová z Odboru památkové péče²²⁷.

Společnost Franze Kafky zvažovala pro umístění pomníku tři místa na Starém Městě. Všechna byla určitým způsobem spojena se životem spisovatele. První lokací mělo být náměstí Miloše Formana. Zde kdysi stával rodný činžovní dům Franze Kafky. Druhou lokací bylo křížení ulic Dlouhá, Kozí a Masná. Třetí variantou bylo pak Staroměstské náměstí, místo po zbořené části gotické staré radnice, kde se v současnosti nachází klidné místo pod stromy. Zástupci Společnosti Franze Kafky a tří institucí navštívili a diskutovali o významu, výhodách a nevýhodách každého z míst. Po několika konzultacích bylo na doporučení Jaromíry Eismannové z Odboru památkové péče MČ Prahy 1 zvoleno pro umístění pomníku místo čtvrté – zákoutí mezi kostelem Sv. Ducha a Španělskou synagogou v křížení ulic Dušní, Široká, Věžeňská a V Kolkovně²²⁸. Součástí pomníku měla být i jeho revitalizace. Před revitalizací a osazením místa proběhl standardní stavební povolená proces.

Souhrn

Iniciace: Společnost Franze Kafky – 2. polovina 90. let (ředitelka Marta Železná, spolupráce Markéta Mališová, ředitelka 2002–2018)

Spolupráce s institucemi v průběhu přípravy soutěže: MČ Praha 1 – Odbor památkové péče (akad. arch. Jaromíra Eismannová), MHMP – Útvar rozvoje hl. m. Prahy, Národní památkový ústav Praha

Vyzvaní umělci: Nikos Armutidis, Jan Hendrych, Jan Koblasa, Stefan Milkov, Karel Nepraš, Jaroslav Róna, Olbram Zoubek

Porota odborná: Kurt Gebauer, Karel Hejtmánek, Magdalena Juříková, Josef Kroutvor, Jiří Šetlík, Petr Wittlich

Porota závislá: Jaromíra Eismannová, Bohuslav Holý, Vladislava Pošvová, Jan Vít, Vladimír Železný

Náklady: cca 3 500 000 Kč

²²⁷ Informace pochází z telefonického rozhovoru s paní Markétou Mališovou, který proběhl v únoru 2018.

²²⁸ Informace pochází z rozhovoru s akad. arch. Jaromírou Eismannovou, který proběhl dne 4. 1. 2019.

Financování: Nadace NOVA (Vladimír Železný) – financování sochy, Praha 1 – financování úpravy okolí

Architekt úpravy okolí: akad. arch. David Vávra



Obr. 26 Soutěžní návrhy

5.4 LOKACE

První lokace – náměstí Miloše Formana

Na místě náměstí Miloše Formana stál blok domů, ve kterém žila určitou dobu rodina Franze Kafky. Na povrchu i pod plochou náměstí se ukrývají podzemní garáže. Okolo celého náměstí je silnice, příjezd k hotelu i vjezd a výjezd z podzemních garáží jejichž část vystupuje nad úroveň náměstí.

Druhá lokace – křížení ulic Dlouhá, Kozí, V Kolkovně a Masná

Druhé zvažované místo byl plácek v začátku ulice Dlouhá, který vznikl křížením ulic. Dominantní je ulice Dlouhá, která ústí na Staroměstské náměstí. Z hlediska prostupnosti města méně významná, ale historicky důležitá je ulice Kozí, která vede před Haštalské náměstí k Anežskému klášteru.

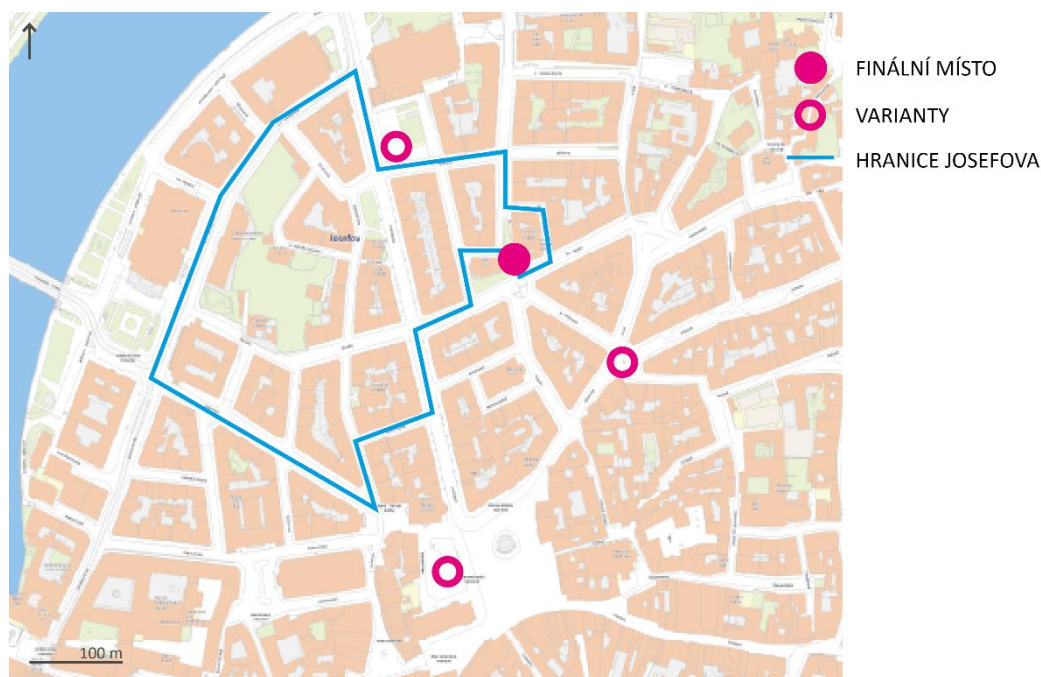
Třetí lokace – Staroměstské náměstí

Staroměstské náměstí je historickým centrem Starého Města i celé Prahy. Měla jím být západní strana, která vznikla vybombardováním východního bloku Staroměstské radnice.

V současnosti se zde nachází rastr již vzrostlých stromů a zatravněná plocha směrem ke kostelu sv. Mikuláše..

Čtvrtá lokace – křížení ulic Dušní, Široká, Věžeňská a V Kolkovně

Finální místo se nachází v křížení ulic Dušní, Široká, Věžeňská a V Kolkovně. Místo, které křížení ulic vytváří je malým náměstím, pláckem. Nachází se zde dvě náboženské stavby – kostel Sv. Ducha a Španělská synagoga s předsazeným funkcionalistickým průčelím Židovského muzea. Místo pro sochu je mezi nimi, blíže ke Španělské synagoze mezi cestou a schodištěm překonávající rozdíl v terénu. Plácek byl v souvislosti s instalací sochy upraven tak, aby se posílila jeho pobytová funkce. Uprostřed je nepravidelný ostrůvek se stromem a lavičkami.



Obr. 27 Varianty lokací

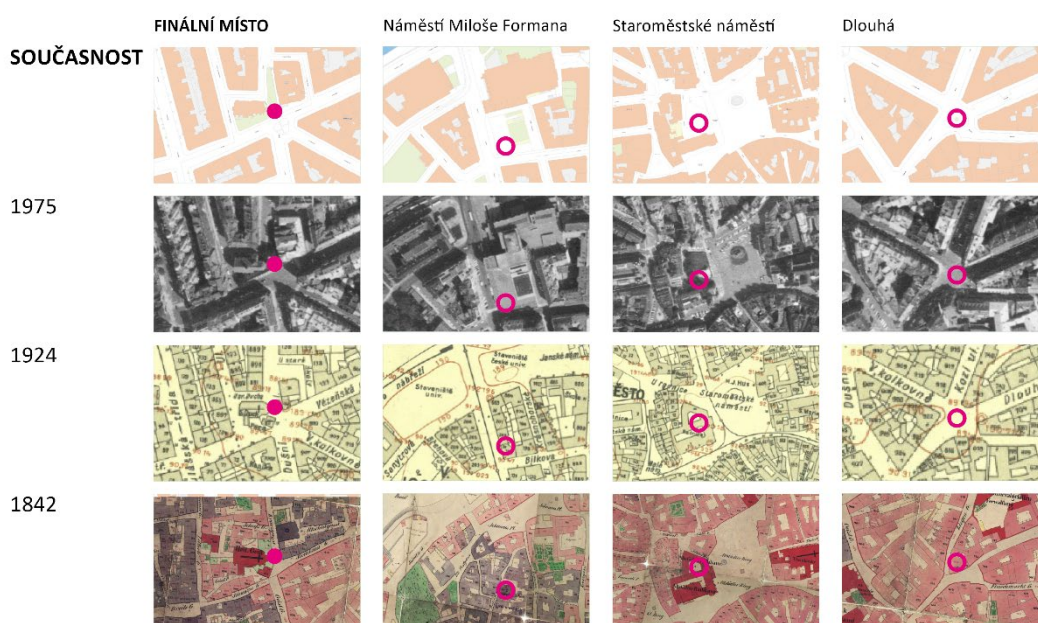
SROVNÁNÍ LOKACÍ

První místo, náměstí Miloše Formana, je ze všech čtyř nejméně exponované. Jedná se sice o parcelu, kde kdysi stál dům Franze Kafky, ale spisovatel žil i na dalších místech na Starém městě. Místo se sice nazývá náměstím, ale neplní tuto funkci. Funguje jako předprostor hotelu. Je modernistická úprava postrádá prvky, které by z něj učinily živé a oblíbené místo. Rovněž se zde rozptýluje intenzivní energie a turistický ruch Starého města. Pařížská ulice je sice luxusní nákupní třídou, ale již netvoří dominantní propojení se Staroměstským náměstím (na rozdíl od ulic Kaprova, Dlouhá a Celetná). Ulice Dlouhá je důležitou spojnici Staroměstského náměstí a Revoluční ulice. Lokalita je velmi oblíbená. Uprostřed křížení s ulicemi Kozí, Masná a Dušní se nachází ostrůvek, který by se mohl jevit jako ideální místo pro sochu. Místo je populární, frekventované a postrádá určitou komornost a klid finální lokace. Staroměstské náměstí se jeví jako nejproblematičtější ze tří lokací především kvůli přítomnosti dominanty pomníku Mistra Jana Husa a významu a ruchu místa, ve kterém by

poselství pomníku mohlo zaniknout. Rovněž se zdálo být obtížné určit přesné umístění na místě bývalé severní části Staroměstské radnice, která byla zničena bombardováním na konci druhé světové války. Nachází se zde řady stánků, turistické atrakce a další rušivé prvky. Místo slouží v plnou měrou nejintenzivnějšímu turistickému ruchu a význam pomníku by zde mohl zaniknout. Dle Jaromíry Eismannové bylo toto umístění zavrženo jako první.

Tři zvažovaná místa prošla významnými změnami. Asanace urbanisticky zcela proměnila místo současného náměstí Miloše Formana a v menší míře plácek v Dlouhé a Staroměstské náměstí. Druhá světová válka narušila ráz Staroměstského náměstí a bombardování rovněž zničilo polovinu bloku směrem do ulice Pařížská, kde bydlel Franz Kafka. Druhá polovina byla vybourána na přelomu 60. a 70. let v souvislosti s výstavbou hotelu na náměstí Miloše Formana. Čtvrtá lokace prošla minimálními změnami. Pravděpodobně kvůli náboženským stavbám finální místo umístění sochy asanace příliš nezasáhla. Bloky naproti kostelu a synagoze byly vystavěny nově včetně vytvoření ulice V Kolkovně, nicméně na druhé straně plácku byl přestavěn blok se Španělskou synagogou v roce 1864, který pozměnil uliční čáru spíše na opačné straně bloku. Došlo též ke zvýšení terénu a vybudování schodiště. Z hlediska urbanistických změn je finální místo nejstabilnější.

Čtvrté místo se nalézá přesně na hranici židovské čtvrti – Josefova a Starého Města. Je blízko Staroměstského náměstí, ale již stranou hlavního ruchu. Židovské muzeum a další židovské památky v okolí zajišťují vysokou návštěvnost. Místo je propojeno s okolím v šesti směrech. Dvě vedlejší propojení se nachází za zády pomníku. Místo je komorní, ale přitom velmi oblíbené a propojené s okolní zástavbou. Okolní náboženské stavby odrážejí multikulturní minulost Prahy a Čech. Z hlediska vlastností prostředí se jedná o místo směřované, které poskytuje klidné pozadí a dostatek prostoru před uměleckým dílem.



Obr. 28 Srovnání urbanistického vývoje zvažovaných lokací

5.5 POMNÍK FRANZE KAFKY

Soutěž vyhrál Jaroslav Róna s návrhem, který je inspirován povídkou Franze Kafky *Popis jednoho zápasu*. Jedná se pravděpodobně o nejstarší dochovaný text Franze Kafky. Jeho fragmenty jsou datovány z let 1904 a 1905. Jaroslav Róna zvolil nadživotní figurativní řešení s velmi zjednodušující stylizací umístěné na nízký plintus opatřený nápisem „Pomník Franze Kafky“. Hmotu pomníku tvoří kráčejší figura bez hlavy a rukou, která na svých ramenou nese drobnou mužskou figuru ukazující rukou směr kupředu. Obraz je převzat z povídky, kdy vypravěč vyskočí na ramena svému společníkovi a nechá se nést. Zároveň je zde přítomná asociace s postavou bájněho pražského Golema. Pomník a úprava místa vznikala ve spolupráci s architektem Davidem Vávrou. Je autorem úpravy místa mezi Španělskou synagogou a kostelem Sv. Ducha včetně zábradlí, jež je kopií zábradlí na nábřeží Vltavy. Rovněž navrhl proměnu plácku v křižení ulic Široká, Věžeňská, V Kolkovně a Dušní. Na ostrůvku, který tak vytváří malý kruhový objezd jsou lavičky a dnes již vzrostlý strom, jehož koruna stíní téměř celý ostrůvek. Pomník byl instalován v roce 2003. Úprava plácku vznikla již během let 2001 a 2002.

5.6 VZTAH SOCHY A MÍSTA

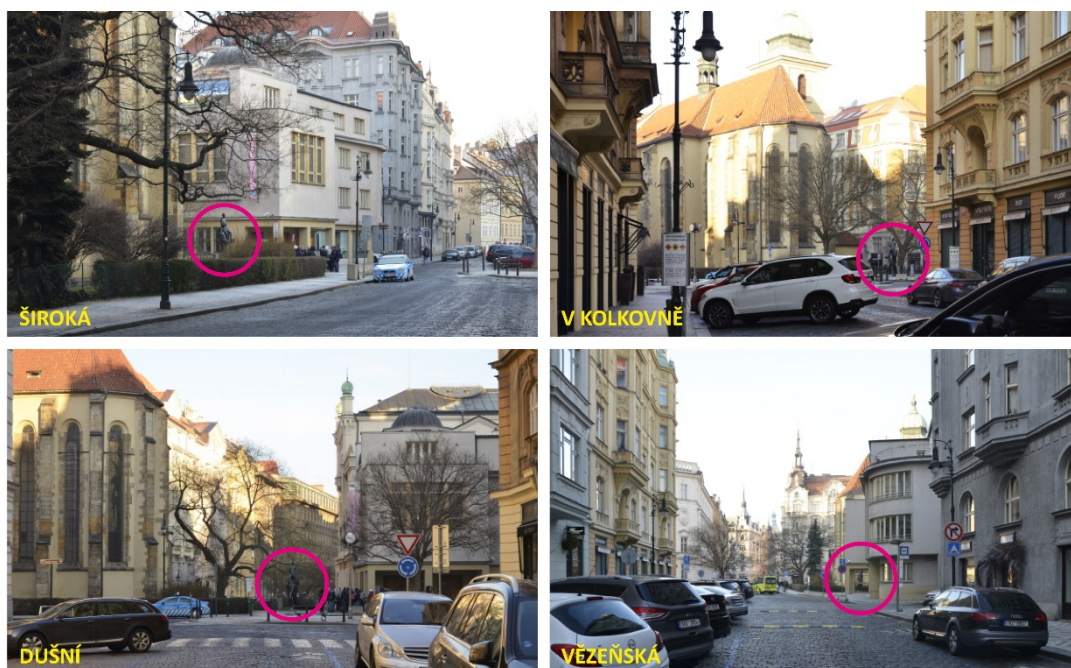
Pomník stojí v zákoutí před terénním zlomem v ulici Dušní. Prostor je definován se severní strany gotickým kamenným závěrem a frekventovaným vstupem do muzea. Pozadí pomníku dotváří vzrostlý strom, který ve vegetačním období zklidňuje pozadí, na kterém vyniká tmavá silueta bronzové sochy. Socha je orientovaná do ulice Dušní, kterou se přichází od Staroměstského náměstí. Již zmíněné dvě náboženské stavby doplňuje protestantský kostel U Salvatora, jehož závěr přichází ulicí Dušní míjí po levé straně. Díky nim v sobě místo nese určitou duchovní symboliku. Socha se tedy nachází na symbolickém místě setkání židovské, katolické a protestantské kultury a odráží multikulturní minulost Prahy, ve které společně žily židovská, česká a německá komunita.

Socha navazuje na tradiční figurální plastiku, pro kterou je zásadní pozadí, na němž vyniká tvar figury. Díky nadživotnímu měřítku pomník i v architektonicky významném prostředí ovládá prostor a přitahuje pozornost. Socha potvrzuje a posiluje orientaci prostoru, kdy se na jedné straně nachází veřejné stavby, proti nim jsou činžovní s restauracemi a budova obchodní akademie. Prostor je tak ulicí Věžeňskou a Širokou rozdělen na sakrální a profánní část. Socha posiluje symboliku sakrální strany.

Výběr místa pro sochu byl ovlivněn všemi aktéry. Všechna místa byla společně navštívena zástupci Společnosti Franze Kafky, Odboru památkové péče Prahy 1, Útvaru rozvoje hl. m. Prahy, Národního památkového ústavu. Na základě společné diskuze navrhla akad. arch. Jaromíra Eismannová místo čtvrté, které bylo zapracováno do podmínek. Přestože se jedná o trvalou plastiku, lze pomník pokládat za místně specifické dílo. Jeho přesunutí by oslabilo nebo zcela potlačilo pravý význam díla. Socha svým zpracováním reaguje na fyzické vlastnosti místa. Svým umístěním na hranici dvou lokalit posiluje svůj význam, reflektuje

historii a genius loci. Významově se napojuje na historii a náboženskou symboliku zprostředkovanou okolními stavbami, jichž je pomyslným svorníkem.

Staré Město a Josefov patří k turisticky nejnavštěvovanějším místům Prahy. Místo se sochou slouží jako oblíbená zastávka skupin turistů a startovní bod prohlídek Starého Města. I díky muzeu je oblíbené a turisticky velmi frekventované. Tím vyvstává otázka, komu je socha určena. Socha je jedním ze symbolů Prahy, ale je možné, že pro místní občany funguje jako obraz se kterým se sice identifikují, ale nejsou s ním v kontaktu jako s jinými pomníky.



Obr. 29 Hlavní pohledy



Obr. 30 Kontext

6 ZÁVĚR

6.1 SHRNUÍ

Práce vyplňuje mezeru v současném stavu poznání o trvalých uměleckých dílech v Praze, která vznikla mezi lety 1989–2019. Na předmět výzkumu je nahlíženo perspektivou urbanismu. Na základě kategorií je vytvořen popis nejen uměleckých děl, ale též urbánního kontextu, ve kterém se nacházejí (Kapitola 3).

První dva stanovené cíle:

1. Zmapovat umělecká díla umístěná do veřejného prostoru Prahy mezi lety 1989–2019.
2. Popsat dílo a místo pomocí kategorií, které umožní vyhodnotit vztah umění a urbánního prostředí.

naplňuje Katalog trvalých uměleckých děl v Praze 1989–2019, Příloha 1 (dále jen Katalog). Veškerá shromážděná data jsou uspořádána v Příloze 2, Tabulce. Vytisknutá Tabulka je vložena do tištěné verze Katalogu. Oba soubory ve formátu pdf jsou na CD vloženy do tištěné verze disertační práce.

Data v rámci jednotlivých kategorií vyhodnocuji kvalitativním a kvantitativním způsobem. Snažím se dohledat nejdůležitější iniciátory a okolnosti vzniku děl v městských částech. Skupiny děl sdružené na základě společných vlastností a definované kategoriemi dávám do souvislosti především s výskytem děl v jednotlivých lokalitách, strukturou zástavby a typy veřejných prostranství. Tato interpretativní část (Kapitola 4) naplňuje třetí stanovený cíl:

3. Vyhodnotit charakteristické typy vztahů mezi uměním ve veřejném prostoru a základními vlastnostmi urbánního prostředí.

Hlavním a společným znakem uměleckých děl v Praze, která vznikla mezi lety 1989–2019 je jedinečnost procesu vzniku každého díla. Kvalita díla a jeho umístění je závislá na motivacích, kompetencích a odbornosti jednotlivých aktérů. Případová studie Pomník Franze Kafky konfrontuje proces vzniku díla, jeho vliv na umístění a význam uměleckého díla. Tím naplňuji čtvrtý cíl:

4. Na základě případové studie popsat a interpretovat vztahy mezi procesem, dílem a místem.

6.2 HLAVNÍ POZNATKY

Na území Prahy bylo zmapováno 245 děl ve 37 městských částech. Distribuce děl je výrazně nerovnoměrná. V historickém jádru Prahy se nachází 15 % děl, přestože toto území zaujímá 1 % z plochy Prahy. Přítomnost a množství děl jsou závislé na městských částech, aktivitách občanů či zde sídlících soukromých subjektů a institucí. K městským částem s nejvyšším

počtem děl patří Praha 1, Praha 6, Praha 13, Klánovice a Lysolaje. Ve dvaceti městských částech nebylo dohledáno žádné umělecké dílo. Tyto městské části se nachází v periferním prstenci Prahy.

Čtvrtina uměleckých děl má pomníkovou funkci. Relativně vysoké číslo je dané snahou vyrovnat dluh, který vznikl před rokem 1989 potlačováním významu osobností veřejného života. V řádu jednotek jsou zastoupeny instalace a architektonické objekty. Z hlediska formy pak konceptuální, kinetické a světelné objekty, popřípadě díla, která využívají princip readymadu. To dosvědčuje celkovou konzervativnost produkce a malý zájem nejen o propagaci aktuálních uměleckých tendencí, ale i populárních a divácky atraktivních děl. Potenciál propojení uměleckého díla a užití funkce je opomíjený. Nejvíce se uplatňuje u vodních prvků. Nejméně pak ve spojení s architektonickými a urbánními prvky.

Z hlediska struktury zástavby je počet děl vyrovnaný v rostlém jádru, městské blokové struktury a ve vesnické zástavbě, přičemž téměř polovina děl ve vesnické zástavbě je v jedné lokalitě, v Lysolajích, kde probíhalo několik let sochařské sympozium. Vzhledem k poměru jádra a městské blokové zástavby vůči vnějšímu pásmu města je zřejmé, že díla jsou koncentrována ve vnitřním městě. Potvrzuje se tak, že umění ve veřejném prostoru je městský fenomén a má-li se uplatnit v periferních lokalitách, je potřeba jej aktivně podporovat. Relativně nízký počet děl se nachází v typu zástavby zahradní město. Počet děl je opět zkreslen jen díky sympoziu v jedné městské části – v Klánovicích. Modernistická obytná zástavba je typem lokalit, kde se umělecká díla téměř nevyskytují. To je v ostrém kontrastu s obdobím před rokem 1989 a může svědčit o jisté „únavě“ z umění nebo nezájmu. Sídliště jsou saturovaná množstvím normalizační plastiky a bez podpory města, městské části nebo silného společenství či organizace jejich societa může jen obtížně vygenerovat nová díla.

Struktura zástavby a charakter lokalit společně se sociálním prostředím ovlivňují výskyt uměleckých děl, jejich četnost, umístění, ale i typologii a formu. Pomníky se nejčastěji vyskytují ve vnitřním městě. Pomníkové kameny, primitivní formu pomníku, nalezneme v krajině, u cest, tedy ve spojitosti s vesnickou zástavbou. Totéž platí pro náboženská díla, která se ale z krajiny přesunují do zastavěných oblastí. Instalace, readymade, kinetická a světelná plastika a architektonické objekty jsou fenoménem městského prostředí stejně jako většina užitého umění kromě toho, které je zhotoveno ze dřeva.

V Praze se nachází velmi málo vertikálních dominant. Nejvýraznější je *Metronom* na Letné. V městském prostředí se setkáváme s tendencí umísťovat umělecké dílo v geometrickém vztahu k okolí. Nejčastěji se jedná o osu ulice, parku, náměstí nebo budovy. Tato tendence převládá u děl s pomníkovou funkcí a v nových areálech – developerských projektech, kde se s uměleckým dílem počítá již v průběhu práce. Soukromí investoři jsou iniciátory výrazných a nákladných děl od předních českých umělců. Dominantní postavení v této oblasti má David Černý, kterému patří i prvenství co do počtu realizací. Další umělci realizují svou práci zejména v posledních letech na základě vyzvaných soukromých soutěží iniciovaných investorem. Poslední realizace ukazují, že soukromý sektor do jisté míry supluje roli města a preferuje reprezentativní funkci vzhledem k umístění v business a office centrech. V nových obytných celcích se umělecká díla nevyskytují.

6.3 LIMITY PRÁCE

Práce se soustředí pouze na díla, která jsou v exteriéru a jsou neustále přístupná. Důvodem pro toto omezení je snaha nalézt průnik s urbanistickou perspektivou. Nicméně další díla, která vznikla po roce 1989, se nachází v městských zahradách a parcích, které se na noc uzavírají, v pasážích a ve veřejných budovách. V tomto smyslu Katalog předkládá limitovaný přehled o trvalých uměleckých dílech, která v Praze vznikla mezi lety 1989–2019.

Práce není primárně zaměřená na procesy vzniku uměleckých děl. Data o aktérech, jejich cílech, financování a způsobu pořízení díla jsou dohledána pouze částečně. Unikají tak odpovědi na otázky, kdo a proč doplňuje aktivity hlavního města, popřípadě stát v kulturní politice týkající se umění ve veřejném prostoru. Důsledně zpracovat tuto rovinu uměleckých děl bylo nad možnosti disertační práce.

Práce na katalogu uměleckých děl byla časově náročně a vynaložené úsilí bylo poněkud na úkor vyhodnocení dohledaných dat. Jsem si vědoma, že mé znalosti urbanismu a možností urbanistické analýzy jsou omezené a limitující pro komplexní posouzení trvalých uměleckých děl v roli urbánního prvku, zejména pokud nepracuji s jednotlivými díly, ale se skupinami děl.

6.4 MOŽNOST DALŠÍHO VÝZKUMU A VYUŽITÍ POZNATKŮ

Práce popisuje základní tendence v distribuci uměleckých děl ve vztahu k typomorfologickým vlastnostem města. Domnívám se, že možnosti pro porozumění soše jako urbánnímu fenoménu by bylo potřeba rozšířit o další metody, včetně metody space syntax. Roli trvalých uměleckých děl ve veřejných prostranstvích je potřeba komplexně prozkoumat na více případových studiích.

Již nebylo v možnostech práce soustředit se důsledně na procesy, jakými díla vznikala. Podrobný sociologicky ukotvený výzkum by mohl odkrýt příběhy, které vzniklým dílům předchází, a zachytit tak proměny motivací a aktérů v průběhu tří dekad, důležité iniciátory, umělce, roli odborníků a kulturních profesionálů, míru politizace a vlivu institucí a organizací.

V letech 2018–2020 se v Praze začala vytvářet strategie podpory pro umění ve veřejném prostoru. Výsledky výzkumu mohou být využity pro formulování cílů a priorit strategického programu podpory jak na úrovni hlavního města Prahy, tak v jednotlivých městských částech. Pokud bude nová strategie dlouhodobá, je pravděpodobné, že ovlivní zejména způsoby pořizování uměleckých děl a tím i jejich kvalitu. Tato disertační práce pak může být referenčním bodem pro vyhodnocení vlivu a role městského programu podpory a pro porovnání s obdobím, kdy trvalá umělecká díla ve veřejném prostoru vznikala bez účasti hlavního města Prahy.

7 ZDROJE

LITERATURA

ALBERTI, Leon Battista. *Deset knih o stavitelství*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

BARTLOVÁ, Anežka (ed.). *Manuál Monumentu*. Praha: UMPRUM, 2016. ISBN 978-80-87989-04-3.

BEKOVÁ, Monika a Jana MUSILOVÁ. *Umění ve veřejném prostoru: série řízených rozhovorů s teoretiky umění a umělci : Žižka, Koleček, Zet, Šedá, Kohout, Klodová, Dick*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. ISBN 978-80-244-4078-1.

BISHOP, Clare. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005. ISBN 978-1-95437-518-6.

BULS, Charles. *Estetika města*. Praha: A Storch syn, 1900.

CARMONA, Matthew et al., *Public places, urban spaces*. Oxford: Architectural Press, 2010. ISBN 978-1-856-17827-3.

CARTIERE, Cameron a Shelly WILLIS (ed.). *The Practice of Public Art*. New York: Routledge, 2008. ISBN 978-0-415-96292-6.

CARTIERE, Cameron a ZEBRACKI, Martin (ed.). *The Everyday Practice of Public Art*. New York: Routledge, 2016. ISBN 978-1-138-82920-6.

Stav věci: sochy v ulicích III : Brno Art Open 2011 : Brno 11.6. - 31.8.2011. Editor Karel CÍSAŘ. [Brno]: Dům umění města Brna, 2011. ISBN 978-80-7009-160-9.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: Art and Spatial politics*. Cambridge: The MIT Press, 1996. ISBN 0-262-04158-8.

GEHL, Jan. *Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství*. Boskovice: Albert, 2000. ISBN 80-85834-79-0.

GROAT, Linda N. a David WANG. *Architectural Research Methods*. New Jersey: Wiley, 2013. ISBN: 978-0750658515.

FOSTER, Hal et al. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Sloart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8.

FRAMPTON, Kenneth. *Moderní architektura: kritické dějiny*. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-1261-3.

HILDEBRAND, Adolf. *Problém formy ve výtvarném umění*. Praha: Triáda, 2004. ISBN 80-86138-51-8.

HRŮZA, Jiří. *Svět měst*. Praha: Academia, 2014. ISBN 978-80-200-1808-3.

HRŮZA, Jiří. *Stavitelé měst*. Praha: Agora, 2011. ISBN 978-80-86820-08-8.

CHUCHLÍK, Jakub a Pavel KAROUS. *O jablku a dalších: průvodce po výtvarném umění 60. až 80. let 20. století ve veřejném prostoru Jablonce nad Nisou*. Jablonec nad Nisou: Vladimírové nakladatelství, 2014. Plac. ISBN 978-80-905961-0-8.

JEHLÍK, Jan. *Rukověť urbanismu: architektura poznávání a navrhování prostředí*. Praha: Ausdruck Books, 2016. ISBN 978-80-260-9558-3.

KAROUS, Pavel a Sabina JANKOVIČOVÁ (ed.). *Vetřelci a volavky: atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968-1989)*. Řevnice: Arbor vitae, 2013. ISBN 978-80-7467-039-8.

KŘENKOVÁ, Zuzana, Vladislava ŘÍHOVÁ a Michaela ČADILOVÁ, ed. *Sochy a města - Morava: výtvarné umění ve veřejném prostoru : 1945-1989*. Litomyšl: Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, 2020. ISBN 978-80-7560-279-4.

KNIGHT, Cher Kraus. *Public Art: Theory, Practice and Populism*. Malden: Blackwell Publishing, 2012. ISBN 978-1-4051-5559-5.

KRATOCHVÍL, Petr (ed.). *Architektura a veřejný prostor: texty o moderní a současné architektuře IV*. Praha: Zlatý řez, 2012. ISBN 978-80-903826-4-0.

KRAUSS, E. Rosalind. *The Originality of the Avant – Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1986. ISBN 978-0-262-11093-8.

KRIER, Rob. *Architectural composition* [online]. London: Academy Group Ltd, 1988. [cit. 1. 3. 2016] Dostupné z: <http://robkrier.de/architectural-composition.php#page-001>

KRIER, Rob. *Urban Space* [online]. London: Academy Editions, 1991. [cit. 1. 3. 2016] Dostupné z: <http://robkrier.de/architectural-composition.php#page-001>

KWON, Miwon. *One place after another*. Cambridge: The MIT Press, 2004. ISBN 978-0-262-11265-9.

KUTHANOVÁ, Kateřina a Hana SVATOŠOVÁ. *Metamorfózy politiky: pražské pomníky 19. století : publikace k výstavě : Clam-Gallasův palác 25. září 2013 - 5. ledna 2014*. Praha: Archiv hlavního města Prahy ve spolupráci s Noemi Arts&Media a se spolkem Scriptorium, 2013. ISBN 978-80-86852-52-2.

LACY, Suzan. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Washington: Bay Press, 1995. ISBN 0-941920-30-5.

LIPPARD, Lucy. *The Lure of the Local*. New York: The New Press, 1997. ISBN 1-56584-248-0.

LYNCH, Kevin. *Obráz města*. Praha: Polygon, 2004. ISBN 80-7273-094-0.

MELKOVÁ, Pavla, Kateřina FREJLACHOVÁ a Jakub HENDRYCH. *Umělecká díla na veřejných prostranstvích: plug-in Manuál tvorby veřejných prostranství hlavního města Prahy*. Praha: Institut plánování a rozvoje hl. m. Prahy, Kancelář veřejného prostoru, 2018. ISBN 978-80-87931-81-3.

MILES, Malcolm. *Art for public places*. Hampshire: Winchester School of Art Press, 1989. ISBN 0 95067 838 4.

MILES, Malcolm. *Art, Space and the city: Public Art and Urban Futures*. New York: Routledge, 1997. ISBN 0-415-13942-2

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci*. Praha: Dokořán, 2010. ISBN 978-80-7363-303-5

PAPTEROS, Spyros a Julian ROSE (ed.). *Retracin the Ecpanded Field: Encounters between Art and Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 2014. ISBN 978-0-262-02759-5.

PAVLÍČKOVÁ, Kateřina, ed. *Umělecké dílo ve veřejném prostoru: [katalog 4. výroční výstavy Sorosova centra současného umění : 2.10.1997-2.11.1997, Veletržní palác, Praha]*. Praha: Sorosovo centrum současného umění, 1997.

RAIMANOVÁ, Ivona. *V prostoru 2000: Generace 1989–2009*. Liberec: Spacium o. p. s., 2009. ISBN 978-80-254-5751-1.

RENDELL, Jane. *Art and Architecture: A Place Between*. London: I. B. Tauris and Co. Ltd, 2006. ISBN 978 1 84511 222 6.

SELWOOD, Sara. *The Benefits of Public Art*. London: Policy Studies Institute, 1996. ISBN 0 85374 608 7.

SENIE, Harriet a Sally WEBSTER. *Critical issues in Public Art: Content, Context and Controversy*. New York: Harper Collins, 1992. ISBN 0-06-4385-18-3.

SENIE, Harriet. *Contemporary Public Sculpture*. New York: Harper Collins Publisher, 1992.

SCHMELZOVÁ, Radoslava, Dagmar ŠUBRTOVÁ a Radek MIKULÁŠ. *Současná umělecká díla v krajině*. Praha: Academia, 2014. ISBN 978-80-200-2275-2.

SITTE, Camillo. *Stavba měst: podle uměleckých zásad*. Praha: ABF, 1995. ISBN 80-901608-1-6.

SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994. ISBN 80-85605-18-X.

ŠALDA, F. X. *Šaldův zápisník I*. Praha: Otto Girgal, 1927 – 1936, s. 265–269

ŠPAČKOVÁ, Eva, Marie ŠŤASTNÁ a Jakub IVÁNEK. *Univerzita a umění: umělecká díla ve veřejném prostoru Vysoké školy báňské*. Ostrava: Vysoká škola báňská - Technická univerzita, 2017. ISBN 978-80-248-4130-4.

ŠVÁCHA, Rostislav a Marie PLATOVSKÁ, ed. *Dějiny českého výtvarného umění V. 1938/1958*. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1390-3.

TAJBOŠ, Jan, Ana POGACNIK MEIER a Marko POGAČNIK. *Posvátná místa přírody: kosmos pražské krajiny*. Olomouc: Fontána, 2007. ISBN 978-80-7336-391-8.

TUAN, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011. ISBN 978-8166-3877-2.

VALENA, Tomáš. *Vztahy: o vazbě k místu v architektuře*. Praha: Zlatý řez, 2018. ISBN 978-80-88033-05-9.

VITRUVIUS POLLIO, Marcus. *Deset knih o architektuře*. Přeložil Alois OTOUPALÍK. Praha: Arista, 2009. Antická knihovna (Arista: Maitrea. ISBN 978-80-86410-58-6.

WHYBROW, Nicolas. *Art and the city*. London: I. B. Tauris, 2011. ISBN 978 1 84511 466 4.

WITTLICH, Petr. *Horizonty umění*. Praha: Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1607-0.

ZEBRACKI, Martin. *Public Artopia*. Amsterdam: Pallas Publications, 2012. ISBN 978 90 8555 065 5.

DIPLOMOVÉ A DISERTAČNÍ PRÁCE

BINGHAM-HALL, John. *Public Art as Urban Practice*. Diplomová práce. Bartlett School of Graduate Studies, UCL, 2011.

SOUŠKOVÁ, Sabina. *Pomníková tvorba v České republice 1989–2012 v kontextu současné sochařské produkce* [online]. Diplomová práce. Palackého univerzita Olomouc, 2013 [cit. 23. 9. 2015]. Dostupné z: <http://theses.cz/id/p3g6p3/00175565-464503144.pdf>

PAVLÍČKOVÁ, Kateřina, 2003. *Umění ve městě*. Disertační práce. Praha. Univerzita Karlova. Fakulta filosofická.

RADISIC, Slavica. *Public Art Policy and Legal and Financial Policy Instruments* [online], 2007. Diplomová práce. University of Arts in Belgrad, University Lyon 2, [cit. 23. 9. 2015]. Dostupné z: http://www.academica.rs/academica/Radisic-Slavica_Art-Public-Art_2007.pdf

ŠŤASTNÁ, Marie. *Socha ve městě. Vztah plastiky a architektury v Ostravě ve 20. Století* [online]. Disertační práce. Masarykova universita v Brně. Filosofická fakulta, 2009. [cit. 23.2.2016] Dostupné z: http://is.muni.cz/th/202984/ff_d/00-DIZERTACE-celek_jak_byl_vyti_t_n-1.pdf

KOŘÍNKOVÁ, Jana. *Výtvarné umění v prostoru brněnských sídlišť* [online]. Disertační práce. Vysoké učení technické v Brně, Fakulta architektury, 2017. [cit. 30.1.2020] Dostupné z: https://www.vutbr.cz/studenti/zav-prace?zp_id=104329&aid_redir=1

ČLÁNKY

DÉSANGES, Guillaume. Art in public spaces: Space, Time, Ethics, Passion [online]. In: *Revue Mouvement*, 2007 [cit. 10. 9. 2015]. Dostupné z: <http://guillaumedesanges.com/spip.php?article43>

FONG, Poly. The Role of Monument [online]. In: *Proceedings. 2nd international space syntax, Volume I*, 1999 [vid. 2021_02_03]. Dostupné z: <https://www.spacesyntax.net/symposia/2nd-international-space-syntax-symposium/>

GRESSEL, Katherine: Public Art and the Challenge of Evaluation. In: *Createquity* [online]. Createquity, 2012 [vid. 2016_02_25]. Dostupné z: <http://createquity.com/2012/01/public-art-and-the-challenge-of-evaluation/>

HALL, Tim a ROBERTSON, Ian. Public Art and Urban Regeneration: advocacy, claims and critical debates. In: *Landscape Research*, 2001. 26/1, s. 5–26.

HALL, Tim. Opening Up Public Art's Spaces: Art, Regeneration and Audience. In: *Advances in Art and Urban Future*. 2001, 3, s. 49–57.

HOWETT, Catherine. New Directions in Environmental Art. In: *Landscape Architecture Magazine*. January 1977, Vol. 67, No. 1., s. 38–46.

HOROWITZ, M. Gregg. Public Art/Public Space: The Spectacle of Tilted Arc Controversy. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No. 1, 1996, s. 8–14.

KWON, Miwon: Public Art and Urban Identities. In: *European Institute for Progressive Cultural Policies* [online]. EIPCP, 2002 [vid. 2015_04_26]. Dostupné z: <http://eipcp.net/transversal/0102/kwon/en>

LIPPARD, Lucy. *The Art Outdoors*. London: Studio International Journal Ltd., 1977.

OLÁH, Gabor: Collective Memory, Space and Meaning. Liberty Square in Budapest. In: *Czech Sociological Review*. 2013, Vol. 49, No. 5.

PAUL, Jan. *Monitor Jana Paula: Tunelování Mánesa se státním dohledem?* [online]. Britské listy. 2003. [cit. 25. 11. 2020]. Dostupné z: <https://legacy.blisty.cz/art/13095.html>

SENIE, Harriet: Responsible Criticism: Evaluating Public Art [online]. In *Sculpture*, December 2003, XX, 10 [cit. 10. 9. 2015]. Dostupné z: <http://www.sculpture.org/documents/scmag03/dec03/senie/senie.shtml>

DATABÁZE A KATALOGY ONLINE

Databáze prací, autorů a sochařských souborů ve veřejném prostoru 19. až 21. století v České republice. *Informační portál, věnovaný modernímu a současnému sochařství v České republice* [online databáze]. Centrum pro dějiny sochařství Horažďovice. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <http://www.socharstvi.info/archiv/>

Socha a města [online databáze]. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <https://sochymesta.cz/zaznamy>

Databáze uměleckých děl v architektuře a veřejném prostoru města Ostravy [online databáze]. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <http://ostravskesochoy.cz/>

Křížky a vetřelci. Katalog drobného umění na území Plzně. *Portál pro veřejný prostor.plzne.cz* [online databáze]. Pěstuj prostor, z. s. . [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <https://krizkyavetrelci.plzne.cz/>

Průvodce výtvarným uměním Jablonce N. N. *PLAC* [online databáze]. Platform for Landscape, Architecture and Culture. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <http://placjablonce.cz/aktivity/pruvodce-po-umeni/>

Projekt Mozaiky. *Ku prospěchu* [online databáze]. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <https://www.projektmozaiky.cz/>

Výtvarné umění v dejvickém kampusu. *Hmotnost* [online databáze]. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <http://hmotnost.cvut.cz/>

Katalog veřejné plastiky. *Umění pro město* [online databáze]. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <https://umenipromesto.eu/katalog>

Umění pro město [online databáze]. [cit. 15.1.2021] Dostupné z:

<https://umenipromesto.eu/katalog>

Sochařské Brno [online databáze]. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <https://socharske.brno.cz/>

Online sbírka veřejná plastika. *Galerie hlavního města Prahy* [online databáze]. [cit. 15.1.2021] Dostupné z:

<https://www.ghmp.cz/sbirky/?fulltext=&autor=&typ=122645650&datace=&technika=&material=&rokakvizice=>

Pražské kašny a fontány [online databáze]. [cit. 15.1.2021] Dostupné z:

<https://www.prazskekasny.cz/>

Spolek pro vojenská pietní místa [online databáze]. [cit. 15.1.2021] Dostupné z:

<https://www.vets.cz/>

Drobné památky [online databáze]. [cit. 15.1.2021] Dostupné z:

<https://www.drobnepamatky.cz/>

Curating Cities: A Database of Eco Public Art . *The National Institute for Experimental Arts* [online databáze]. University of New South Wales [cit. 1.2.2021] Dostupné z:

<http://niea.unsw.edu.au/research/projects/curating-cities-database-eco-public-art>

The collections. *Museum for kunst i det offentlige rum*[online databáze]. [cit. 1.2.2021]

Dostupné z: <https://samlingen.koes.dk/en>

Museum Without Walls™: AUDIO. *Association for Public Art* [online databáze]. [cit. 1.2.2021]

Association for Public Art [online databáze]. [cit. 1.2.2021] Dostupné z:

<https://www.associationforpublicart.org/explore/public-art/#map/all/!mww>

Dostupné z: <https://www.associationforpublicart.org/explore/public-art/#map/all/!mww>

Public Art. *Helsinki Art Museum* [online databáze]. [cit. 1.2.2021] Dostupné z:

<https://www.hamhelsinki.fi/en/ham-info/>

Projects. *Kunst Im öffentlichen Raum Wien* [online databáze]. [cit. 1.2.2021] Dostupné z:

<https://www.koer.or.at/en/projects/>

SEZNAMY UMĚLECKÝCH DĚL MĚSTSKÝCH ČÁSTÍ

Plastiky. *Encyklopedie Praha 2* [online databáze]. MČ Praha 2. [cit. 15.1.2021] Dostupné z:

<https://encyklopedie.praha2.cz/plastiky>

Plastiky. *MČ Praha 5* [online databáze]. MČ Praha 5. [cit. 15.1.2021] Dostupné z:

<https://www.praha5.cz/kulturni-deni/plastiky/>

Umění v ulicích Prahy 7. *MČ Praha 7* [online databáze]. MČ Praha 7. [cit. 15.1.2021]

Dostupné z: <https://www.praha7.cz/umeni-v-ulicich/>

Plastiky a sochy. Památky a významná místa. *MČ Praha 8* [online databáze]. MČ Praha 8.

[cit. 15.1.2021] Dostupné z: <https://www.praha8.cz/plastiky-a-sochy>

Sochy, reliéfy a pamětní desky v Praze 11. *MČ Praha 11* [online databáze]. MČ Praha 11. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <https://www.praha11.cz/cs/praha-11-v-kostce/sochy-reliefy-a-pametni-desky-v-praze-11.html>

Kulturní památky. *MČ Praha Dolní Počernice* [online databáze]. MČ Praha Dolní Počernice. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <https://praha-dolnipocernice.cz/kulturni-pamatky>

AUDIOVIZUÁLNÍ ZDROJE

Vetřelci a volavky [televizní dokument]. ČT 24 2. 12. 2008. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10169621461-vetrelci-a-volavky/20856226640/>

Kalvárie Kunratic. Z *Metropole* [televizní dokument]. ČT iVysílání 15. 10. 2016. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10116288835-z-metropole/216411058230042/obsah/498357-kalvarie-kunratice>

DALŠÍ ZDROJE

Územně analytické podklady Hlavního města Prahy 2016. *Geoportál Praha* [online]. IPR Praha. [cit. 20.8. 2020] Dostupné z: <https://app.iprpraha.cz/apl/app/uap/>

Majetkoprávní vztahy. *Geoportál Praha* [online]. IPR Praha. [cit. 20.8. 2020] Dostupné z: <https://app.iprpraha.cz/apl/app/majetek/index.html>

Textová část 300 Využití území. *Územně analytické podklady Hlavního města Prahy 2016* [online]. IPR Praha. [cit. 23.1. 2021] Dostupné z: <https://uap.iprpraha.cz/textova-cast/5-300-vyuziti-uzemi>

Textová část 200 Město. *Územně analytické podklady Hlavního města Prahy 2016* [online]. IPR Praha. [cit. 5.7. 2020] Dostupné z: <https://uap.iprpraha.cz/textova-cast/4-nova-polozka>

Katalog městských částí. *Geoportál Praha* [online]. IPR Praha. [cit. 5.7. 2020] Dostupné z: <http://katalog-mc.iprpraha.cz/>

Dubeč. Praha 15. *Místopis* [online]. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <http://www.mistopis.eu/mistopiscr/praha/praha15/dubec.html>

Bubec [online]. Obecně prospěšná společnost Bubec [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <http://www.mistopis.eu/mistopiscr/praha/praha15/dubec.html>

Art District. *Praha 7* [online]. Městská část Praha 7. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <https://www.praha7.cz/temata/art-district-7/>

Vítkov ozdobil sochy mladých umělců. *Radniční noviny* [online]. Městská část Praha 3. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <https://www.praha3.cz/radnicni-noviny/zpravy/vitkov-ozdobil-sochy-mladych-umelcu-n577493.htm>

David Černý Tour [online]. Black n' Arch. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <https://www.david-cerny-tour.com/>

Společnost Franze Kafky [online]. [cit. 15.1.2021] Dostupné z: <http://www.franzkafka-soc.cz/>

8 SEZNAMY

SEZNAM OBRÁZKŮ

- Obr.01** Památník stejnojmenných hrdinů. [online] Dostupné z:
http://www.agathe.gr/democracy/the_eponymous_heroes.html
- Obr.02** Nakloněný oblouk, Richard Serra, 1981. [online] Dostupné z:
<https://www.widewalls.ch/magazine/richard-serra-tilted-arc>
- Obr.03** A Nonsite, Franklin, New Jersey, Richard Smithson, 1968. [online] Dostupné z:
<http://www.multiplode6.com/theory-of-non-sites-by-robert-smithson-1968/>
- Obr.04** Dvojitý zápor, Michael Heizer, 1969-70. [online] Dostupné z: <https://www.x-traonline.org/article/work-site-world-rethinking-michael-heizer-through-ends-of-the-earth>
- Obr.05** Letokruhy, Dennis Oppenheim, 1968. Dostupné z:
<https://www.wikiart.org/en/dennis-oppenheim/annual-rings-1968>
- Obr.06** Bez názvu, Robert Morris, 1964-65. [online] Dostupné z:
<http://www.multiplode6.com/theory-of-non-sites-by-robert-smithson-1968/>
- Obr.07** Pomona College Projekt, Michael Asher, 1970. [online] Dostupné z:
<http://www.multiplode6.com/theory-of-non-sites-by-robert-smithson-1968/>
- Obr.08** Fair Park Lagoon, Texas, Patricia Johanson, 1981. [online] Dostupné z:
<https://glasstire.com/2017/10/02/the-fair-park-lagoon-and-the-fate-of-fair-park/>
- Obr.09** Rozšířené pole. In: KRAUSS, E. Rosalind. *The Originality of the Avant – Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1986, s. 284.
- Obr.10** La Grande Vitesse, Michigan, Alexander Calder, 1969 [online] Dostupné z:
<https://thecollegiatelive.com/2019/11/downtown-grand-rapids-to-revitalize-calder-plaza-50-years-after-its-opening/>
- Obr.11** Slučování, Athena Tacha, 1984 [online] Dostupné z:
<http://www.sculpturecenter.org/oosi/items/show/191>
- Obr.12** Úplný kruh, Suzanne Lacy, 1992-93 [online] Dostupné z:
<https://www.suzannelacy.com/full-circle/>
- Obr.13** Pět paradigmat vztahu umění a veřejného prostoru. In: ZEBRACKI, Martin. *Public Artopia*. Amsterdam: Pallas Publications, 2012, s. 16.
- Obr.14** Úvodní stránka městské části
- Obr.15** Příklad katalogového listu
- Obr.16** Lokalizace děl na území Prahy
- Obr.17** Hustota děl na území městských částí
- Obr.18** Lokalizace děl s pomníkovou funkcí
- Obr.19** Lokalizace Instalací
- Obr.20** Lokalizace děl s pomníkovou funkcí
- Obr.21** Lokalizace Instalací
- Obr.22** Schéma uspořádání původních krajinných systémů Prahy podle Marko Pogačnika.
In: TAJBOŠ, Jan, Ana POGACNIK MEIER a Marko POGAČNIK. *Posvátná místa přírody: kosmos pražské krajiny*. Olomouc: Fontána, 2007, s. 132.
- Obr.23** Kosmogram na kamenném sloupu v ulici Bolzanova
- Obr.24** Kosmogram na bronzové destičce poblíž sochy Bruncvíka u Karlova mostu
- Obr.25** Pomník Franze Kafky, Jaroslav Róna, 2003

- Obr.26** Soutěžní návrhy
Obr.27 Varianty lokací
Obr.28 Srovnání urbanistického vývoje zvažovaných lokací
Obr.29 Hlavní pohledy
Obr.30 Kontext

SEZNAM TABULEK

- Tab.01** Tagy
Tab.02 Díla v městských částech
Tab.03 Výsledky dle typologie díla
Tab.04 Výsledky dle formy díla
Tab.05 Četnost děl dle struktury zástavby
Tab.06 Četnost děl typologie veřejných prostranství

PUBLIKACE A DALŠÍ AKTIVITY AUTORKY

Publikace

- MELKOVÁ, Pavla, Kateřina FREJLACHOVÁ a Jakub HENDRYCH. *Umělecká díla na veřejných prostranstvích: plug-in Manuál tvorby veřejných prostranství hlavního města Prahy*. Praha: Institut plánování a rozvoje hl. m. Prahy, Kancelář veřejného prostoru, 2018. ISBN 978-80-87931-81-3. Kapitola PŘÍLOHA: Kontext vzniku podpory umění ve veřejném prostoru, s. 93–107.
- VLACHYNSKÁ, Petra. Vize pro umění ve veřejném prostoru. In: *ERA21, 03/2018*. 2018, s. 22–24.
- VLACHYNSKA, Petra. Advocacy for permanent public art: Controversy and Benefis. In: STRAND, On Architecture – reworking the city through New Architecture. Book of abstracts. Belgrade: 2015, s. 49. ISBN 978-86-89111-09-5. VLACHYNSKA, Petra.
- Advocacy for permanent public art: Controversy and Benefis. In: STRAND, On Architecture – reworking the city through New Architecture. Conference proceedings [CD]. Belgrade: 2015. ISBN 978-86-89111-10-1. VLACHYNSKÁ Petra.
- Trvalé umění ve veřejném prostoru Prahy po roce 1989. In: *ALFA, 4/2015*, FA STU. Bratislava: 2015.
- VLACHYNSKA, Petra. Permanent Public Art from the Perspective of Claims and Context. In: Book of Proceedings. 29th Annual AESOP 2015 Congress. Defiite Space – Fuzzy Responsibility, 13.– 16. května 2015 [online]. Fakulta architektury ČVUT, 2015. Dostupné z: [<http://aesop2015.guarant.eu/aesop-2015-proceedings-2015-07-09.pdf>], s. 2160–2169. ISBN 978-80-01-05782-7. 3.
- Sborník Creative Practice Research Conference - exhibition, s. 33–36, ADAPT-r, Brusel, 2014, 9789082256802.
- DVOULETÝ GRANT SGS: UMĚNÍ A MĚSTO: TRVALÉ UMĚNÍ V PRAZE PO ROCE 1989 České vysoké učení technické v Praze SGS ČVUT 2015. Číslo grantu: SGS15/167/OHK1/2T/15 Číslo FIS: 161-1611510E000

Aktivní účast na konferencích

- Fakulta architektury ČVUT. UMĚNÍ V KONTEXTU VEŘEJNÉHO PROSTORU, Praha: 9. listopadu 2017.
- Serbian Academy of Sciences and Arts. STRAND, ON ARCHITECTURE: Reworking the city through New Architecture, Belgrade: 4.–5. prosince 2015
- Fakulta architektury STU. Veda vo výstavbe 2015 – Mezinárodní konference doktorandov, Bratislava: 19.–20. listopadu 2015.
- Přírodovědecká fakulta UK, Urbánní a regionální laboratoř. CATference, The 6th international urban geographies of post-communist states conference: 25 years of urban change. Praha: 23.–26. září 2015.
- Fakulta architektury ČVUT. AESOP annual congress 2015: Define space - fuzzy responsibility. Praha: 13.–16. července 2015.
- Faculty of Architecture KU Leuven. ADAPT-r: Creative Practice Research Conference, Brusel: 27.–29. srpna 2014.

Přednášky a výuka

- Od 2019/ 2020 asistent na katedře umění FUA TUL, Liberec (předměty: Ateliér, Umění a veřejný prostor I a II, Kritická teorie a praxe)
- 2018/2019 externí lektor na FUA TUL, Liberec
- 04/2018, FUA TUL, Liberec
- 04/2018, UMPRUM, Praha, workshop SPOLUPRACUJME! (ateliér ARCHITEKTURA I)
- 03/2016, AVU, Praha, workshop KULTURNÍ KRAJINA NA AVU
- 03/2016, workshop ARTSCAPE NORWAY, Památník na Vítkově, Praha (též jako lektorka)

Kurátorská práce a další

- Kurátorka architektonického časopisu *ERA21*, 03/2018, UMĚNÍ VEŘEJNÉHO PROSTORU (společně s ing. arch. Veronikou Kastlovou).
- Rozhovor pro *ERA21*, 03/2018 s Martinou Taig, ředitelkou vídeňské městské organizace KÖR (Kunst im öffentlichen Raum Wien): PRACOVAT S ARCHITEKTY NENÍ VŽDYCKY SNADNÉ.
- Kurátorka výstavy MÍSTO UMĚNÍ (společně s Kurtem Gebauerem), vystaveno: FA ČVUT, Galerie Makráč, LANDSCAPE FESTIVAL 2018.
- Organizace konference UMĚNÍ V KONTEXTU VEŘEJNÉHO PROSTORU, Fakulta architektury ČVUT, Praha. 9. listopadu 2017.
- Prague Quadriennale 2015, PQ Show and Tell, prezentace projektu Sculpture as Mediator (ve spolupráci s ing. arch. Veronikou Kastlovou).
- Fakulta architektury ČVUT, Noc vědců, instalace objektu a dokumentárního videa Sculpture as Mediator (ve spolupráci s ing. arch. Veronikou Kastlovou).

